Тиме Е. И. **Дороги искусства** / Лит. запись Ю. Л. Алянского, предисл. А. А. Яблочкиной и П. А. Маркова. М.; Л.: ВТО, 1962. 306 с.

*А. А. Яблочкина*. К читателю 3 [Читать](#_Toc379667210)

*П. А. Марков*. [Предисловие] 5 [Читать](#_Toc379667211)

**Часть первая**

Семья 15 [Читать](#_Toc379667212)

Опера 29 [Читать](#_Toc379667213)

Балет 50 [Читать](#_Toc379667214)

Оперетта и эстрада 82 [Читать](#_Toc379667215)

Искусство чтеца 104 [Читать](#_Toc379667216)

Ученики 129 [Читать](#_Toc379667217)

**Часть вторая**

Куда вела театральная улица 149 [Читать](#_Toc379667219)

Цыганское пение и «Живой труп» 159 [Читать](#_Toc379667220)

Первые роли 171 [Читать](#_Toc379667221)

Бесприданница 190 [Читать](#_Toc379667222)

На рубеже 204 [Читать](#_Toc379667223)

Классика 215 [Читать](#_Toc379667224)

Встреча с современницей 228 [Читать](#_Toc379667225)

Мастера 246 [Читать](#_Toc379667226)

Нравственная потребность 256 [Читать](#_Toc379667227)

После войны 261 [Читать](#_Toc379667228)

**Примечания** 277 [Читать](#_Toc379667229)

**Роли Е. И. Тиме** 295 [Читать](#_Toc379667230)

# **{****3}** К читателю

*Сейчас вы перевернете эту страницу, и Тиме поведет вас по дорогам искусства, которые она прошла за свою жизнь. Я оказалась счастливее вас, читатель, и познакомилась с этой книгой еще в рукописи. Она очаровала меня своей тонкостью, изяществом, талантом, умом так, как очаровывала и очаровывает сама Елизавета Ивановна всех, кто видел ее на сцене, на эстраде, кто сталкивался с ней в жизни.*

*Бывает так, что актеры, работая в разных театрах, а тем более в разных городах, плохо знают друг друга. Каждый из нас постоянно занят — вечером играет, днем репетирует, — где же тут вырваться и пойти посмотреть товарища? Вот и я долгое время почти не знала Е. И. Тиме как артистку. Слышала о ней много, но никогда не видела. Так было до тех пор, пока Тиме не приехала из Петрограда и не сыграла у нас в Московском Малом театре Ларису в «Бесприданнице» Островского Она была удивительно хороша в Ларисе! И великолепно пела.*

*Елизавету Ивановну Тиме отличает то, что она выступала и на сцене драматического театра, и в опере, и в балете, и в оперетте. Кроме того, она прекрасная чтица. Это редчайший случай в истории театра — столь обширный артистический диапазон и разносторонность почти не встречаются. В Е. И. Тиме всегда поражают ее образованность, высокая культура и огромная любовь к делу. Не мудрено поэтому, что* {4} *она стала видным театральным педагогом. Свой замечательный опыт и мастерство она стремится отдать молодежи. У нее очень много учеников, она воспитала целые коллективы.*

*И вот вся содержательная, интересная жизнь, весь большой путь Е. И. Тиме в искусстве перешли на страницы этой увлекательной книги. Я глубоко уверена, что вы прочтете ее с удовольствием, что много полезного почерпнете в ней: она учит любить родное искусство, любить труд, понимать красоту.*

*Прочтите эту книгу!*

*А. ЯБЛОЧКИНА,
народная артистка СССР*

{5} Вряд ли можно себе представить более блестящий успех, чем имела Елизавета Ивановна Тиме при ее первом появлении в Москве.

Это было весной 1916 года, когда в Москву впервые в полном составе приехала блистательная труппа Александринского театра. До этих гастролей Москва хорошо знала блестящих представителей старшего поколения александринцев. В Москве гастролировали то Варламов, восхищавший москвичей своим исполнением пьес Островского; то Давыдов, побеждая своими замечательными Расплюевым и Городничим; то Мария Гавриловна Савина, показывая свое блистательное мастерство в «Истории одного увлечения». На этот раз александринских «столпов» не было в составе труппы, посетившей Москву. Тем не менее мы встретили именно ансамбль александринцев, в который входили Р. Аполлонский, Н. Васильева, И. Уралов, Кондрат Яковлев и молодые, начинающие актеры — Н. Коваленская, П. Лешков и другие. В стройном ансамбле александринцев, демонстрировавшем единый стиль игры и острое чувство современности, особенно выделялась Е. Тиме.

Ее первое выступление в пьесе Андреева «Тот, кто получает пощечины», в которой она играла укротительницу Зениду, приковало всеобщее внимание.

Было что-то очень интересное в этой молодой актрисе с прекрасным заразительным темпераментом, с глубоким грудным голосом и великолепной сценической внешностью. Тем большие ожидания вызвало появление молодой артистки в роли Ларисы в «Бесприданнице», роли очень трудной, {6} связанной с именем Комиссаржевской, роли, в которой терпели неудачи многие, самые прославленные актрисы.

На спектакль «Бесприданницы» собралась вся театральная Москва. Я помню, что посмотреть молодую дебютантку пришли Константин Сергеевич Станиславский и Мария Николаевна Ермолова.

Это выступление принесло Елизавете Ивановне Тиме широкую известность, громкую, редкую в театральной истории победу. Она играла Ларису со всей искренностью своей богатой артистической души. Она соединяла в своем исполнении трагизм и настоящую радость первой любви Ларисы, одухотворенность и трепетность, вражду к мещанской жизни и мечту об уединении, мятежную увлеченность Волгой и трагическое разочарование в любимом человеке. Когда Е. И. Тиме пела романс третьего акта, ее голос был наполнен тоскливой любовью к Паратову. Тиме рассказала в этом спектакле повесть жизни человека. И хотя мы смотрели только заключительный эпизод напрасно растраченной жизни Ларисы, Тиме своим исполнением раскрывала прошлое Ларисы, и в нашем воображении конкретно возникала и ее первая встреча с Паратовым, и беспорядочный быт дома Огудаловых, и вынужденное решение выйти замуж за Карандышева.

Так Е. И. Тиме стала любимицей театральной Москвы.

И в этот и в следующий, через год, весенний приезд Тиме показала себя не только глубокой актрисой драмы, но и тонкой и остроумной исполнительницей комедии. Москва увидела ее в Глафире из «Волков и овец». В ее Глафире била ключом жизнь, страстное желание блеска и роскоши в соединении с обаятельной женской лукавостью и дерзостью поведения.

Уже при ее первом появлении в поместье Мурзавецкой в самом характере походки Глафиры, скрывавшей свои чувства и желания под простеньким черным платьем, было что-то дразнящее и приковывающее внимание к этой необычной и на вид такой скромной девушке.

С блеском и юмором проводила Тиме обе сцены с Лыняевым. Податливая, ироничная при первой встрече, она становилась бурной и решительной в сцене в беседке.

Эти две роли наглядно обнаружили диапазон молодой актрисы. Дальнейшая сценическая судьба Тиме еще больше подтвердила широкие возможности артистки.

Несомненно, она была ярко индивидуальна в творчестве и внесла в слаженный ансамбль Александринского театра свою, только ей принадлежащую ноту. Тиме никогда не была актрисой полутонов. Ее не интересовали тусклые и акварельные сценические краски.

После гастролей Александринского театра в Москве и успеха в «Бесприданнице» Тиме была приглашена в Художественный театр. Но она {7} отказалась от этого лестного для молодой артистки предложения, сделанного от имени театра Станиславским и Немировичем-Данченко. Может быть. Тиме боялась, что ее индивидуальность будет поглощена строгой творческой дисциплиной Художественного театра. Не время и не место сейчас в сотый раз говорить о полной ошибочности подобной точки зрения, особенно распространенной в тогдашнем Петрограде, где играла Тиме, и наглядно опровергаемой сильнейшими актерскими индивидуальностями самого Станиславского, Качалова, Москвина, Леонидова и многих других. Как бы то ни было, Тиме осталась в Александринском театре.

Конечно, она не получила бы в Художественном театре таких широких возможностей самораскрытия, какие она имела в Александринском театре, в котором играла, к примеру, в сезоне 1914 – 1915 г. 7 новых ролей, в следующем сезоне — 11 новых ролей, в сезоне 1916 – 1917 г. — 9. За первые девять сезонов своей работы Тиме сыграла более 50 ролей. Одно это говорило об огромной работоспособности актрисы, о ее жажде творчества, о ее неисчерпаемой творческой энергии.

Яркость, действенность и желание строить роль крупными, сильными кусками характерны для всего творчества Тиме. Темперамент не позволяет ей быть на сцене спокойной или отдыхающей. В ее героинях или кипят трагические чувства, ила они полны лирической тоски, они безудержно смеются или лукаво иронизируют. В каждой роли актриса идет до конца, исчерпывая себя и не жалея творческих сил.

Тиме — образец полной отдачи себя роли.

Некоторые роли она, так сказать, транспонирует. Совершенно неожиданной явилась ее Луиза в «Коварстве и любви». Тиме увидела в Луизе не привычный, за многие десятилетия театрально заштампованный образ милой, послушной немецкой девушки. Она раскрыла протест Луизы, защищающей от окружающих свою личность, свои права на счастье и любовь.

Тиме была энергична в выражении своих сценических чувств, в которых жизненная правда соединялась с театральной выразительностью. Появляясь на сцене, она всегда окрашивала исполнение радостью творчества. Она хотела быть и была на сцене живым человеком, но, заставляя верить в подлинность создаваемых ею образов, в их горе и смех, в их мучения и их радости, Тиме захватывала зрителя заразительной, наполнявшей все ее существо радостью игры. Она чувствовала себя настолько сценически богатой, что щедро делилась со зрителем присущим ей мажорным ощущением жизни.

Тиме обладает особым сценическим юмором, который всегда носит несколько иронический характер. При всей своей непосредственности она всегда остается умным художником, не скрывающим своего отношения к играемым образам.

{8} Я вспомнил ее Глафиру. Такой же пленительной и очаровательной явилась и Наталья Дмитриевна в «Горе от ума» Грибоедова. И подобно тому, как мне не пришлось видеть лучшей Ларисы, так мне не пришлось видеть лучшей Натальи Дмитриевны, в которой было и подлинное ощущение эпохи, и «огонь, румянец, смех, игра во всех чертах», по словам Чацкого, и властность в отношении заполоненного ею Платона Михайловича, которую далеко не всегда удается выразить на сцене.

Я назвал только несколько ролей, сыгранных Тиме. Следует продолжить их перечисление, чтобы читатели могли представить мир различных человеческих судеб, воплощенных на сцене Тиме.

Она продолжала играть роли драматические, трагедийные и комедийные. В круг своего репертуара она включила даже оперетту, всегда сохраняя требовательное мастерство и безошибочную чуткость к стилистическим особенностям жанра. Но какого бы жанра Тиме ни касалась, какие бы образы она ни создавала, она несла в глубине своего дарования неиссякаемый и уверенный оптимизм.

Нельзя, конечно, перечислить все 186 ролей, сыгранных Тиме в современном и в дореволюционном репертуаре, но нельзя не упомянуть Настасью Филипповну в «Идиоте», которую она играла с большой сценической смелостью, или баронессу Штраль в «Маскараде», которая относится к числу ее лучших ролей, Елену Андреевну («Дядя Ваня»), Мамаеву («На всякого мудреца довольно простоты»), Машу («Живой труп»), Негину («Таланты и поклонники») и другие.

Блестяще играла Тиме и в пьесах Шекспира («Венецианский купец»), Гюго («Эрнани»), Шиллера («Коварство и любовь»), Лопе де Вега («Пастушка-герцогиня»), Кальдерона («Сам у себя под стражей»), Скриба («Стакан воды»), Сарду («Фландрия»).

Одновременно Тиме была великолепной актрисой оперетты. Превосходно поставленный голос (сперва ее уговаривали идти в оперу) позволял артистке не только задушевно и тоскливо петь цыганские песни в «Живом трупе» или романс Ларисы в «Бесприданнице», но давал ей возможность осуществить такие трудные партии мировой классики, как Елена в «Прекрасной Елене» Оффенбаха, Серполетта в «Корневильских колоколах» Планкетта и другие.

Тиме была страстно ищущим художником. И не случайно в своих постановках «Маскарада» и «Дон-Жуана» в Александринском театре Мейерхольд опирался на нее как на одну из самых передовых художниц. Она откликалась на самые разнообразные поиски и в первые годы революции участвовала в трагическом представлении «Царя Эдипа», которое замыслил Юрьев на арене цирка и в котором она сыграла Иокасту.

Тиме была активной поборницей советской драматургии на сцене Государственного академического театра драмы. Она играла Устинью в «Пугачевщине» {9} Тренева; была первой исполнительницей Виринеи («Виринея» Сейфуллиной); дебютировала вместе с Ромашовым в его пьесе «Конец Криворыльска» и играла Марфу в «Ярости» Яновского.

Она старается расширить свой репертуар, верная жажде новых путей в искусстве. И если порой в ее исполнении появлялся сценический нажим или яркость красок казалась чрезмерной, То это происходило не от желания намеренного эффекта, а вытекало из самого существа ее мощного и темпераментного дарования.

С годами Тиме должна была перейти на другие роли: Машу в «Живом трупе» она сменила на Анну Павловну, Глафиру в «Волках и овцах» — на Мамаеву в «На всякого мудреца довольно простоты», от Натальи Дмитриевны в «Горе от ума» она перешла на роль Хлестовой, стала играть Гурмыжскую в «Лесе».

В ее репертуар вошли такие роли, как Клеопатра во «Врагах» и Софья в «Зыковых» Горького.

И все же эти широкие рамки творчества казались Тиме узкими. И с 30‑х годов она включает в круг своей деятельности и искусство чтицы и искусство педагога. В ее чтецком репертуаре «Клим Самгин» Горького, «Цемент» Гладкова, Пушкин и Некрасов, Лев Толстой и Мопассан, «Хождение по мукам» А. Толстого.

В педагогике она стала ведущим профессором Ленинградского театрального института имени А. Н. Островского. Многие ее ученики работают сейчас в разных городах и республиках нашей страны.

Многолетняя работа Е. И. Тиме получила признание правительства, присвоившего ей звание народной артистки РСФСР.

Тиме сыграла 21 роль в советских пьесах, 42 роли в русской классике, 49 ролей в русской драматургии XX века, 53 роли в зарубежной классике, 21 роль в современной зарубежной драматургии; из них: 23 роли — в трагедиях, 70 ролей — в драме, 60 ролей — в комедии, 12 ролей — в водевилях, 18 ролей — в оперетте, 1 роль в балетном спектакле.

Свой опыт она отразила в книге «Дороги искусства». Можно было заранее предполагать, что эта книга, несомненно, будет интересной и богатой — она написана не только чрезвычайно талантливой актрисой, но и человеком яркой, оригинальной индивидуальности, большой культуры, знаний.

Художник острого ума, Е. И. Тиме ставит для себя большие проблемы в искусстве. Встречи с крупнейшими деятелями искусства дали ей богатый материал для размышлений, а непрекращающаяся в течение 50 лет деятельность заставляет ее и на прошлое смотреть не только ретроспективно, но и с позиций остросовременных.

И действительно, каждый, кто будет читать эту книгу, познакомится и с очень разнообразными материалами жизненных наблюдений, впечатлений и с таким любопытным и интересным человеком, как сам автор книги. {10} Тиме делится своим опытом работы в опере, дает ряд великолепных зарисовок из жизни балета, ставит проблемы искусства чтеца и, наконец, рассказывает о своем педагогическом опыте.

Перед читателем проходит музыкальная жизнь Петербурга начала века, возникают образы Шаляпина и Собинова, Павловой и Кшесинской. Тиме вспоминает о давно ушедшем в прошлое жанре мелодекламации и о новом искусстве чтеца и т. д.

Вторая часть посвящена рассказу о сценическом пути и самом творчестве Е. И. Тиме, о ролях, ею сыгранных, преимущественно на Александринской сцене.

Обе части книги написаны талантливо и темпераментно, зачастую со свойственным Тиме юмором. Книгу читаешь как увлекательное художественное произведение. Перед глазами читателя с живой убедительностью встает артистическая жизнь Тиме, образы и люди, о которых она рассказывает с зоркой наблюдательностью. Так, нельзя не отметить той великолепной и тонкой характеристики, которую Тиме дает М. Г. Савиной.

Вряд ли в театральной литературе можно вспомнить такой выразительный портрет великой актрисы, как написанный Тиме. Она выступает горячим адвокатом Савиной, и, нужно сказать, выступает с полным и безошибочным успехом.

Очень интересен ряд фактических данных, как, например, переговоры Тиме о поступлении на сцену Художественного театра, великолепные рассказы о весенних гастролях Александринского театра в Москве, оставивших значительный след в московской театральной жизни; о петербургских опере и балете или о предреволюционной петербургской театральной жизни. Чрезвычайно важны части книги, посвященные рождению советской драматургии.

Рассказывая о себе, Тиме одновременно рассказывает и о жизни Александринского театра за 50 лет. В воспоминаниях значительное место занимает режиссура Мейерхольда. И опять-таки, подобно тому как Тиме дает блестящий портрет Савиной, точно так же она рисует работу Мейерхольда над «Маскарадом», над «Дон-Жуаном» и рядом других пьес или дает портреты И. Н. Певцова и такого по существу неоцененного и мало освещенного в театроведении режиссера, как В. П. Кожич.

Книга Е. И. Тиме — серьезный вклад в нашу советскую мемуарную литературу, она послужит богатым литературным материалом для всех, изучающих и любящих театр.

*П. МАРКОВ*

{11} *Светлой памяти моего мужа*

*Николая Николаевича Качалова*

*посвящаю эту книгу*.

Ранним утром я ухожу в лес. Воздух напоен теплыми запахами трав, земля нагрета солнцем. Медленно удлиняются тени. Они косо опускаются на дорогу как шлагбаумы, будто говоря: осторожно, мчится время; остановись хоть ненадолго, подумай, вспомни!..

И тогда мне вспоминается стихотворение, написанное моим современником, пожилым, мудрым поэтом:

Столько дней прошло с малолетства,
Что его вспоминаешь с трудом.
И стоит вдалеке мое детство,
Как с закрытыми ставнями дом.

В этом доме все живы-здоровы,
Те, которых давно уже нет.
И висячая лампа в столовой
Льет по-прежнему теплый свет.

В поздний час все домашние в сборе,
Братья, сестры, отец и мать.
И так жаль, что приходится вскоре,
Распрощавшись, ложиться спать.

В доме моего детства — тоже все живы-здоровы. Стоит за своей конторкой и что-то пишет отец. Мать всегда в окружении моих сестер и подруг — они совещаются о чем-то с видом {12} заговорщиков; наверно обсуждают очередной выпуск домашней газеты «Шпильки» — он должен появиться в субботу… Звучит музыка, смех, долгие-долгие споры глубоко за полночь.

Один из членов нашего молодежного кружка грозил, что приведет приятеля — страшно интересного молодого человека. Наконец привел — тот представился Николаем Качаловым. Промолчал весь вечер. Все решили, что от заносчивости. Не знаю…

Однажды я увидела на сцене Александринского театра Савину. Вот уж кем мне никогда не быть — это актрисой! Решено — буду врачом.

И стоит вдалеке мое детство,
Как с закрытыми ставнями дом…

Косые тени все гуще ложатся на землю. Приближается ночь, и время, преграждая дороги, опускает свои шлагбаумы. Но от этого не становится грустно.

Я думаю о бесконечных дорогах жизни, о дорогах искусства. Мне хочется рассказать вам о тех из них, где мне посчастливилось увидеть солнце.

# **{****13}** Часть первая

## **{****15}** Семья

Первые годы двадцатого века несли с собой большие перемены, предвещавшие великие и грозные события. В классически строгом здании Горного института, построенном бывшим крепостным Андреем Воронихиным, разгорались студенческие волнения. Мой отец, профессор института, Иван Августович Тиме[[1]](#endnote-2), стоя за высокой конторкой, писал статьи в защиту горнозаводских рабочих, без конца напоминал о необходимости мер по охране труда, о важности борьбы со смертностью от гремучего газа…

Проходя зимой по набережной Васильевского острова, где мы тогда жили, я видела конькобежцев-рикш, перевозивших пассажиров за недорогую плату с одного берега Невы на Другой, и маленький вагончик с дугой, совершавший рейсы по льду Невы, — первый петербургский трамвай. Рядом, по Дворцовому мосту, не желая уступить дорогу электрическому вагону, гремела конка.

Где-то в Новой Деревне, далеко за чертой города, какой-то смельчак поднялся в воздух на летательном аппарате и пролетел несколько десятков метров, к неописуемому удивлению и восторгу сотен зрителей. Первый автомобиль зашуршал шинами по торцам Невского проспекта. В комнате зазвонил телефон.

Поначалу все эти перемены поражали, но вскоре мы привыкли и перестали удивляться. Молодежь двадцатого века быстро привыкает к чудесам!

{16} Новый век стремительно вел нас по лестнице, которая сегодня выросла до космоса.

Многолик был тогда Петербург. Различные его районы были похожи на обособленные городки, каждый со своим укладом жизни, своим народонаселением, своим общественно-экономическим лицом. На Васильевском острове обитали ученые и студенты, иностранные и русские предприниматели. «Петербург Васильевского острова, — писал Михаил Кольцов, — крепкий и грубоватый, провинциальный, говорливый. Там водились в большом количестве французские булки, мелкие чиновники, много студентов в протертых тужурках».

Моя мать была певицей.

Молоденькой девушкой привезли ее родители, разорившиеся помещики, из Екатеринославской губернии в Петербург. Они поместили дочь в Павловский институт для благородных девиц, и чтобы не тратиться на ежегодные переезды, отдали девушку в интернат на все время учения. Семь лет провела мать в стенах интерната, никуда не выезжая, оставаясь в городе и на лето вместе с другими неимущими девушками. Девушки гуляли по небольшому саду во дворе перед зданием, читали или мечтали, каждая — о своем.

Уже тогда мать увлекалась пением. Скоро она стала регентом институтского хора, известного в Петербурге.

Я вспоминаю об этом, когда прохожу мимо высокой ограды здания бывшего Павловского института. Обозначенное номером 8 по улице Восстания, оно, по случайному совпадению, расположено рядом с домом, где я живу вот уже несколько десятков лет. Сейчас здесь находится школа.

По окончании института мама вернулась в Екатеринослав и вышла замуж за профессора Горного института Ивана Августовича Тиме. Вместе с отцом она вскоре снова приехала в Петербург и поступила в Консерваторию.

Варвара Валериановна Тиме стала ученицей знаменитого профессора Эверарди[[2]](#endnote-3) и быстро делала успехи. Музыкальные критики еще тогда заметили ее дарование. Вот что писала «Петербургская газета» 11 апреля 1880 года: «… Мы говорим о талантливой г‑же Тиме, сделавшей в один год с г. Эверарди громадные успехи. Г‑жа Тиме обладает высоким меццо-сопрано горячего звукового колорита… ее выдающееся драматическое дарование откроет со временем широкий путь к успехам прочным {18} и долговременным… Поет г‑жа Тиме с большим вкусом и даже шиком. Нет сомнения, что при той окончательной обработке, которую придаст ей преподавание г‑на Эверарди, из нее выработается хорошая певица. Она имеет для этого все данные — голос, наружность и талант».

Мама окончила консерваторию с медалью и была принята в труппу императорского Мариинского театра; она успешно работала и становилась широко известной. Глубокое, сочное меццо-сопрано позволяло ей исполнять такие разные по своим вокальным данным партии, как Амнерис в «Аиде» и Наташа в «Русалке», паж в «Гугенотах» и Весна в «Снегурочке» Римского-Корсакова (мама была первой исполнительницей этой партии). Знатоки прочили ей небывалый успех, всеобщее признание, славу.

Но все сложилось иначе. Один из влиятельных деятелей Мариинского театра не захотел ограничиться только творческими отношениями с молодой певицей. Мать отвергла его домогательства. И тогда началось то, что выглядит сегодня почти неправдоподобно, но в те времена было чертой повседневного театрального быта.

После генеральной репетиции одного из очередных спектаклей мою мать предупредили, что выйти на улицу ей следует другим, запасным выходом, — какие-то люди ждали ее у актерского подъезда и собирались чуть ли не побить. Кто-то услужливо предоставлял бесплатные места в ложах для молодчиков, соглашавшихся «свистать Тиме»… Кончилось все это уходом певицы Тиме со сцены, крушением творческой судьбы и многих, многих надежд.

Пережив творческую драму певицы, вынужденной в расцвете сил и способностей уйти со сцены, мама все свои знания, опыт, все свое увлечение музыкой отдала преподаванию.

Под ее руководством в доме постоянно занималась пением талантливая молодежь.

Педагогическое мастерство Варвары Валериановны Тиме высоко ценилось в консерваторских кругах, и многие начинающие певцы и певицы стремились попасть к ней хотя бы для того, чтобы быть прослушанными. Никто не получал отказа. Те, у кого обнаруживались хоть небольшие способности к музыке, как-то незаметно становились постоянными посетителями нашего дома, участниками музыкальных вечеров, учениками (разумеется, бесплатными) моей матери, ее «домашней консерватории», как говорили тогда.

{19} В доме царила музыка. Отец каждый вечер уходил в свою комнату, плотно закрывал дверь и подолгу играл на скрипке. Мы никогда не позволяли себе шуметь в эти часы и внимательно прислушивались к его игре.

По субботам мы устраивали домашние концерты, спорили о слышанных произведениях или исполнителях, философствовали чуть ли не до утра. С молодым задором и неутомимостью проводила эти часы вместе с нами и моя мать.

Каждую неделю выпускали стенную газету «Шпильки». Издание ее также возглавляла Варвара Валериановна, единодушно избранная главным редактором. Трудно сказать, чего было больше в этой газете — любовного, заботливого отношения к каждому из нас или самой беспощадной критики. От всевидящего ока «Шпилек» не ускользал ни единый наш проступок, ни единая оплошность, ни единый промах.

Атмосфера нашего досуга была насыщена неподдельной жаждой творчества, маленькими, но очень важными открытиями, спорами, мимолетными ссорами, романами, секретами, «трагическими» разрывами и веселыми примирениями. Здесь сталкивались десятки «действующих лиц» и переплетались десятки сюжетных коллизий.

Все наши интересы и развлечения направляла мама. Она всегда умела оказаться в центре событий. Может быть, именно поэтому наши досуги заполнялись многими важными и веселыми делами и никогда не было тех неприятных, неблаговидных происшествий, какие иной раз, к сожалению, еще случаются в жизни моих сегодняшних молодых друзей и учеников.

Мой дед по отцу Август Иванович Тиме родился в Саксонии и получил в Лейпцигском университете звание доктора медицины. Семейные предания гласят, что дед, впав в летаргический сон, очнулся в гробу, который несли на руках по кладбищу.

В России А. Тиме занимал ряд ответственных медицинских должностей и встречался со многими замечательными людьми своего времени. В Новгороде он познакомился с Герценом и вел с ним полемику на философские темы. В «Былом и думах» Герцен рассказывает: «доктор… ссылался на шеллинговы чтения об академическом учении и читал отрывки из бурдаховой физиологии для доказательства, что в человеке есть начало вечное и духовное, а внутри природы спрятан какой-то личный Geist… Споры эти занимали меня до того, что я с новым ожесточением {20} принялся за Гегеля… В разгаре моей философской страсти я начал тогда ряд моих статей о “дилетантизме в науке”…».

В конце сороковых годов в городе Златоусте мой дед встретился с дедом В. И. Ленина со стороны матери — Александром Дмитриевичем Бланком.

«В конце февраля 1847 г. в Златоуст прибыл доктор медицины А. Тиме, — пишет современный исследователь. — Это был образованный и культурный человек, близко знакомый со многими передовыми и просвещенными людьми своего времени. Тиме назначили инспектором госпиталей округа, а Александр Дмитриевич Бланк вернулся к основной своей должности — доктора Златоустовской оружейной фабрики. Несомненно, что семьи Тиме и Бланков были знакомы и, вероятно, нередко встречались».

Мой отец также занял видное положение в науке нашей страны.

В 1920 году Алексей Максимович Горький писал: «Профессор И. А. Тиме — один из старейших русских ученых, автор многочисленных капитальных сочинений научно-технического характера, педагог, давший государству из числа своих учеников не одну сотню ученых специалистов по горнозаводскому делу».

Отец считается основоположником русской горнозаводской механики и создателем теории резания металлов. Им разработаны классические курсы гидравлики, паровых котлов и паровых машин. Идеи, высказанные им в этих сочинениях, нередко производили в свое время впечатление несбыточных. Так звучали его слова о теснейшей связи науки с производством, о сооружении нефтепровода Баку — Батум, о создании канала Волга — Дон. В одной из статей он писал: «Разве можно признать нормальным такое положение вещей, когда иностранные техники занимают у нас первые места, а русским предоставляется второстепенное, подчиненное значение; когда ежегодно наезжают к нам иностранные профессора в качестве консультантов, а свои лишены всякой практической деятельности?»

Петербургский Горный институт имел репутацию передового учебного заведения. Здесь преподавали выдающиеся ученые, крупнейшие специалисты по разнообразным отраслям горнозаводских, рудничных и геолого-минералогических наук. Их общество и составляло тот круг, в котором проходила жизнь нашей семьи.

По вечерам в просторных комнатах нашей казенной квартиры, помещавшейся в здании Горного института, часто можно {22} было слышать не только музыку, но и приглушенные голоса сослуживцев отца, дискутировавших у него в кабинете.

Случалось, что дверь из кабинета приоткрывалась, показывалась голова, а потом и все туловище знаменитого минералога академика Н. Кокшарова. Он останавливался, держась за спинку стула, дожидался тишины и начинал декламировать свои прекрасные стихи. За ним появлялись и другие профессора. Математик К. А. Поссе садился к роялю и брал вступительные аккорды к романсу Чайковского. Мама подходила к нему и начинала петь.

Но вот уже поздно. Все расходятся.

— Варвара Валериановна, — кричит с лестницы академик Кокшаров. — Мы все в пятницу идем на «Аиду». Пойте хорошенько!

— Постараюсь, — смеется мама.

Женитьба отца на профессиональной артистке выглядела в то время своеобразным вызовом обществу. С тех пор семья Тиме считалась вольнодумной. События, которые произошли непосредственно после моего окончания гимназии, решительно упрочили такую репутацию.

Окончив школу, я поняла, что ничего не знаю. Я мечтала о широком и глубоком образовании, хотела быть врачом или певицей.

Учиться петь было рано. И тогда родители разрешили мне поступить на Высшие женские Бестужевские курсы[[3]](#endnote-4).

Бестужевские курсы были по существу настоящим женским университетом — с университетским составом профессоров, с университетским объемом читаемых курсов. Главное, однако, заключалось в другом: на Бестужевских курсах процветали демократические идеи. Именно поэтому, узнав, что родители разрешили мне поступить на Бестужевские курсы, некоторые знакомые говорили: «Что ж, в *такой* семье это не удивительно». Я, между тем, надела косоворотку, пояс, приколола английской булавкой карандаш на левой стороне груди и с легким сердцем отправилась учиться.

Русскую историю на курсах читал профессор Сергей Федорович Платонов[[4]](#endnote-5). Он увлекал нас не только материалистическим обоснованием событий, но и железной логикой выводов, тонкостью психологического анализа. Запомнились навсегда его меткие характеристики исторических лиц, особенно женщин.

Как живые, стоят передо мною эти женщины: властолюбивая {24} правительница Софья, «лучшая из дам» — Марта Скавронская, будущая Екатерина I; «престрашного взору» императрица Анна, «с властью надорванной, но не разорванной»; «дщерь Петрова», веселая царица Елизавета; «умная, но морально слабая Екатерина II, никогда себя прочно на троне не чувствовавшая».

Профессор срывал с них маски официальной добродетели, беспощадно разоблачая коварство, лицемерие, предательство, обычные орудия двора в борьбе за власть.

Тогда уже пришлось мне заглянуть в тайники женской души!

Блеском красноречия и темпераментом были отмечены лекции по истории средних веков профессора Эрвина Давыдовича Грима.

Из профессоров, читавших курс литературы, особенно помню профессора Шляпкина. Вдохновенно рассказывал он о произведениях, созданных народом, учил нас ценить и тонкий народный юмор и образность простого русского говора.

С огромным интересом слушали мы лекции по психологии, логике и философии профессора Введенского, человека большого таланта, смелой мысли, умевшего как никто владеть аудиторией. Со всех факультетов собирались на его лекции слушательницы. Его лаконичные формулировки, неожиданные сравнения и примеры потрясали логической силой мысли, но часто резали ухо непривычной резкостью. Он знал, что его стиль вызывает возражения, и в оправдание говорил: «На медные деньги учен и к изящной словесности не приучен».

Немало моих подруг по Бестужевским курсам принадлежало к известным «вольнодумным» семействам. Недалеко от меня в аудитории сидела румяная блондинка с пышными волосами и чудесным цветом лица — настоящая русская красавица. Это была Люба Менделеева, дочь знаменитого ученого, а впоследствии — жена Александра Блока[[5]](#endnote-6).

Близким другом мне стала Антонина Михайловна Серкова, заслуженная учительница республики, дважды награжденная орденом Ленина, человек глубокой мысли и большого сердца.

Сейчас, в начале шестидесятых годов двадцатого века, рассказ о Бестужевских курсах вряд ли произведет на молодых людей особенно сильное впечатление. Ведь женщины давным-давно стали академиками, профессорами, директорами крупнейших предприятий. Но именно теперь исполняется столетний «юбилей» с того дня, когда в аудиторию российского университета впервые в его истории вошла женщина. Сегодняшний «юбилей» — знаменательное событие русской культуры.

{25} Может быть, именно поэтому сейчас приняты меры по соединению ныне здравствующих бестужевок в единый коллектив; им доверено и поручено собрать материалы по истории курсов и издать специальный сборник. Уже сейчас при Ленинградском университете бестужевки получили в постоянное пользование специальную комнату, где будет организован музей Высших женских Бестужевских курсов — выдающегося культурного учреждения предреволюционной России.

Занятия на Бестужевских курсах во многом определили склад и характер моего мышления, отношение ко многим явлениям, жизни. А знание психологии, логики, философии оказалось просто незаменимым в последующей актерской и преподавательской деятельности.

Когда наступала весна и с экзаменами на курсах было покончено, наша семья, а иногда и близкие подруги отправлялись поездом до станции Барвенково Донецкой железной дороги. Выйдя из вагона, мы оказывались в бескрайней уже по-летнему разогретой степи. После сырых петербургских улиц и дворов {26} здесь дышалось легко и вольно. Не успевали мы оглядеться, как на нас налетала орава что-то кричащих людей с кнутами в руках. Это были извозчики, обладатели удивительных разноцветных экипажей, по форме напоминавших старинные фаэтоны, видимо сохранившиеся с крепостнических времен. Они были окрашены во все цвета радуги. Мы рассаживались в нескольких четырехместных экипажах и отправлялись степью, с горы на гору, за сорок верст к месту нашей летней «резиденции» — чудесному городку Изюму.

Если мы приезжали летом, щедрая природа Украины дарила нам свои чудесные плоды. Хорошо было в жаркий день остановиться среди фруктовых садов, выйти из коляски, размять уставшее от неподвижности тело. Разгоряченные лошади жадно тянулись к колодцу, где «журавль» вытаскивал из темной и холодной бездны ведро ледяной воды; капли с глухим звоном падали обратно, вниз. Мы входили сквозь стеклянную скрипящую на блоке дверь в маленький придорожный трактир. Здесь, на прилавке, были разложены теплые от солнца помидоры, нарезанные толстыми ломтиками пупырчатые огурцы, на тарелочке — крупная соль…

А потом — снова дорога, снова степи, холмы и овраги, снова веселое и горячее украинское солнце.

Четверки лошадей усердно тащили экипажи в гору и, наконец, останавливались. Мы стояли на вершине меловой горы Кремянец. Спуск по склону был белый, как зубной порошок. Внизу, окаймленный горящей на солнце серебряной нитью Донца, лежал Изюм. За городом, в окружении зеленых лесов, в хорошую погоду виднелся Святогорский монастырь и квадрат полуразрушенной старинной татарской крепости Хузум (ее название в результате фонетических изменений и дало имя городу).

На даче, расположенной в дубовом лесу близ Изюма, провели мы немало веселых, упоительных летних каникул. Все радовало здесь: и гора Кремянец, почва на которой гудела под колесами экипажей, потому что в недрах горы были катакомбы и переходы; и ночные прогулки на лодке по заснувшему Донцу; и поездки в расположенный ниже по течению Донца Святогорский монастырь (он описан Чеховым в его путевом наброске «Перекати-поле»).

Для меня это время отмечено первыми любительскими спектаклями, а также ежегодными визитами на нашу дачу студента {28} Горного института Николая Качалова[[6]](#endnote-7), проходившего практику в шахтах Донбасса. Эти упорные визиты кончились тем, что однажды мы вместе сели в голубую коляску изюмского извозчика. На рукаве извозчика красовался бант. Мы ехали венчаться…

Эти озаренные солнцем летние месяцы навсегда остались в памяти, связанные с воспоминаниями о матери. Она и в Изюме продолжала оставаться центром всей нашей молодежной жизни, веселья, горячих споров.

## **{****29}** Опера

В студенческие годы я продолжала увлекаться пением. Каждый раз, когда я подходила к роялю, мама прислушивалась все внимательнее. Ею овладевала мысль найти во мне свою преемницу на оперной сцене. Наконец, о моем поступлении в консерваторию начали говорить вслух.

Наступил день приемного консерваторского экзамена. За столом экзаменационной комиссии сидели выдающиеся музыкальные педагоги того времени: профессора Ирицкая, Ферни-Джиральдони, Цванцигер, Габель. Я оробела и без всякого выражения, без малейшего подъема пропела романс Глинки «Северная звезда». Было очевидно, что экзаменаторы не потрясены настолько, чтобы изменить хмурое выражение лиц. Я поняла, что навсегда останусь филологом. И тогда кто-то из профессоров спросил, не имею ли я отношения к певице Варваре Валериановне Тиме.

— Я ее дочь, — ответила я, предчувствуя, что судьба моя может сейчас решительно измениться.

Так оно и произошло. Все оживились и начали произносить какие-то приветливые слова в мой адрес. Впрочем, больше говорили о маме. В конце концов оказалось, что все от моего пения чуть ли не в восторге. Я была принята. Талант и заслуги матери «авансировали» меня на пути к оперной карьере.

{30} Моим педагогом оказалась Елена Михайловна Серно-Соловьевич, прекрасный вокалист, тоже ученица Эверарди, лучшая исполнительница партии Антониды в «Иване Сусанине».

Первый учебный год в консерватории мне пришлось совмещать с занятиями на Бестужевских курсах. К концу этого года я окончила курсы по историко-филологическому отделению и смогла полностью отдаться музыке.

Так началась моя подготовка к профессиональной артистической деятельности. Это особенно крепко сблизило меня с матерью, навсегда оставшейся мне самым близким человеком и самым преданным другом…

Чисто профессиональные «музыкальные» воспоминания начала XX века неразрывно связаны в моей памяти с событиями и размышлениями широкого общественного порядка.

На Бестужевских курсах — и на лекциях и в кулуарах — мы находились в атмосфере прогрессивных идей, подводивших нас к пониманию серьезных социальных вопросов. В консерватории процветали реакционные взгляды, архаические методы обучения и воспитания.

Прогрессивные перемены в музыкальной жизни России рождались отнюдь не в консерваторских стенах. Бывая очень часто в Мариинском театре, я именно там поняла, что в опере можно и нужно *играть*, а не стоять истуканом у края авансцены. Я поняла, что многие оперные штампы и рутинные обычаи, исходившие из некоторых консерваторских классов, превращают оперу в жанр схоластический и неживой. Молодые певицы и певцы Мариинского театра в то время уже начали проходить свои партии с режиссером А. Петровским[[7]](#endnote-8) — факт, совершенно небывалый еще каких-нибудь пять-десять лет назад.

А у нас в консерватории учебные занятия велись так, будто на другой стороне Театральной площади не происходило решительно никаких перемен. В классах по-прежнему обучали вокализам и другим чисто вокальным дисциплинам. А таких предметов, как дикция, работа над словом, тем более актерское мастерство, не было и в помине.

Партии, которые я готовила, — Татьяна в «Евгении Онегине», Виолетта, Аида, Манон — говорили, казалось, о приближении к полноправному вступлению на оперную сцену, а мой внутренний разлад с будущей профессией все нарастал и становился угрожающим.

{31} События, разразившиеся вскоре в стране, не могли не коснуться и консерватории, судьбы многих студентов, в том числе и моей.

9 января 1905 года на Дворцовой площади разыгралась трагедия, потрясшая всех честных людей России. В высших учебных заведениях Петербурга сразу же начались студенческие волнения.

В этой-то обстановке произошла шумная история со студентом, принявшим непосредственное участие в подавлении манифестации на Дворцовой площади. Его поступок вызвал бурное возмущение. Студенческая сходка постановила изгнать из консерватории начинающего жандарма.

Руководство и реакционная часть профессуры выступили против решения студенческой сходки. В борьбе студенчества с дирекцией силы разделились: передовые профессора и преподаватели высказались за поддержку студенческих требований, наиболее принципиально и мужественно вел себя композитор Римский-Корсаков[[8]](#endnote-9).

Чем это кончилось, общеизвестно: Римский-Корсаков был уволен из консерватории. В ответ на этот беспримерный акт беззакония и бюрократической тупости немедленно подали рапорты об уходе Глазунов[[9]](#endnote-10) и Лядов[[10]](#endnote-11). А за ними из консерватории потянулись и многие другие преподаватели и профессора, в числе которых была и Е. М. Серно-Соловьевич. Мы, ее ученики, ушли, разумеется, следом за ней.

Петербургские газеты тех дней, освобожденные от цензуры, были полны карикатур, иронизировавших над изгнанием Римского-Корсакова. А в одной из газет я прочла строки, которые переписала в свой юношеский дневник:

«Мы довели до самоубийственной дуэли Пушкина.
Мы послали под пули Лермонтова.
Мы послали на каторжные работы Достоевского.
Мы живым закопали в полярную могилу Чернышевского.
Мы изгнали один из величайших умов — Герцена.
Мы экспатриировали Тургенева.
Мы предали анафеме и поношению Толстого.
Мы выгнали из консерватории Римского-Корсакова».

Это смелое перечисление было неполным. В нем не хватало имени Грибоедова, посланного под нож предателя. В нем не значилось имени Белинского, до времени сгоревшего от чахотки. Да и убийство Пушкина было названо самоубийством. Однако список этот произвел на меня сильное впечатление. Думаю, что я была не одинока в этом смысле.

{32} Позднее Римский-Корсаков был возвращен в консерваторию. Но время сделало свое дело. Многие прозрели, возмужали, стали видеть зорче и мыслить смелее. И нельзя было загладить или предать забвению кровь убитых…

Вместе со своей преподавательницей мы обосновались на музыкальных курсах Поллака на Невском, рядом с Пассажем[[11]](#endnote-12). Занятия продолжались. Чтобы быть в опере не только вокалисткой, но и актрисой (и только для этого!), я решила поступить на драматические курсы[[12]](#endnote-13). В то время я свято верила, что эти курсы сыграют в моей жизни подсобную, вспомогательную по отношению к оперному искусству роль.

Я занималась пением всерьез: голос мой, лирико-драматическое сопрано несколько более высокого, чем у матери, регистра, удостаивался похвалы таких выдающихся музыкантов и певцов, как Фигнер[[13]](#endnote-14), Ершов[[14]](#endnote-15), все предвещало впереди осуществление оперной карьеры.

Однажды ко мне явился режиссер-администратор итальянского оперного театра, гастролировавшего тогда в Петербурге, некто Думани.

Думани предложил мне договор на поездку в Италию с тем, что я закончу там свое вокальное образование, а затем совершу гастрольное турне по столицам Европы.

Я восприняла предложение Думани восторженно и — смущенно. Нужно ли говорить, каким заманчивым представлялось путешествие в Италию, знакомство с легендарной страной, возможность учиться у знаменитых итальянских профессоров. Однако я понимала, что не захочу, не смогу бросить на такой большой срок дом, родину, друзей, все, что связывало меня глубокими корнями с Петербургом. Расстаться с семьей, с родителями я не могла. Вспоминался мне между прочим и случай с адвокатом Оппелем.

Однажды петербургские газеты сообщили, что адвокат Оппель оставил практику и отправился в Италию совершенствовать неожиданно обнаружившийся голос. Вслед за тем газетные сообщения начали принимать сенсационный характер: успехи Оппеля в пении настолько необычайны, что итальянские маэстро спорят между собой, кому из них вести новую русскую знаменитость в турне.

Прошло еще некоторое время, и газеты сообщили, что Оппель решил вернуться в Россию, оставить профессию адвоката {33} навсегда и целиком посвятить себя искусству. «Мне будет, — говорил Оппель, — куда труднее менять профессию, чем, скажем, Собинову, который служил когда-то помощником знаменитого адвоката Плевако. У меня в Петербурге есть уже большая и солидная клиентура!..»

И вот Оппель прибыл в Петербург. Назначен первый концерт — его устраивала коллегия петербургских адвокатов.

Третий звонок. Мы расселись по местам. Ведущий объявил арию Васко да Гамы. Оппель вышел на эстраду, уверенно дал знак аккомпаниатору и открыл рот. То, что произошло затем, едва ли поддается описанию. Новоявленный певец стал издавать нечто среднее между ревом и криком.

В публике творилось что-то невообразимое: все, давясь от хохота, наклонялись вперед, чтобы спрятать лица за спинами впереди сидящих. А певец выкрикивал арию за арией, ничего не замечая, ничего не слыша.

Через два дня одна из петербургских газет напечатала письмо Оппеля. В нем Оппель приносил петербуржцам свои извинения и рассказывал о том, как стал жертвой мистификации темных итальянских дельцов, всегда готовых выкачивать деньги из доверчивых иностранцев.

Конечно, не этот почти анекдотический случай заставил меня ответить отказом итальянскому антрепренеру, но нравы того времени нашли в нем несомненное отражение…

В великий пост деятельность императорских театров прекращалась. На смену труппе Мариинского театра в Петербург приезжала итальянская оперная труппа.

Нужно ли говорить, с каким интересом бегали мы слушать Баттистини и Баронат, Титто Руффо и Ансельми, Наварини и Галеффи. Приезжала тогда в Петербург и знаменитая не столько голосом, сколько красотой Лина Кавалиери[[15]](#endnote-16). В паре с Собиновым[[16]](#endnote-17) она пела целый ряд популярных опер (Собинов был единственным русским певцом, принимавшим участие в спектаклях итальянской труппы).

Как бы ни относились мы к итальянской музыке, какую бы позицию ни занимали в спорах между поклонниками русской музыки, «вагнеристами» и любителями итальянских композиторов (эти споры горячо велись тогда в молодежных музыкальных кругах), мы с наслаждением слушали итальянских певцов, чьи великолепные голоса и виртуозная техника не знали, казалось, никаких препятствий, не боялись возраста.

{34} Помню, как однажды в Петербург приехал уже познавший мировую славу семидесятилетний Мазини[[17]](#endnote-18) и выступил в трудной лирической партии Герцога из «Риголетто». Я слышала этот спектакль. У Мазини почти уже не было голоса. Но изумительное мастерство и сохранившийся еще теплый, задушевный, только ему присущий тембр покорили слушателей и заставили забыть возраст певца.

Став студенткой Консерватории, я получила доступ на дневные репетиции симфонического оркестра. С жадностью использовала я эту возможность, регулярно бывала на репетициях самых выдающихся дирижеров и впитывала в себя богатства мировой симфонической музыки. А по вечерам мы, студенты, пересекали Театральную площадь и любыми способами проникали в Мариинский театр, где ведущие партии пели тогда Медея Фигнер[[18]](#endnote-19), Тартаков[[19]](#endnote-20), Славина[[20]](#endnote-21), Долина[[21]](#endnote-22), Давыдов, Касторский[[22]](#endnote-23), Липковская, Ершов. Слушать этих выдающихся мастеров было наслаждением, и мы не пропускали ни одной премьеры.

Как-то поздно вечером в столовую, не снимая пальто и шляпы, порывисто вбежала сестра Анна Ивановна. Надо сказать, что настоящее пристрастие Анна Ивановна испытывала к рисованию. Музыка была для нее увлечением как бы второго порядка… Всегда сдержанная и застенчивая, сестра стала взволнованно рассказывать, что молодой московский артист, певший сейчас Ленского, поразил всех не только очаровательной внешностью и прекрасным голосом, но и необычайным, новым воплощением образа, созданного Пушкиным и Чайковским. Она говорила о бурных овациях публики, о небывалом успехе.

На другой день газеты широко оповестили о появлении нового большого таланта на русской оперной сцене.

Все вокруг только и твердили о новой звезде. Во мне же заговорило чувство противоречия. «Пока сама не услышу — не поверю, и уж во всяком случае не стану повторять за всеми банальных и восторженных похвал», — думала я.

Вот, наконец, куплены дешевые билеты на очередной спектакль с участием московского артиста.

На сцену вышел стройный молодой человек в черном костюме французского студента (так нарядился Герцог для очередного любовного похождения). «Не может быть, чтоб в этом {35} сердце я на любовь мою ответ не встретил», — запел артист. Протянув к Джильде руки, он шел ей навстречу и смотрел в глаза нежно и вместе с тем властно…

Современный любитель оперы вряд ли сразу поймет наше удивление. Да, он шел к Джильде и смотрел ей в глаза, а не стоял истуканом на авансцене, поедая взглядом дирижера и выводя великолепные рулады, как это делало большинство тогдашних исполнителей!

Артист пел легко и уверенно, а я думала: неужели это происходит наяву? Неужели в опере можно так петь, так играть, так выглядеть? Ведь прежде многие исполнители появлялись в любой партии со своими усами и бородками и даже не помышляли о создании хотя бы внешнего сценического облика!

Вернувшись домой, я решила купить билеты на все спектакли с участием Леонида Витальевича Собинова. Я стала одной из его многочисленных поклонниц.

Значение слова «поклонница» в нашем понимании не было таким, какое придали ему сейчас некоторые не в меру предприимчивые любительницы оперных теноров. В кругу любителей оперы, к которому принадлежали я и мои сверстники, не происходило ничего похожего. Мы тоже преподносили цветы артистам, но не бегали за ними по улицам, а, сидя за роялем, разучивали клавиры и партии опер, в которых выступал наш любимец.

Голосом, внешними данными, музыкальностью и сценическим обаянием Собинов владел от природы. Но вокальное мастерство, владение голосом во всех его регистрах, отработка {36} каждой фразы, чистота и ясность интонации и исключительная дикция явились результатом громадной работы артиста.

Впервые на нашей оперной сцене зазвучала чистая, понятная русская речь. Для воспроизведения трудной ноты Собинов не коверкал слова, как это делали многие певцы, заботясь лишь о красоте звука. Они заменяли «о» на «э», вместо «у» произносили «о», а «ю» на высоких нотах заменялось таким звуком, для обозначения которого нет букв ни в одном алфавите мира. Если у сопрано или тенора попадалось верхнее «до», то слова во фразе перегруппировывались вопреки сохранению рифмы и даже смысла. Иной раз придумывались новые слова, не предусмотренные либреттистом, неожиданные и нелепые. Замена же звуков и букв была делом обыденным. Один известный баритон слова Онегина: «Не думаю, чтоб много развлечений дано вам было» пел так: «Не домаю, чтоб много развлечений дхано вам было».

На высоких нотах Собинов не привставал на цыпочки, не поворачивался лицом к публике, не краснел, на шее его не вздувались от натуги жилы. В дуэтах он смотрел на партнера, а не на дирижера. Готовясь к очередной партии, артист изучал не только Чайковского и Рубинштейна, Пушкина и Лермонтова, но и то, что написано о них. Его костюмы шились лучшими мастерами по эскизам Бакста, Коровина, Головина. Все говорило о том, что молодой певец принес на оперную сцену не только голос и талант, но и совершенно новое отношение к своей профессии, новую культуру, новые принципы игры. Собинов открыл для своих современников такие оперные образы, как Ленский, Ромео, Орфей, Лоэнгрин.

Совершенно неповторимым созданием артиста был образ Ленского. Над этой ролью Собинов работал более трех лет. Она стала общепризнанной вершиной его творчества.

В ту пору коронным исполнителем партии Ленского в Петербурге считался Н. Фигнер. Его приоритет был закреплен даже специальной, повышенной шкалой цен на билеты. Голос Фигнера был не слишком красивого тембра, резковатый, но слушателей зажигали горячий темперамент певца, выразительная фразировка, безусловное драматическое дарование.

Однако даже Фигнер не очень заботился о создании сценического образа, бывал дурно, неверно одет в случайный костюм, почти не гримировался, сохранял, выступая в «Онегине», свои усы и бородку. О том, каков Ленский у Пушкина, все забыли. {37} Поклонницы рукоплескали, и это создавало видимость полйога благополучия…

Теперь, впервые со времени создания «Евгения Онегина», на сцену вышел юноша-поэт «с кудрями черными до плеч», без бороды, с задумчивыми глазами, осененными темными ресницами, с порывистыми, изящными движениями. На нем был надет легкий полусюртук с характерной для пушкинской эпохи пелериной. Высокие сапоги с отворотами и мягкая шляпа в руках завершали костюм Собинова — Ленского. Этот костюм стал с тех пор таким же «классическим», как и само исполнение роли.

Подлинно пушкинский образ молодого поэта, застенчивого, порывистого, страстного, возникал при каждом появлении Собинова на сцене. Артист, не глядя на дирижера, а общаясь лишь с партнерами, играл, и пение его казалось естественным, необходимым выражением внутреннего состояния героя. Собинов вкладывал в музыкальную фразу интонацию живой человеческой речи, живые чувства, точно соответствующие замыслам Пушкина и Чайковского. Высокие ноты в словах, обращенных к Ольге, — «Я люблю тебя» — брались Собиновым свободно и легко, ля-бемоль — дважды с точной звуковой атакой, с очаровательной тембровой окраской звука.

В картине ларинского бала Собинов раскрывал новые, истинно пушкинские черты образа. Вместо ревности и бурных героических порывов в ссоре с Онегиным (все это было в игре Фигнера) артист показывал юношу-поэта, мягко и грустно упрекающего любимую девушку в кокетстве. В порыве молодого благородного негодования Ленский вызывал Онегина на дуэль. Ссора носила случайный характер и была явно тяжела для нежного сердца Ленского. Слова, обращенные к Лариной: «В вашем доме, как сны золотые, мои детские годы текли, в вашем доме узнал я впервые радость чистой и светлой любви» звучали искренне, задушевно, волнующе. Собинов пел их пианиссимо, оркестр аккомпанировал еле слышно, каждое слово доносилось до слушателей и было насыщено искренним чувством.

Последняя картина Ленского — дуэль.

Ленский — Собинов сидит на сломанном дереве, шинель сползает с одного плеча, черные кудри прижаты бобровой шапкой. «Куда, куда вы удалились, весны моей златые дни…» — льется тихий, нежный звук. Слово «дни» задерживается на несколько тактов, звук филируется и уходит в пространство. Слова «Что день грядущий мне готовит!» Собинов начинает {38} тихо, несмотря на то, что фраза трудна и начинается с верхнего «соль». Все тенора, даже Фигнер, эффектно и громко пели эту фразу, не заботясь о том, что такое звучание не вяжется с внутренним состоянием Ленского… Для фразы: «Забудет мир меня, но ты, ты, Ольга…» Собинов берег самое нежное, самое тихое звучание своего изумительного голоса и, нарушая все установленные до него традиции, на том же пиано пел: «Скажи, придешь ли, дева красоты, слезу пролить над ранней урной и думать: он меня любил…».

Но вот тоска сменяется в душе Ленского горячим и страстным чувством, и слова: «… желанный друг, приди, я твой супруг…» произносил уже не пылкий юноша, а страстно любящий мужчина…

Критика восприняла премьеру «Онегина» с Собиновым в партии Ленского как величайшее событие русской культуры. Рецензенты стали называть премьеру «спектаклем 14 марта 1901 года». Они писали, что Собинов блестяще решил не только задачу музыкальную — тонко раскрыл лиризм Чайковского, но и чисто драматическими средствами решил пушкинский образ юноши-поэта. Один из журналистов назвал Собинова — Ленского «культурной потребностью общества». «Это больше, чем хорошо, — писал после спектакля дирижер Артур Никиш[[23]](#endnote-24). — Когда Ленского поет Собинов, то и всю оперу следует переименовать, назвав ее не “Евгений Онегин”, а “Ленский”». Такая оценка строгого и в высшей степени взыскательного Никита, дирижера мирового масштаба, говорит сама за себя.

И только одно высказывание противостояло хору восторженных похвал. Оно коротко:

Ждали от Собинова
Пенья соловьиного.
Услыхали Собинова —
Ничего особенного.

Это четверостишие принадлежало самому Собинову. Человек необычайной скромности, он относился к каждой своей партии с настоящей требовательностью большого художника и никогда не прекращал работы над готовыми ролями. Он не боялся новых трактовок ранее спетых опер и вел большую репетиционную и исследовательскую деятельность.

В 1930 году Софья Дмитриевна Масловская ставила в Перми «Евгения Онегина» с Собиновым в партии Ленского. Талантливый режиссер задумал внести в постановку некоторые изменения. {39} Так, в частности, арию Ленского Масловская трактовала как прощальное письмо Ленского к Ольге. Не следует подходить к этой идее с сегодняшних позиций: на рубеже двадцатых и тридцатых годов такое новаторство представляло несомненный интерес. Положительная сторона подобных экспериментов заключалась в очищении оперного наследия от толстого слоя рутинных напластований.

Собинов отнесся к новой трактовке в высшей степени сочувственно, хотя ему пришлось вновь начинать работу над партией, принесшей ему мировую славу.

Вот что он писал после премьеры в открытке, адресованной Н. Качалову:

«Коля, мой друг милый!

Пишу тебе из Перми, ночью, после спектакля “Онегин” в постановке С. Д. Масловской. Вышло все чудесно, и я, могу похвастать, вышел с успехом из заданной мне задачи. Это факт. Понадобилось потревожить тень Чайковского и переставить музыкальные эпизоды в сцене дуэли. Я, конечно, на это откликнулся четверостишием:

 С. Д. Масловской
Устроила она Чайковскому погром,
Что было спереди — идет концовкой.
Гусиным Ленский арию поет пером.
Но Ленский сам доволен постановкой.

Предстоят еще два спектакля, “Травиата” и “Онегин”, а потом Москва и Бежица. Только не надо успокаивать меня беспокойного.

Целую Елизавету Ивановну и тебя, привет Сусанне.

Твой Леонид».

Открытка эта сохранила дыхание бурного времени начала тридцатых годов. И если в тексте ее говорится о новаторских экспериментах с оперой Чайковского, то на лицевой стороне напечатан лозунг, призывающий к выпуску машин и тракторов. Молодая Советская республика остро нуждалась и в музыке Чайковского, и в искусстве Собинова, и в машинах, которые помогли бы скорее поставить на ноги народное хозяйство страны.

Не следует, однако, делать из слов Собинова вывод, что Леонид Витальевич хоть в какой-нибудь степени неуважительно {40} относился к творчеству Чайковского или вообще любил всевозможные новшества ради новшеств, — таких людей в то время было действительно немало среди работников всех жанров искусства. Собинов признавал лишь подлинно творческое новаторство. Это хорошо видно из маленькой эпиграммы, сочиненной им по поводу постановки в Мариинском театре «Искателей жемчуга»:

На сцене подлинный музей
Этнографических затей!
Среди чудес — огромный слои.
От суеты — пыль коромыслом.
Ну, словом, истинный Цейлон,
Не блещет только здравым смыслом!

Преклонение Собинова перед Чайковским было общеизвестно и глубоко искренне. Побывав в 1926 году в Клину, в доме-музее Чайковского, Леонид Витальевич сделал в книге записей интересное признание: «С чувством глубокого благоговения вошел я в эти комнаты. Но чем больше я видел, тем больше какая-то отрада давала успокоение моей потрясенной душе. Ведь и я склоняюсь к закату, ведь и я был творцом и воплощал образы того, чья память здесь так свято хранится».

Новаторский склад творчества Собинова сказался не только в исполнении им партии Ленского. Новые черты увидели мы и в его Фаусте. Собинова увлекли философские глубины первоисточника. Человек в высшей степени эрудированный, Леонид Витальевич долгие часы проводил за книгами, докапываясь до сути образа Фауста. Особая трудность для него заключалась в том, что музыкальная характеристика была «заранее заданной», неизменной. С этим надо было считаться. И он искал новые черты образа, новые возможности правильной, глубокой, интересной трактовки в пределах данной музыкальной характеристики.

Вот что писал Собинов в одном из своих писем из Москвы 7 января 1902 года: «Предстоит еще интересная работа. Я хочу переделать образ Фауста, смягчить музыку Гуно сценическим олицетворением глубокого духа Фауста; из флирта с Маргаритой сделать гипноз какой-то, подчинение воли Фауста злому духу Мефистофеля, издевавшегося над душой Фауста и подсунувшего ему вместо духа — плоть. Навел меня на мысль об этом проекте постановки третьего акта “Фауста” в Эрмитаже, где я участвую, художник Коровин. Он делает новые стильные костюмы. Он же мне дал и идею».

{41} Эти мысли артиста разрешают сделать вывод, что Собинов при создании сценических образов в оперных произведениях, как правило, стремился к их драматизации и предельному углублению характера героя. Этим Собинов навсегда утвердил себя как подлинно реалистический художник. «Я был потрясен, увидев в опере Гуно шекспировский драматический образ юноши Ромео — Собинова, — говорил Ю. М. Юрьев. — Непостижимо это в опере!»

Шекспировское умение раскрыть и подчеркнуть высоко гуманистическое, человечное в условном оперном искусстве и составляет, может быть, самую главную особенность творчества Леонида Витальевича Собинова.

Рассказ о новаторской устремленности творчества Собинова можно было бы продолжать без конца. Обыкновенно считалось, что партию Лоэнгрина может петь только драматический тенор. Это, казалось, было определено партитурой и героическим характером вагнеровского музыкального образа. Зрители успели привыкнуть к тому, что Лоэнгрин появляется на сцене закованным в латы и предстает в соответствии с духом музыки Вагнера неким сверхчеловеком.

И вдруг за исполнение этой партии берется лирический тенор Собинов! Не ошибка ли это?

И вот первое появление Лоэнгрина — Собинова. Вместо тяжелых лат — легкий серебряный панцирь. Светлые волосы мягкими прядями падают на плечи из-под блестящего шлема с крыльями. На плечах — шелковый плащ. Собинов весь — свет, сияние, счастье. Серебряный звук голоса звенит {42} и сверкает, он светел, как белый с вышитыми по углам серебряными голубями плащ Лоэнгрина.

Немецкие артисты подчеркивали в Лоэнгрине военный пыл, двигались на сцене резко, пели грубовато, фортиссимо, клеили на лицо усы и бороду. Собинов создал образ рыцаря духа, чистого, нежного, но в решительную минуту твердого и мужественного. Это было новым словом в сценической истории вагнеровской оперы.

Переворот совершен Собиновым и в сценической истории глюковского «Орфея». В этой опере партию Орфея до Собинова пели женщины, меццо-сопрано. Теперь партия была транспонирована для лирического тенора. На этом настаивали и постановщик спектакля В. Мейерхольд[[24]](#endnote-25) и художник А. Головин[[25]](#endnote-26).

Моя первая встреча с Леонидом Витальевичем произошла за кулисами Мариинского театра. В этот вечер нам достать билеты не удалось. Администратор разрешил нескольким моим подругам и мне послушать спектакль за кулисами. Шел «Евгений Онегин».

Во время сцены письма Татьяны мы стали шепотом делиться впечатлениями. Одна из моих подруг возмущенно говорила о том, что не понимает Татьяны: как она могла писать письмо Онегину, а не Ленскому! Стоявший вблизи не замеченный нами исполнитель партии Онегина баритон Оленин улыбнулся и сказал: «Милые барышни, не судите так строго Пушкина. Он ведь не знал, что Ленского будет петь Собинов». Сконфуженные, мы, разумеется, приумолкли…

Вскоре за кулисами появился Собинов. Когда мои подруги заговорили с артистом, я спряталась за их спинами. Увидев это, Собинов шутливо пропел слова Берендея: «Снегурочка одна стоит, бедняжка!»

Думая сделать Леониду Витальевичу приятное, девушки стали бранить Фигнера. Они заявили, что он плохо поет Ленского. Собинов посмотрел на нас очень строго. «Вот что, милые барышни, — сказал он, — я прошу вас никогда в моем присутствии не говорить подобным образом о моих товарищах. Ваше мнение о Николае Николаевиче Фигнере неверно. Это большой мастер». Глаза Собинова потемнели. Было ясно, что он действительно рассержен.

Чувство настоящего товарищества всегда отличало Леонида Витальевича. Даже в дни своей мировой славы он никогда не {44} выходил на аплодисменты один. Бывали случаи, когда после сцены дуэли артист, певший Онегина, вынужден был долго раскланиваться вместе с Собиновым. Дело кончалось тем, что исполнитель партии Онегина силой вырывал свою руку из руки Леонида Витальевича.

Значительно позднее, когда я стала артисткой Александринского театра, произошло наше настоящее знакомство с Леонидом Витальевичем, перешедшее в длительную и прочную дружбу. Леонид Витальевич оказался не «душкой-тенором», а широко образованным человеком, превосходно знавшим языки, очень начитанным. Он живо интересовался множеством вопросов, не имеющих ни малейшего отношения к искусству. При этом он всегда был не удовлетворен собой — замечательное качество, каким может обладать подлинно большой артист и подлинно творческий человек.

Люди, завоевавшие положение на театральных подмостках или в обществе, нередко бывают весьма эгоцентричны. Интерес к окружающему они проявляют, когда речь заходит об их успехах. Тогда они увлекаются, становятся красноречивыми, остроумными, обаятельными. Такие люди обречены на духовное одиночество. Они всегда ждут собеседника, который даст им возможность снова пережить упоение собой.

Собинов не принадлежал к числу таких людей. Ему не нужны были порабощенные слушатели. Напротив, он сам обладал редчайшим даром — умением слушать. Он очаровывал рассказчика пристальным вниманием неподвижно устремленных на него прекрасных «ореховых» глаз с махровыми, загнутыми вверх ресницами. Он был собеседником, который искренне интересовался всем: философией и металлургией, фарфором и хирургией, выращиванием огурцов и псовой охотой. Особенно же увлекался Леонид Витальевич техникой, точными науками.

Однажды, когда Собинов был директором Большого театра в Москве, произошел такой эпизод. В кочегарке парового отопления театра что-то испортилось. Леонид Витальевич решил воспользоваться приездом в Москву Н. Качалова и попросил его о помощи. Собинов обставил это событие торжественно: собрал у себя в кабинете все техническое начальство театра и возглавил шествие собравшихся в подвалы. Консультация была проведена. Насколько мне известно, дело касалось пустяков. Тем не менее Леонид Витальевич очень гордился своим другом, способным разобраться в гаком «сложном» вопросе, как паровое отопление.

{46} Слушая рассказы на технические темы, Леонид Витальевич превращался в любознательного мальчика, которому объясняют устройство ружья или рассказывают о конструкции автомобиля. Когда в рассказе попадалось какое-нибудь незнакомое слово, все останавливалось. С азартом игрока или коллекционера кидался он к словарям, — их у него было множество. Он рылся в них при участии всех присутствующих до тех пор, пока не изучал «биографии» нового слова самым доскональным образом. Только тогда прерванная беседа могла продолжаться.

Круг интересов Собинова был неограничен. С увлечением занимался он литературой (им переведено с итальянского несколько пьес), живописью и драматическим искусством. Леонид Витальевич дружил со Станиславским[[26]](#endnote-27) и, вероятно, увлекался его системой. Однажды после ужина Леонид Витальевич вел длиннейшую дискуссию с Юрием Михайловичем Юрьевым[[27]](#endnote-28) на тему о декламации классических монологов. Все уже пошли спать (в последнее время, приезжая в Ленинград, Собинов с женой, Ниной Ивановной, останавливался у нас), а спорщики все еще продолжали в столовой свой диспут, наскакивая друг на друга, как петухи.

В дружеской беседе Собинов обнаруживал незаурядное остроумие и находчивость. На ужине у адвоката Карабчевского, устроенном по случаю премьеры оперы «Орфей», хозяин дома, приветствуя Леонида Витальевича тостом, произнес несколько обычных поздравительных слов и шутливо закончил: «Дорогой Ленечка, твое исполнение сегодня, конечно, выше всяких похвал. Но центральная ария меня несколько разочаровала. Ты без конца твердил: “потерял я Эвридику, потерял я Эвридику…” Знаешь, брат, в конце концов это показалось мне скучноватым». Собинов тут же встал. «Видишь ли, — сказал он, — на днях, когда мы с тобой выходили из ресторана, ты обронил в гардеробе двугривенный. Ты долго возился на полу и все приговаривал: “потерял я двугривенный, потерял я двугривенный…” Так ведь у меня-то Эвридика, а тут всего-навсего двугривенный. Согласись, что это действительно могло показаться скучным…» Победителем этого словесного поединка вышел не адвокат, профессиональный мастер слова, а певец.

— Знаете ли вы, какая мечта была у меня в детстве, самая заветная мечта? — сказал как-то Леонид Витальевич. — У нас в Ярославле с братом имелась одна пара коньков на двоих, и {47} мне приходилось кататься на одном коньке, отталкиваясь второй ногой от земли… Так вот, мне всегда хотелось иметь второй конек. Кажется, его у меня так и не было никогда!..

Думаю, что Собинов и в творчестве постоянно мечтал о «втором коньке» и искал его, хотя здесь-то он безусловно обладал обоими коньками! Недавно я прочла, что такая же мечта — иметь второй конек — была и у Шаляпина в годы его детства. Подобные совпадения удивительны, но они бывают!

В огромном зале Народного дома (теперь здесь находится крупнейший в Ленинграде кинотеатр «Великан») шел именной концерт Федора Ивановича Шаляпина.

Я была приглашена открывать второе отделение. Шаляпин стоял в кулисе и слушал, шепотом переговариваясь со своим аккомпаниатором. После концерта он сделал мне удивительное предложение: петь с ним, в качестве его партнерши, в опере «Дон-Кихот», — ее собирался ставить Малый оперный театр. {48} Федор Иванович объяснил, что предпочитает занять в партии Дульцинеи драматическую актрису, умеющую петь, нежели певицу, не умеющую играть.

На другое же утро мне позвонила концертмейстер театра Вера Ивановна Епанишникова и сказала, что театр по просьбе Шаляпина поручил ей подготовить со мной партию Дульцинеи[[28]](#endnote-29).

Так началась эта необычная работа. Вскоре в фойе театра я снова встретилась с Федором Ивановичем на одной из репетиций, чтобы показать ему работу над своей партией.

Я пела, а Шаляпин сидел на стуле и хмурился. Не дожидаясь конца, он встал и сказал, что хочет показать мне, как, по его мнению, нужно петь серенаду Дульцинеи.

Шаляпин попросил дать ему шаль. Принесли обыкновенный женский платок. Артист накинул его себе на плечи. Платок сразу же чудесным образом превратился в испанскую шаль. Правую руку Шаляпин по-женски изящным и опять-таки «испанским» движением поставил вбок. Потом он щелкнул пальцами… или — нет — это были звуки кастаньет! И Шаляпин запел серенаду Дульцинеи… Все это продолжалось минуты, может секунды. Шаляпин, собственно говоря, исчез. Перед нами была испанская девушка, остановившаяся в солнечный день у колодца, чтобы поболтать и пококетничать со всегда готовыми на это кавалерами.

Шаляпин пел с какой-то притушенной страстностью, с загадочной манкостью, какие порой отличают женщин внешне сдержанных, но в действительности — горячих и темпераментных. Смелые, призывные интонации слышались в его голосе. Исполнение монолога Дульцинеи Шаляпиным можно назвать песней торжествующей любви.

Я не знала, чему удивляться больше: вокальному ли мастерству Шаляпина, благодаря которому серенада вдруг ожила и зазвучала, сверкая всеми своими музыкальными нюансами, или глубокому знанию женской души, манеры речи, еле уловимых чисто женских интонационных оттенков.

То, что я увидела и услышала на нескольких репетициях с Шаляпиным, заставило меня пересмотреть многие свои взгляды на искусство.

В наши дни немало говорится о признаках современного стиля актерского мастерства. Один из режиссеров сказал, что актер в современном сценическом искусстве должен вместе с режиссером создать атмосферу, «при которой самое малое {49} движение, взгляд, улыбка, легкий поворот головы заменят длинный монолог, эффектную мизансцену». Это верно. Шаляпин был именно таким актером, актером будущего.

Спектакль «Дон-Кихот» не состоялся, и мне так и не довелось выступить вместе с Шаляпиным: Федор Иванович уехал, репетиции прекратились. Но воспоминания об этой встрече и сегодня остаются для меня живыми и волнующими.

В годы учения в Консерватории и позднее мне посчастливилось услышать и многих других выдающихся певцов и дирижеров: Артура Никита, Кусевицкого[[29]](#endnote-30), Малера[[30]](#endnote-31), пианиста Гофмана, скрипачей Пабло Сарасате[[31]](#endnote-32) и Яна Кубелика[[32]](#endnote-33). Казалось, все это должно было бы укреплять мои связи с музыкой и вести меня все дальше по дороге к оперному искусству. Между тем я постепенно охладевала к опере и все больше увлекалась драмой. Мама, как всегда, была права. Ее «вторая» оперная судьба оборвалась так же безнадежно, как и первая…

Но музыка навсегда вошла в мою жизнь. И в каком бы жанре искусства я ни выступала впоследствии — играла ли Ларису в «Бесприданнице» и пела ее знаменитый романс, выступала ли в оперетте, готовила ли для эстрады концертный номер, — пять нотных линеек всегда сливались с моей дорогой.

## **{****50}** Балет

У Николая Николаевича есть записная книжка со странными заметками:

«Женщина бросается под трамвай, вагоновожатый женится»;

«Странное заболевание в Лондоне; исцеление у шлагбаума»;

«Никогда не следует смотреть на привидение в упор»…

Иногда Николай Николаевич открывает эту книжку и рассказывает истории из своей жизни, вспоминая каждую из них по лаконичной записи. Одна из его историй называется: «О том, как незнакомая девица перешагнула через мою голову».

«Было это в 1903 году, — начинает Николай Николаевич. — Мне предстояло принять участие в любительском концерте. Участие мое, впрочем, должно было носить несколько “подпольный” характер — я был суфлером.

На репетиции, накануне концерта, я сидел в своей будке со снятым верхом и наблюдал за тем, как на сцене, перед самым моим носом, любители сменяли один другого. Мое внимание привлек испанский танец — панадерос из “Раймонды”, — исполненный двумя молодыми девушками, кажется сестрами. Одна из них мне понравилась.

Репетиция окончилась. Моя “избранница”, чем-то рассерженная и недовольная, быстро застучала каблучками по сцене, направляясь к выходу в зал. Чтобы попасть туда, ей надо {51} было спуститься по лесенке, находившейся позади суфлерской будки.

Подойдя совсем близко и увидев на своем пути неожиданное препятствие в виде моей торчавшей из-под пола головы, девушка на секунду остановилась. Пока я думал, что делать, она небрежно приподняла свою длинную юбку, как это делают дамы, переходя через лужу, перешагнула через меня и ушла. Вокруг раздался смех.

Так состоялась моя первая встреча с Елизаветой Ивановной», — заканчивает Николай Николаевич.

На следующий вечер после этого происшествия на любительской эстраде появились сестры Тиме. Увлечение балетом, танцами захватило нас уже тогда решительно и на всю жизнь. Часто по вечерам мы самостоятельно разучивали па, виденные в очередном балетном спектакле. Двоюродные братья должны были изображать наших кавалеров, хотели они этого или не хотели. Упражнения проходили под аккомпанемент нашего приятеля-юриста. Он обладал хорошей музыкальной памятью и абсолютным слухом и вечерами терпеливо проигрывал целые балеты подряд, ничуть не тяготясь этим занятием.

Единственным, но зато неизменным зрителем наших детских балетных представлений бывал отец. Он усаживался на диван и задумчиво смотрел на своих дочерей. Наши танцы казались ему вершиной хореографического искусства.

С тех пор искусство балета навсегда осталось для меня предметом восхищения и подлинной влюбленности. Я постоянно бываю на всех интересных балетных спектаклях, а в дни выпускных экзаменов Ленинградского хореографического училища отправляюсь на улицу зодчего Росси, которая стала началом творческой дороги для многих балерин нашей страны.

История русского и советского балета — это эпопея вдохновенного творчества и кропотливейшего труда. В этой истории есть свои поражения и свои победы. Летопись хореографического искусства хранит удивительные истории, повествующие о влиянии русского балета на общее развитие культуры. Сегодня история нашего балета увенчалась замечательной страницей — творчеством Галины Сергеевны Улановой[[33]](#endnote-34).

Места №№ 30 и 31 на первой скамейке галереи четвертого яруса Мариинского театра остались в памяти на всю жизнь: в ранней юности мы часто сидели здесь с сестрой и видели {52} многих танцовщиц и танцовщиков, которым суждено было составить славу русского балета.

Были мы свидетелями и позорных явлений тогдашнего театра, столкнувшись лицом к лицу с так называемой клакой.

Возглавлял тогда клаку весьма самоуверенный господин, ничего не понимавший в искусстве балета. Однако перспектива щедрых наградных побуждала его уверенно браться за дело и определять успех или провал того или иного исполнителя. Господин этот рассаживал своих клакеров в четвертом ярусе и давал им инструкции, когда и кому хлопать, когда и кому шикать. Эти инструкции давались в антракте, за стаканом пива. Когда на сцене появлялась танцовщица, чей состоятельный покровитель нанимал эту компанию мошенников, с высоты ярусов раздавался неистовый рев и начиналась овация.

Студенческая молодежь, сидевшая в ярусах и на галерке, горячо возмущалась поведением клакеров и даже пробовала протестовать. Однако не так-то легко было бороться с явлением, органически вросшим в театральный быт.

Другим позорным явлением балета того времени была традиция, упомянутая еще в грибоедовском «Горе от ума»: «Танцовщицу держал, да не одну — трех разом!»

«Содержатели» танцовщиц — сытые лощеные господа, офицеры, крупные государственные чиновники — сидели, как правило, в левой половине партера в первых рядах. Особенное удовольствие для каждого из этих господ заключалось в хвастовстве перед приятелями дорогими безделушками, купленными для своей дамы. И вот молоденькие кордебалетные танцовщицы, изображавшие обычно «у воды»[[34]](#footnote-2) скромных пейзанок или рыбачек, кокетливо проходили вдоль авансцены, сверкая дорогими бриллиантовыми кольцами, серьгами и брошками. Легко понять, как мало походили они в эту минуту на девушек из народа! Зато господа из первых рядов подмигивали, пыхтели, аплодировали своим дивам и лениво выкрикивали: «Браво, браво!», что звучало у них в высшей степени небрежно: «Броу, броу!»

Такие нравы способствовали распространению мнения, что балерина, да и актриса вообще, есть нечто не совсем приличное. Ханжи ссылались, например, на то, что артистки балета появляются {53} на сцене полуобнаженными. Вокруг балета крутились люди, вносившие в театральную атмосферу склоку, каботинство, ханжество и просто глупость. И все-таки русская хореография расцветала и побеждала.

Впрочем, нас интересовали не мелочные события закулисного быта, а борьба творческих направлений.

Эта борьба происходила между бессюжетностью, когда танец был выражением лишь состояния души, настроения, душевного подъема, и стремлением наполнить его определенным внутренним содержанием. Позднее танцу лирическому, поэтичному, вдохновенному противопоставлялась техника, доведенная до совершенства, виртуозность и чистота исполнения, внешний шик и блеск.

К моменту моего первого знакомства с русской хореографией вокруг балетных новшеств разгорались страсти. В этой борьбе принимала активное участие и Матильда Кшесинская[[35]](#endnote-35).

Современная молодежь знает эту фамилию главным образом по названию особняка, расположенного в начале нынешнего Кировского проспекта. Особняк действительно принадлежал Кшесинской и был подарен ей одним из великих князей. Фавориткой наследника царя Кшесинская стала, едва окончив хореографическое училище.

Это была маленькая живая очаровательница. Она умела нравиться. Для придворных кругов, подходивших к балетному искусству со своей собственной эстетикой прямолинейных потребителей, Кшесинская оказалась воплощением идеала танцовщицы: изящная, веселая, зажигательная на сцене и не слишком добродетельная в жизни. Однако надо отдать ей справедливость: хитрость и расчетливость сочетались у нее с большим исполнительским мастерством в искусстве. Это сочетание дало Кшесинской возможность быстро занять ведущее положение в театре.

Между тем ведущее положение в императорском театре неизбежно вело Кшесинскую к некоторой отнюдь не творческой деятельности.

Пользуясь покровительством высокопоставленных особ, она распоряжалась в театре «по-царски»: влияла на выбор репертуара, брала себе лучшие роли, выдвигала или отодвигала удобных или неудобных ей артистов, В ее особняке и на ее даче в Стрельне давались вечера, велась крупная карточная игра. Здесь же решались и серьезные политические дела: судьба {54} концессий на Дальнем Востоке, дела артиллерийского ведомства, чуть ли не планы японской войны.

Творческое положение Кшесинской в театре было непоколебимым, пожалуй, до той поры, пока в Россию не приехала из Италии танцовщица Пьерина Леньяни[[36]](#endnote-36).

Леньяни — блондинка с очень простым, ничем не примечательным лицом — походила скорее на жительницу северных стран — шведку или норвежку. Она продемонстрировала такую балетную технику, что сразу же склонила петербургскую публику на свою сторону. Безупречное мастерство Леньяни, виртуозная техника поражали и покоряли зрителей. Однако технику она умела делать почти незаметной. Самые трудные па, на какие не решились бы тогдашние петербургские танцовщицы, она исполняла легко, как бы шутя.

Однажды Пьерина Леньяни впервые в России сделала знаменитые 32 фуэте. На лице исполнительницы в это время не было никакого напряжения, а лишь мягкая, приветливая, веселая улыбка. Зал разразился восторженными рукоплесканиями, а Леньяни с веселой беззаботностью повторила (!) 32 фуэте с тем же совершенством и легкостью.

Леньяни после окончания своих гастролей в Петербурге не уехала, а вступила в труппу Мариинского театра и служила здесь несколько сезонов. Для нее было впервые поставлено «Лебединое озеро» (адажио играли в нем тогда знаменитые музыканты: Ауэр[[37]](#endnote-37) — скрипка, Вержбилович[[38]](#endnote-38) — виолончель, Цабель — арфа). В «Лебедином озере» у Леньяни был четкий танцевальный рисунок, отличная пластика, совершенно оригинальные и своеобразные игровые акценты. Мы привыкли к таким чертам Одетты, как мягкость, певучесть, лиричность. Между тем Одетта у Леньяни была королевой лебедей. В соответствии с этим решался и весь рисунок роли. Какое из двух этих решений лучше — сказать трудно. Думается, что истина где-то посередине…

Я стала поклонницей Пьерины Леньяни и была в этом не одинока. Кшесинская переживала успех соперницы болезненно. Все свои усилия она направила на то, чтобы бороться с Леньяни и упрочить свой пошатнувшийся авторитет у публики.

Кшесинская обладала не только высокой техникой танца, но и незаурядными драматическими способностями, — прежде это называлось «хорошей мимикой». Кшесинская трогала игрой в балетах «Эсмеральда» и «Дочь фараона». И все-таки ее отношение {55} к Леньяни и выступления в некоторых партиях итальянской балерины, как бы соревнуясь с ней, сильно повредили нашей соотечественнице в глазах публики.

После отъезда Леньяни в Италию Кшесинская самоуверенно взялась танцевать все партии своей соперницы. Она делала это весьма неудачно. Без церемоний выпускала технически трудные места, недоделывала туры, хитрила. Кавалеру приходилось всячески выручать ее. Клакеры по-прежнему шумели и кричали «браво!», а мы шикали в ответ.

Шикание как выражение неудовольствия или протеста в императорских театрах запрещалось. Однажды к нам подошел человек в жандармской форме и попросил пройти в контору полицмейстера. Нас хотели задержать. Так бы и случилось, если бы не вмешательство неизвестного лица, которое засвидетельствовало, что мы являемся дочерьми тайного советника профессора Ивана Августовича Тиме, и взял нас как бы «на поруки». Мы на некоторое время присмирели, но потом опять взялись за свое и шикали вовсю.

Несмотря на это, вскоре на одном из любительских концертов сестры Тиме получили после выступления большую корзину цветов. В ней лежала визитная карточка с надписью: «Матильда Феликсовна Кшесинская вас очень благодарит».

Спустя много лет я узнала подпись Кшесинской, когда рассматривала аттестат имени Анны Павловой[[39]](#endnote-39), преподнесенный в Париже нашей молодой ленинградской балерине Алле Осипенко.

На этот раз в тексте, который подписала Кшесинская, не было никакой иронии…

{56} … Выпускной экзамен в императорском Драматическом училище закончился. Я была взбудоражена и взволнована. Я стала артисткой! В этот день я могла бы поверить в любое чудо, я ждала чудес и была готова к ним.

Но когда ко мне подошел незнакомый человек с высоким открытым лбом, с сурово сдвинутыми бровями и спросил, согласна ли я выступить… в роли Клеопатры в балете «Египетские ночи», я просто обомлела.

Это не было шуткой. Михаил Михайлович Фокин[[40]](#endnote-40)говорил серьезно и ждал ответа, как будто дело шло о драматическом отрывке, а не о балетном спектакле с участием Анны Павловой и Тамары Карсавиной[[41]](#endnote-41)! Но в тот вечер я была готова к чудесам — и согласилась.

Приехав домой, я взяла с полки томик Пушкина, нашла «Египетские ночи» и прочла забытый мною французский эпиграф к первой главе:

«— Что это за человек? —
О, это великий талант…»

Я подумала тогда, что эти слова в большой мере относятся к самому Фокину, который становился едва ли не первой фигурой в русском балете.

Поначалу Фокин выдвинулся как первоклассный танцовщик. Его успехи на этом пути обещали новые достижения танцевальной техники. Но вскоре он занялся балетмейстерской деятельностью.

Фокин задумал и начал осуществлять широкую и смелую реформу балета. Будучи человеком большой художественной культуры, Фокин решил создать вместо условного, канонического балетного спектакля, какой можно было тогда увидеть на сцене Мариинского театра, нечто совсем новое.

Прежде всего вместо традиционной балетной музыки он использовал произведения Шопена, Шумана. Глинки, Мендельсона, Бородина, Глюка, Глазунова, Стравинского. Так возникли поставленные им «Сон в летнюю ночь», «Карнавал», «Шопениана», танцы в операх «Князь Игорь» и «Орфей» и серия одноактных балетов-миниатюр. Одним из них и был балет «Египетские ночи».

Взамен условных тюников Фокин добивался создания реалистического костюма, чтобы дать артистам балета возможность свободно двигаться. Эскизы костюмов создавали крупнейшие художники — Бакст[[42]](#endnote-42), Головин. Балетные постановки {57} Фокина отличались единством стиля, «единством режиссуры», по его выражению. Фокин был подлинным создателем мужского танца в русском балете, где танцовщик прежде зачастую оказывался только «носильщиком». При всем этом эстетика и культура прошлого питали его воображение и творческую устремленность куда острей, нежели идеи современности. Фокин был близок «миру искусства», и этим определялось в его работе многое.

Приглашение участвовать в «Египетских ночах» объяснялось очень просто. В роли Клеопатры не было танцев. От исполнительницы требовалось выразительно играть и хорошо мимировать. Фокин много и внимательно работал со мной, показывал каждое движение.

Я с волнением ждала премьеры. Но случилась совершенно непредвиденная беда. За три дня до премьеры у меня разболелся зуб. Щека сильно раздулась, глаз заплыл и не был виден. В отчаянии я побежала к зубному врачу.

По дороге мне представилась фантастическая картина. С борта корабля спускается красавица-царица.

Чертог сиял. Гремели хором
Певцы при звуке флейт и лир
Царица голосом и взором
Свой пышный оживляет пир.

Впрочем, оживляет она пир не столько голосом и взором, сколько гигантским флюсом, от которого бросает в дрожь каждого. Рабыни в ужасе закрывают лица. Суеверные жрецы падают ниц. А юный Амун и Марк Антоний с отвращением отворачиваются от сомнительной красотки…

— Зуб придется тащить без наркоза! — услышала я голос врача. — Без наркоза! Если дать наркоз, опухоль останется… — От этих страшных слов феерическая картина моей сценической славы померкла, и я осталась наедине с ужасной действительностью.

И тогда я совершила один из самых героических поступков в моей жизни. Твердым голосом я сказала: «Рвите!»

Опухоль начала спадать, но была еще довольно большой. Наступил день премьеры «Египетских ночей», и было принято решение закрыть проклятый флюс локонами. Так я и вышла на сцену — исполненная царского величия и заботы о том, чтобы нечаянно не повернуться к публике распухшей щекой. Спектаклю все это ничуть не помешало. Позднее при нашей встрече {58} в Париже Фокин со смехом вспоминал мои трагикомические «Египетские ночи»…

Либретто балета «Египетские ночи» было создано по произведению Пушкина и стихотворению Теофиля Готье.

Фокин стремился раскрыть легенду о египетской царице в соответствии со своими взглядами на искусство. Он создал экзотический спектакль, показал во всю ширь разгул человеческих страстей, чувственность Клеопатры, ее беспримерную жестокость.

Содержание балета таково.

… От берега Нила с кувшином воды поднимается молодая египтянка Вероника — Анна Павлова. Навстречу ей выбегает ее возлюбленный — юноша Амун — Фокин. Начинается танец, исполненный любви, нежности, радостного ощущения жизни и счастья.

На реке появляется роскошная ладья. Яркая драпировка скрывает царицу. Ладья причаливает к берегу. Складки драпировки приходят в движение, и склоненные в почтительном поклоне рабы видят сначала ногу Клеопатры, а затем и саму царицу. Величественно опираясь на спину раба, Клеопатра медленно сходит на берег.

Потрясенный красотой царицы, Амун кидается к ней, но стража преграждает ему дорогу. Клеопатра скрывается в храме. Вскоре царица появляется снова. Скучая, смотрит она на египетских танцовщиц (движения их танца были заимствованы Фокиным с древних египетских рисунков и носили чисто условный характер).

Вдруг к ногам Клеопатры падает стрела с письмом. Ее пустил Амун. Воины хватают юношу и подводят к царице. Рабыня читает Клеопатре написанное Амуном письмо любви.

Откровенно оценивающим взглядом смотрит Клеопатра на юношу и предлагает Амуну разделить с ним ложе с условием, что он заплатит за это жизнью. Ослепленный страстью, Амун соглашается без колебаний.

Вероника в отчаянии. Она падает на колени перед Амуном, умоляя его уйти. Амун мечется между Вероникой и Клеопатрой. Но царица уже приближается к нему томной походкой кошки, движениями, исполненными страсти, неги, ожидания. Эту походку Фокин долго репетировал со мной, добиваясь манящей женской призывности.

{59} Амун не выдерживает испытания. Переступив через безжизненно распростертую на земле Веронику, он кидается в объятия Клеопатры. А в это время рабыни поднимают на вытянутых вверх руках тонкий занавес и закрывают им Клеопатру и Амуна.

Начинается танец евреек: девушки бросают за шелковую занавеску цветы.

Наконец, занавеску открывают. Царица возлежит на ложе. К ней кидается Вероника: «Он мой», — как бы говорит она, протягивая руки к Амуну. Клеопатра поднимается с ложа. Она страшна. Она похожа на удава, гипнотизирующего кролика. И Вероника отступает.

Приближается миг расплаты. По приказу царицы приносят чашу с ядом. Клеопатра выхватывает чашу из рук рабыни и сама протягивает ее Амуну.

Юноша смущен. Он еще думает, что все это шутка. Но взгляд и движения Клеопатры с каждой секундой становятся все более властными и грозными. Амун послушно берет чашу и пьет смертоносную жидкость. Даже почувствовав приближение смерти, Амун по-прежнему испытывает только любовь, только страсть к прекрасной Клеопатре. Он тянется к ней, он хочет поцеловать ее в последний раз, но падает. Жадно наблюдает Клеопатра за его агонией.

От берега Нила в каске, в белом сверкающем плаще поднимается прибывший Марк Антоний. Заметив его приближение, Клеопатра вновь становится обольстительной женщиной и приказывает подать себе новые одежды, золотой венец. На {60} лице ее сияет радостная, победная улыбка. Аида рабов и танцовщиц, свидетелей ужасной сцены, мрачны.

Марк Антоний слагает к ногам Клеопатры богатые военные трофеи.

Наступает ночь. Клеопатра и Марк Антоний спускаются на берег Нила и вступают на борт царской ладьи. Берег пустеет. И только одинокая фигурка мечется во мраке — это Вероника ищет своего несчастного возлюбленного. Вот она замирает, увидев бездыханное тело, закрытое покрывалом. В отчаянии Вероника падает на землю.

Недавно сын Фокина прислал в Театральную библиотеку имени Луначарского неопубликованные воспоминания Фокина. В них есть страницы, относящиеся непосредственно к нашему спектаклю:

«… Когда я работал над “Египетскими ночами”, я изложил свои мысли Бенуа А. Н.[[43]](#endnote-43) Ему очень понравилась эта затея. В “Египетских ночах” он посоветовал показать свидание Клеопатры посредине сцены и во время любовной сцены закрыть ее и Амуна вуалью… Мне эта мысль Бенуа сразу очень понравилась… Но осуществил я этот проект несколько иначе, чем предлагал А. Н. Я поместил Клеопатру не на середину сцены, а сбоку… В балете этот вопрос решался просто. Танцевали для публики… Обращение артистов лицом к публике — это вообще недостаток театра, а не только балета… Новый балет в этом отношении быстро опередил другие формы балета, особенно оперу… Музыку Аренского[[44]](#endnote-44) для этого балета я нашел в Театральной библиотеке…» Далее Фокин говорит о тщательной работе над костюмами, над гримом: «… я сам делал всем удлиненные глаза и прямые черные брови. Одел настоящий египетский парик. Рисовал им губы, резко очерченные родинки, как их видно у мумий. Когда на сцену вышли все артисты, это был Египет… Я считаю это подлинной реформой балетного спектакля. Правда, артисты относились с большим энтузиазмом… Атмосфера работы была восторженной… Все чувствовали, что создавалось новое дело, что рождался новый балет… В “Египетских ночах” главную женскую роль играла Павлова… Она была трогательна в своей любви к молодому охотнику и в своих страданиях, когда он изменил ей, отдавая любовь и жизнь Клеопатре.

Клеопатру исполняла ученица драматических курсов Тиме. {61} Мне казалось, что небалетной мне легче будет создать эту роль, в которой много страсти, разных нюансов любовных чувств и совершенно нет танцев. Она была красива, но случилось такое несчастье, что на спектакль моя Клеопатра пришла с большим флюсом! Это было некстати, но… что делать, учить кого-нибудь другого было поздно. Помог несколько “барельефный” принцип постановки…»

Фокин признает в своих воспоминаниях, что, работая над «Египетскими ночами», он «не думал о модернизации». Иными словами, он не ставил себе задачи взглянуть на события балета глазами современника. «Я думал об одном, — пишет Фокин, — о Египте, и удовлетворялся просмотром его искусства… Я заходил в свободное время в Эрмитаж, который давно уже основательно изучил, я окружил себя книгами по Египту…»

Балет «Египетские ночи» особенно интересен, мне кажется, тем, что в нем встретились и обнаружили свои вкусы и склонности два таких выдающихся мастера, как Анна Павлова и Фокин.

Фокин задумал принести в балет драматическое, игровое начало. Для этого необходимо, чтобы ведущая балерина отказалась от положения «хозяйки» в балете и подчинила свои личные, «премьерские» интересы художественному замыслу всего спектакля. Фокин понял, что для осуществления своих планов ему не найти лучшей помощницы, чем Павлова.

«Павлова первая пошла на такое самоотречение, — писал Фокин в статье, написанной в год ее смерти. — И она сделала это от души, вдохновенно. Помню, как я ее однажды гримировал. Я показал ей краску, которую она должна была наложить на тело, чтобы походить на египетскую девушку (мы ставили тогда “Египетские ночи”), затем нарисовал ей длинные брови, удлинил разрез глаз, а вместо традиционных губ сердечком резко подчеркнул естественную линию ее рта — от самой Павловой осталось очень мало, она преобразилась в египтянку. И тогда и мне и самой Павловой стало ясно, что ее сила, ее обаяние заключались не в том или ином техническом трюке, не в финальном пируэте, а в ее способности создать художественный образ».

Недавно в Москве и Ленинграде демонстрировался фильм «Бессмертный лебедь». Эту картину об Анне Павловой, сделанную в конце двадцатых годов в студии Мэри Пикфорд, подарили в Лондоне артистам балета Большого театра.

{62} Для каждого, особенно для тех, кому не довелось видеть Павлову, это было потрясающее зрелище. В фильме заснято несколько танцев Павловой, большинство из которых было придумано и осуществлено ею самой. Среди этих танцев особенно взволновал зрителей этюд на музыку «Ночи» Рубинштейна. Это был пластически выраженный крик отчаявшейся женщины: она любит и не смеет надеяться, стремится вперед, к любимому, и замирает перед пустотой.

Мне посчастливилось видеть первые шаги Анны Павловой в балете. Воспитанницей Хореографического училища она появилась в одном из номеров балета «Дочь фараона» тоненькая, как тростинка, задумчивая и сосредоточенная. Позже я видела ее во многих ролях.

Известный французский критик Ж. Л. Водуайе сказал: «Павлова в искусстве танца — это то же, что Расин в поэзии, Пуссен в живописи и Глюк в музыке». К этому хочется прибавить: и Шаляпин в вокальном искусстве.

Итак, премьера «Египетских ночей» состоялась в 1908 году[[45]](#endnote-45). В следующем сезоне Фокин вместе с театральным предпринимателем Дягилевым и многими видными артистами петербургского балета и оперы уехал в Париж, чтобы принять участие в знаменитых впоследствии «Дягилевских сезонах» русского музыкального театра. Первый же сезон — весной 1909 года — оказался сенсационным. Газеты пестрели сообщениями о том, что русские певцы и балетные артисты, балетмейстеры, художники и композиторы совершенно покорили парижан и утвердили мировую славу русского театрального искусства.

Мне удалось побывать в Париже и присутствовать на спектаклях «Дягилевского сезона» позднее, в 1913 году.

В составе труппы Александринского театра я гастролировала тогда в Варшаве. К концу гастролей Николай Николаевич заехал за мной, и мы отправились в Париж.

Париж!.. Я месяц прожила в этом городе. Мне казалось, что я хорошо знаю его по романам Бальзака, Мопассана, Золя, Дюма. Но даже те его уголки, изображения которых миллионными тиражами разлетались на открытках по всему миру, оказывались в натуральном виде неожиданно прекрасными и захватывающими: Эйфелева башня и собор Парижской богоматери, площадь Звезды и Елисейские поля, набережная Сены, Латинский квартал, Монмартр, Сорбонна…

{64} Мы поселились в пансионе на улице Шоссе д’Антен. На этой улице жила когда-то Маргарита Готье, а под ее окнами бродил влюбленный Арман Дюваль[[46]](#endnote-46)… Когда через сорок с лишним лет я готовила литературный вечер «Дама с камелиями», я снова вернулась на улицу Шоссе д’Антен, на этот раз — в своем воображении. И я снова увидела нависающие над тротуаром мансарды, старые уличные фонари, консьержек…

Мой муж был командирован на знаменитый Севрский завод для ознакомления с французским фарфоровым производством. Каждый день с утра он уезжал на пароходе в Севр, я же бродила или ездила по городу, посещала музеи, театры, сидела в парках, где было совсем тихо и только чуть поскрипывал песок под колесами детских колясок.

Всеволод Эмильевич Мейерхольд, работавший тогда в Париже, пригласил нас на генеральную репетицию пьесы итальянского драматурга Д’Аннунцио[[47]](#endnote-47) «Пизанелла». Главную роль в этом спектакле играла на французском языке наша соотечественница Ида Рубинштейн, окруженная ансамблем прекрасных французских актеров. Втроем отправились мы в театр.

Ида Рубинштейн, чей внешний облик хорошо известен по знаменитому портрету Серова, была женщиной примечательной, умной, начитанной, эффектной. Однако в искусстве Ида Рубинштейн была дилетанткой. Это не мешало ей делать успехи в спектаклях декадентского театра. Экстравагантность и связи помогли Иде Рубинштейн быстро завоевать известность не только в театральных кругах, но и у публики.

В то время умы парижан волновал Оскар Уайльд, особенно его драма «Саломея». Ида Рубинштейн решила сделать номер «Танец Саломеи». Три выдающихся мастера принимали участие в его создании. Художник Бакст нарисовал эскизы костюма; Глазунов написал специальную музыку; поставил танец Фокин. На протяжении номера Ида Рубинштейн сбрасывала с себя одно за другим семь покрывал и оставалась в костюме из одних бус, специально для этого случая заказанных. В один день Ида Рубинштейн стала знаменитой.

Итак, мы отправились на генеральную репетицию «Пизанеллы». Генеральная репетиция в Париже — это пышный спектакль. На нем считают своим долгом и хорошим тоном присутствовать все: члены правительства и виднейшие деятели искусства. Мы видели в ложе бельэтажа министров Франции, популярных писателей, знаменитую Режан[[48]](#endnote-48), Фокина с женой, нашу соотечественницу Веру Аркадьевну Мичурину-Самойлову[[49]](#endnote-49).

{65} Генеральная репетиция прошла с успехом вопреки полной непрофессиональности Иды Рубинштейн. Этому способствовали режиссерское мастерство Мейерхольда и отраженный резонанс подлинного триумфа русского балета…

Почти все вечера мы проводили на спектаклях наших соотечественников. Бесконечно радостно было присутствовать при торжестве русского искусства.

Здесь же, в Париже, мы встретились с Карсавиной и с ее талантливой подругой — балериной Лидией Кякшт[[50]](#endnote-50), своего рода пушкинскими Татьяной и Ольгой. Карсавина — русская красавица, брюнетка, с огромными темными глазами — настоящая газель. Кякшт — кокетливая, веселая, лукавая блондинка; глядя на нее, всегда казалось, что она «не способна к грусти томной».

Обе танцовщицы представляли новое поколение балета. Карсавиной и Кякшт претили нравы петербургского театра с их богатыми покровителями, клакой, атмосферой угодничества. Обе они хотели иметь семью и тянулись к обществу скромных, простых людей, дружили и встречались со студентами. Мы частенько собирались в петербургской квартирке Карсавиной у Аларчина моста, устраивали полулюбительские, полупрофессиональные представления, восхищались остроумием молодой хозяйки дома.

И еще одна встреча в Париже — Вацлав Нижинский[[51]](#endnote-51). Я познакомилась с ним в годы учения на драматических курсах, которые помещались в одном здании с Хореографическим училищем. Среди мальчиков особенно выделялся феноменально одаренный Нижинский. Мускулы его ног были так сильно развиты, что впоследствии получили даже название «галифе».

Грандиозный прыжок Нижинского настолько сливался с нашим представлением о полете, что зрители иной раз имели основание заподозрить подвох — наличие какого-нибудь механического устройства в туфлях артиста или в полу сцены. Однажды в Лондоне создали даже специальную комиссию по обследованию его балетных туфель. На вопрос, как ему удаются такие фантастические прыжки, Нижинский обычно отвечал: «Вы можете проделать то же самое, надо только несколько дольше задержаться в воздухе…» Говорят, что во время мировой войны австрийцы потребовали в обмен на захваченного ими в плен Нижинского пять высших чинов генерального штаба.

Когда Нижинский приехал в Америку и выступил в танце «Призрак розы», его ожидал небывалый в истории театра прием: при его появлении публика встала; а затем на сцену полетел {66} целый вихрь лепестков роз, в несколько минут сцена покрылась ковром из лепестков…

Нижинский, оставаясь за границей, заболел тяжелой душевной болезнью…

Вспоминая сегодня об Анне Павловой, Нижинском и других наших артистах, оставшихся за границей, я думаю о судьбах деятелей искусства, культуры, спорта, покинувших родину ради заманчивых заграничных ангажементов. Блестящие турне, водопады газетных отчетов и рецензий, роскошные отели и дальние океанские корабли — все это увлекает человека, дает пищу воображению, фантазии, тщеславию и самолюбию. Но годы проходят, и умудренный опытом разум обращает мечты и помыслы человека назад, к родине, к своему народу, который все эти годы делал большое и важное дело, делал без тебя, без твоего участия. А ты тем временем отдавал свой талант, свои дни, свои силы чужим людям; они отвернулись от тебя, как только чуть поседели виски и погас юношеский блеск твоих глаз. Все явственнее слышишь ты теперь вокруг чужой язык, все острее поражают чужие нравы, и все с большей душевной тоской вспоминаешь ты родные места, леса, поля, города, все то, что зовется отчизной. Я уверена, что именно об этом думал Шаляпин, мечтая вернуться в Россию, шахматист Алехин, умерший одиноким за шахматной доской где-то в чужой стране, Анна Павлова, которая, объехав целый мир, постоянно стремилась в свое родное Лигово, где она выросла и куда хотела вернуться…

Умерла Анна Павлова от простуды. Она простудилась в очередном турне, в холодном, нетопленом вагоне. «… В другом мире, при другой системе ее берегли бы, как драгоценный алмаз, она работала бы только по нескольку месяцев в году и танцевала бы не более двух-трех раз в неделю (! — *Е. Т*.). У нее было бы время и для работы, и для отдыха, и для любви, и для детей, и для трудного искусства быть счастливой», — писал после смерти Павловой крупнейший американский театральный антрепренер Сол Юрок.

… Месяц в Париже пролетел. Настало время возвращаться домой. На обратном пути мы заехали в маленький немецкий городок Мейссен, что возле Дрездена, на знаменитый Мейссенский фарфоровый завод.

Необычайную картину застали мы в Мейссене. Улицы были запружены людьми. По мостовой маршировали под музыку какие-то {67} наряженные в пышную форму воины, а женщины шумно приветствовали их, высовываясь из открытых окон… Отмечался праздник стрелков.

Пестрые средневековые фантастические костюмы, широкополые шляпы с перьями и ботфорты со шпорами украшали стрелков. Каждый квартал имел свою форму. Все были крайне возбуждены и воинственны. Они долго маршировали и пели, а потом отправились на загородное поле и там стреляли в цель. Победитель конкурса стрелков разъезжал по всему городу в нелепой высокой колымаге, а обыватели воздавали ему едва ли не королевские почести. Через улицы были протянуты транспаранты с глубокомысленным лозунгом: «Geist, Herz und Arm für Faterland und Schiessen» («Дух, сердце и рука — для отчизны и стрельбы!»).

Мы вспомнили этот лозунг через несколько месяцев, когда началась мировая война.

Сестры Тиме продолжали танцевать «панадерос» на любительских эстрадах Петербурга. Газетные отзывы звучали удивительно единодушно и стереотипно. Их терминология не оставляла никаких сомнений по поводу значительности сестер Тиме в современном искусстве. Авторы рецензий писали: «Молодая испанка и ее прелестная сестра показали полный очарования вальс…» Отметив наше безусловное очарование и прелесть, авторы затем почему-то надолго углублялись в подробнейшее описание наших костюмов, так что в конце концов возникало подозрение, не был ли «вчерашний концерт» просто-напросто выставкой мод.

Время шло и мое любительство в области балета постепенно прекратилось. Зато я навсегда осталась его постоянной зрительницей и верной поклонницей.

«Наука, искусство, литература — это оранжерейные растения, требующие тепла, внимания, ухода… Под развалинами Российской империи погибли и теплицы, где все это могло произрастать», — так писал около сорока лет назад, побывав в революционном Петрограде, знаменитый английский писатель Г. Уэллс. Совсем иначе писали и говорили англичане о советском искусстве, когда в 1958 году увидели балетные спектакли Большого театра.

{68} Впрочем, автор книги о России, «потонувшей во мгле грандиозной катастрофы», делает верное наблюдение: «Пока смотришь на сцену, кажется, что в России ничто не изменилось; но вот занавес падает, оборачиваешься к публике, и революция становится ощутимой. Ни блестящих мундиров, ни вечерних платьев в ложах и партере. Повсюду однообразная людская масса, внимательная, добродушная, вежливая, плохо одетая…»

Вот это действительно верно. Я могла бы добавить: не было в партере больше лощеных господ, выкрикивающих свое «броу, броу», не слышно было клакеров. Новая, свежая струя ворвалась в жизнь нашего балета. Возникли новые хореографические спектакли. Молодые танцовщики и танцовщицы стали появляться в Александринском театре на генеральных репетициях, принимать участие в обсуждении спектаклей, спорить об искусстве.

Одна из балерин, Агриппина Яковлевна Ваганова[[52]](#endnote-52), уйдя со сцены перед революцией, вернулась через два года после Октября в качестве ведущего балетного педагога. В училище на улице зодчего Росси открылся в 1919 году ее класс. Из него вышли наиболее известные советские балетные артисты.

Ваганова создала школу классического танца, написала учебник, ставший настольной книгой любого балетмейстера, любой балерины. Учебник выдержал несколько изданий. Ваганова создала свой метод преподавания; он помог ей вырастить замечательную плеяду талантливых и своеобразных советских балерин.

… Я познакомилась с Агриппиной Яковлевной, мы быстро подружились и частенько сидели рядом в ложе Мариинского театра. Мы говорили о балете, о танцовщицах, об их успехах или неудачах.

Как-то раз вместе с Вагановой мы смотрели «Баядерку». Вариацию в «тенях» в свое время превосходно исполняла сама Ваганова. Я спросила, почему наши молодые балерины танцуют хуже, чем это делала она, хотя, казалось бы, имеют все основания танцевать хорошо.

Она ответила с обычной своей шутливой резкостью:

— Технически они вооружены прекрасно, но не думают о том, что делают, внутренне не собраны, не хотят вникнуть в смысл движений, чтобы оправдать их. Машут ногами, а сами не знают, чего машут, — прибавила Агриппина Яковлевна.

Очень огорчалась Ваганова, когда ее ученицы, еще не окончившие или только что окончившие училище, оказывались участницами {69} «новаторских», а по существу — формалистических постановок на сцене Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Одной из таких постановок явился «Щелкунчик», поставленный балетмейстером Ф. Лопуховым[[53]](#endnote-53) в акробатическом духе. Мне запомнился вальс из второго акта. Его исполнительницы (в их числе — Уланова и Вечеслова) выделывали на сцене умопомрачительные курбеты, шпагаты, ходили на руках и к тому же по ходу «танца» передвигали декорации — огромные щиты, раскрашенные в яркие цвета.

Неприятно поразила и постановка балета «Болт». Вместо Одиллии, Жизели, Эсмеральды на сцену стали выходить «гайки», «шайбы», «отвертки». Эти формалистические выверты не имели серьезной творческой почвы и не случайно были сурово осуждены и зрителями и печатью.

Видное положение на сцене Театра оперы и балета в свое время занимали балерины Е. Гердт[[54]](#endnote-54) и Е. Люком[[55]](#endnote-55): первая — строгая классическая танцовщица, вторая — шаловливая, кокетливая, замечательная Кошечка в «Спящей красавице», лукавая Гюльнара в «Корсаре».

Однажды мы встретились в конторе театра, и Елена Михайловна Люком представила мне юношу с выразительным лицом и стройной фигурой.

— Познакомьтесь, — сказала она, — это очень талантливый молодой артист Вахтанг Чабукиани[[56]](#endnote-56).

Елена Михайловна часто танцевала с Чабукиани в концертах, помогая молодому артисту раскрыть свои возможности.

Вскоре Чабукиани стал первым танцовщиком страны. Он не {70} похож ни на кого. В его танцах присутствует ярко выраженное мужское начало, отчего образы, им созданные, неизменно мужественны и героичны.

… Прощальный бенефис Е. Люком состоялся 23 июня 1941 года — на второй день войны. Чествование отменили. В антрактах человек в военной форме говорил со сцены о возможности тревоги и необходимости соблюдения порядка.

Елена Михайловна танцевала один акт «Жизели», акт из «Эсмеральды» и последний акт «Пахиты» — знаменитое Grandpas. Звучала музыка, в поэтичном полете проносились танцовщицы, а где-то, может быть уже недалеко, выли вражеские самолеты, сбрасывая свой смертоносный груз…

Любимой ученицей Вагановой была блестящая балерина Марина Семенова[[57]](#endnote-57). Она обладала великолепными внешними данными, подлинным танцевальным талантом и темпераментом. Ленинградцы искренно жалели, когда Марина Семенова уехала в Москву, в Большой театр. Пожалели мы и о том, что Семенова так рано перестала танцевать.

Выдающимися ученицами Вагановой были Г. Уланова, Т. Вечеслова[[58]](#endnote-58), Н. Дудинская[[59]](#endnote-59), Ф. Балабина[[60]](#endnote-60), О. Иордан[[61]](#endnote-61), А. Шелест[[62]](#endnote-62). Это мастера высокого класса, занимающие в нашем балете ведущее положение. Со всеми ими у меня установились хорошие отношения, которые систематически поддерживаются.

Как-то встретившись в артистической ложе с Дудинской и Сергеевым[[63]](#endnote-63), я им сказала, что роман Питера Абрахамса «Тропою грома», который я читала тогда на эстраде, мог бы, на мой взгляд, послужить основой для создания интересного балета. Через некоторое время мне довелось с удовольствием посмотреть этот балет. Сари стала одной из наиболее ярких удач Дудинской. Она и замечательный артист, исполнитель партии Ленни — К. Сергеев создали трагедийные образы. История любви цветного юноши и белой девушки в балете, как и в романе, переросла в протест против расистского мракобесия.

С Аллочкой Шелест я познакомилась очень давно.

Как-то летом, на Селигере, собралось несколько девочек, занимавшихся в Хореографическом училище. Мы сидели на веранде и смотрели, как они играли в горелки. Одна из подружек обращала на себя особенное внимание. Она бегала быстро и красиво. Мы не могли оторвать взгляда от грациозного подростка с длинной изящной шеей, тоненькой талией, красивыми, чуть покатыми {71} плечами. Это была Алла Шелест. Когда Ваганову пригласили в Москву на конференцию рассказать о своем методе преподавания, Агриппина Яковлевна взяла с собой именно Аллу, чтобы та проиллюстрировала своим танцем ее метод. Еще до выпуска из училища Шелест танцевала в спектакле театра «Эсмеральда» (случай довольно редкий) и исполнила трудный классический дуэт pas de Diane. В выпускном спектакле «Катерина» она с успехом исполнила большую и ответственную партию.

Есть у меня друзья и в самом младшем поколении нашего балета. К ним прежде всего относится Нина Тимофеева, ученица известного балетного педагога Наталии Александровны Камковой. О первом выступлении Н. Тимофеевой в «Лебедином озере» мне довелось написать в газете «Советская культура»[[64]](#endnote-64). Я писала тогда о несомненных способностях девушки и выразила уверенность в ее предстоящих хореографических победах. Я счастлива, что мои надежды оправдались и дарование Тимофеевой было так ярко отмечено у нас и за рубежом.

Моя тесная связь с балетной молодежью сказывается не только в моих систематических посещениях ученических спектаклей и внимательном наблюдении за ростом молодых дарований, но и в организации периодических встреч для собеседования на самые разнообразные темы из области искусства.

Особенно тесная дружба установилась у меня с коллективом молодых балетных артистов Академического театра оперы и балета.

С некоторыми из мастеров советского балетного театра меня связывают узы творческой личной дружбы. Об истории одной такой дружбы мне и хочется рассказать.

{72} Это было в Ессентуках жарким летом 1934 года. Мы с Николаем Николаевичем шли к источнику по тенистой аллее, радуясь отдыху и теплу, белой двуглавой шапке Эльбруса и безоблачному небу. Мимо нас, обгоняя и торопясь выдержать лечебное расписание, спешили отдыхающие с кружками в руках. На одних кружках местные «умельцы» с подлинно провинциальной гордостью написали «Ессентуки», на других нарисовали могучего орла с распростертыми крыльями.

Вдруг впереди мы увидели грациозную девичью фигуру. Простое серо-голубое платье облегало по-спортивному тренированное тело. Пепельные волосы уложены на затылке валиком — по тогдашней моде. Маленькие ножки в белых туфлях решительно шагали по хрустящему гравию. Грация сквозила в каждом движении молодой девушки.

Мы узнали в ней Галю Уланову, одну из талантливых солисток балета. Я познакомила Галю с Николаем Николаевичем. Оказалось, что мы живем в одном и том же санатории Дома ученых. {73} Решено было сесть за один столик в столовой и все свободное от процедур время проводить вместе. Мы гуляли, без конца говоря о театре, о балете.

Когда лечение в Ессентуках подошло к концу, оказалось, что у всех есть еще некоторое время для отдыха. И тогда мы пригласили Галю поехать с нами на озеро Селигер. Семь лет отдыхала Уланова на нашей даче над озером.

Знаете ли вы, что такое Селигер? Красивые извилистые берега озера испещрены множеством заливов, бухт, песчаных отмелей. Холмистые возвышенности покрыты лесами. Повсюду разбросаны острова, их больше ста пятидесяти; на больших расположено по нескольку деревень. Один, Городомля, таинственно темный, покрыт мачтовыми соснами, скрывающими внутреннее озеро. Здесь, в заповеднике, писал картины леса художник Шишкин. На другом небольшом овальном островке — Нилова пустынь, старый монастырь, украшенный старинными фресками. Монастырь окружают три рощи: дубовая, сосновая и березовая. От собора к озеру ведет мраморная лестница.

Рано утром, едва успев позавтракать, Уланова усаживалась в байдарку и отправлялась далеко по озеру, нередко бурливому и неспокойному. Она возвращалась к обеду. Мы издали видели красный купальный костюм спортсменки, пойнтера Файфа, сидящего на носу байдарки в неподвижной позе грифона. Галя выходила на {74} берег, забирала весло и букет мокрых еще лилий, сорванных где-нибудь далеко, в заводи, и шла легкой походкой человека, который вовсе не устал и полон сил.

Однажды Уланова отправилась в байдарке на далекий плес, но к вечеру не вернулась. Мы начали всерьез беспокоиться, несколько раз выходили на берег, но никого не было видно. Быстро надвигалась темнота, а с нею поднялся ветер. На озере началось волнение. Мы вызвали из Осташкова моторный катер, и мужчины отправились на поиски Улановой.

Галину Сергеевну нашли в одной из отдаленных деревень. Буря застала ее на озере, и она с трудом добралась до ближайшего берега.

Другой раз в ветреную погоду Уланова, Вечеслова и двое наших гостей отправились кататься по озеру на парусной яхте.

Когда яхта отошла далеко от берега, Вечеслова решила выкупаться. Она уцепилась за привязанный к корме длинный канат и плыла «на буксире». Вдруг канат оборвался. Гонимая порывами сильного ветра, яхта стала быстро удаляться от купальщицы, с трудом державшейся на волнах. Владелец яхты бросился в воду на помощь Вечесловой и, обернувшись, крикнул: «Поворачивайте назад, нам не доплыть…»

Уланова ни разу в жизни не пробовала сама управлять парусом, а дело это, как известно, трудное, требующее сноровки и умения. Она видела, как это делают другие. Быстрым движением схватила она конец веревки, прикрепленной к парусу, и остановила яхту. Не прошло минуты, как парус обмяк, бег лодки замедлился и она повернувшись, пошла навстречу плывшим вдалеке людям.

{75} В просторном деревянном доме, где мы жили, Галина Сергеевна занимала большую комнату наверху с тремя окнами. Ей нравилась эта комната, здесь было уединенно и просторно. Вскоре после приезда Уланова начала заниматься танцевальными экзерсисами, для которых сделали специальную палку.

Дождливыми вечерами мы обычно читали вслух. Галина Сергеевна сидела у керосиновой лампы, шила что-нибудь или вышивала. Все это она делала аккуратно и непременно доводила до конца. Когда начиналось обсуждение прочитанного, она внимательно прислушивалась к тому, что говорилось, или делилась меткими и верными мыслями и наблюдениями.

В то лето Галина Сергеевна готовилась танцевать Марию в балете «Бахчисарайский фонтан». Отчасти поэтому наши вечерние чтения посвящались Пушкину, его поэзии, его трагической жизни.

Однажды мы сели в лодки и отправились к облюбованной нами живописной бухте на ночной пикник.

К нам присоединились жившие в соседних деревнях ленинградские знакомые и друзья. На берегу развели костер. Пока главные устроители раскладывали на пледах огурцы, помидоры, хлеб, пока жарился на углях шашлык, мы пели песни, рассказывали по очереди страшные истории, ходили в лес за хворостом для костра.

Несколько человек окружили Антона Исааковича Шварца[[65]](#endnote-65). Шварц мастерски читал Пушкина, и Галина Сергеевна впитывала каждую строчку текста, поглощенная музыкой пушкинского слова. Стихи, звучавшие в эту ночь, казалось, рождались именно сейчас и говорили о нас, об этой тишине, о лунной ночи над Селигером…

{76} Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.
Луна спокойно с высоты
Над Белой Церковью сияет,
И пышных гетманов сады,
И старый замок озаряет.
И тихо, тихо все кругом…

«Полтава» дочитана, песни спеты, костер погашен. А мы все еще медлили с отъездом — так неповторима была эта ночь. Лодки бесшумно покачивались у берега, готовые увлечь нас по лунной дороге в темные водные просторы; что-то мрачное пели на ветру сосны, то затихая, то снова принимаясь гудеть; каждый, как это часто бывает у воды, думал о чем-то своем, и не хотелось ни спешить, ни двигаться, ни разговаривать…

В то время Галина Сергеевна жила в мире пушкинских образов. Жадно впитывала и запоминала она все, что хоть как-то могло иметь отношение к ее предстоящей работе над образом Марии. Она накапливала впечатления и знания, необходимые художнику.

И мне было радостно окунаться в атмосферу творчества любимого поэта. Я читала его стихи с эстрады, в пьесе Шаховского «Керим Гирей-хан»[[66]](#footnote-3) играла Зарему. Присутствуя на репетициях Улановой, я старалась вникнуть в танцевальную и поэтическую стихию образа. Я прикидывала, как бы сыграла Марию драматическая артистка, вдумывалась в движения улановского танца, а потом мы часами говорили о драматизации балетной пластики, о необходимости раскрыть в танце правду человеческих отношений, реальность и конкретность чувств, без чего подлинного Пушкина в балете не будет.

Балет «Бахчисарайский фонтан» стал значительным этапом в творчестве Улановой. Третий акт его часто исполнялся в сборных спектаклях и концертах. Перед началом мне довелось несколько раз читать строки Пушкина, предварявшие действие.

Проходя за кулисами, я каждый раз искала глазами юную Марию — Уланову. В воображении проносились дни, проведенные вместе с Галиной Сергеевной на Селигере. Мне хотелось, чтобы каждый из сидящих в зале людей полюбил Марию — {77} Уланову. С трепетным чувством начинала я читать пушкинские строки; им предстояло стать хрупким мостиком от безразличия и равнодушия антрактного времяпрепровождения к волнению и боли за судьбу улановской Марии…

Настала ночь; покрылись тенью
Тавриды сладостной поля.
Вдали под тихой лавров сенью
Я слышу пенье соловья;
За хором звезд луна восходит;
Она с безоблачных небес
На долы, на холмы, на лес
Сиянье томное наводит…

Зал постепенно затихал. Люди смолкали, становились все сосредоточеннее и серьезнее. А поэт вел их все дальше и дальше, по улицам Бахчисарая, из дома в дом, в тихие, уснувшие сады, где только соловей да журчание фонтанов нарушают неподвижную тишину ночи, наконец, к тайной двери

 гаремов безопасных,
Где под влиянием луны
Все полно тайн и тишины
И вдохновений сладострастных!..

Когда этот хрупкий мост оказывался возведенным, Пушкин умолкал, чтобы заговорила Уланова.

Занавес открывает опочивальню, В глубине — широкое ложе, на нем с арфой в руках полулежит Мария — Уланова. Белый хитон облегает ее стройную девичью фигуру.

В музыке звучат вальс, мазурка. Мария встает, пробует танцевать, вновь останавливается, возвращается на ложе и засыпает.

Но вот сон ее прерывает Зарема. «Кто ты, порой ночною зачем ты здесь?» Кажется, что Уланова действительно произносит эти слова — так выразительны ее лицо, руки, все ее тело.

Зарема наносит Марии удар кинжалом. Мария — Уланова, стоя у колонны, медленно никнет, сползает вниз, застывает в позе, неповторимой по своей красоте и трагической правдивости…

В «Бахчисарайском фонтане», поставленном Р. Захаровым, все увидели большое драматическое дарование Улановой. Еще ярче оно раскрылось в роли Коралли в балете «Утраченные иллюзии».

{78} По приглашению Галины Сергеевны и ее партнера Константина Михайловича Сергеева я несколько раз присутствовала на репетициях этого балета в Хореографическом училище. Мы вместе обдумывали и проверяли внутреннюю оправданность танцевальных дуэтов. Галина Сергеевна забегала к нам домой. На столе специально для нее постоянно лежал целый ворох материалов о Бальзаке, рисунков, гравюр эпохи «Утраченных иллюзий».

Большую помощь оказывали Улановой беседы с Толстым и Юрьевым. В то время она нередко встречала их у нас.

Многое было ново в балете «Утраченные иллюзии». И сам его жанр — реалистическая драма или роман, раскрытый средствами танца; и соло рояля, занимавшее одно из центральных мест в музыке (главный герой балета — Люсьен, композитор, — импровизирует музыку своих хореографических сочинений); и два балета в балете. В первом из них — «Сильфиды» — Уланова изображала знаменитую Тальони[[67]](#endnote-66), во втором — «В горах Богемии» — не менее известную Фанни Эльслер[[68]](#endnote-67). Уланова блистательно справилась с этой большой и ответственной работой и проявила себя не только интересной лирической актрисой, но и настоящей молодой героиней.

Сергеев танцевал с Улановой и в «Утраченных иллюзиях», и в «Жизели», и в «Лебедином озере». Удивительным оказалось художественное созвучие их талантов. В этом созвучии была гармония внутреннего ритма, дыхания, точных пластических решений. {79} Танец Улановой и Сергеева составлял единое художественное целое. Танцуя именно с Сергеевым, Уланова, поднятая высоко над его головой, впервые взглянула в лицо партнеру. С тех пор это движение стало общепринятым, даже обязательным. В нем выразилось стремление ни на минуту не прерывать общения с партнером.

В любой работе Улановой мы видим правду, осмысленное логическое существование, общение. В борьбе с балетными штампами Уланова отвергла многие привычные условности и пустые движения, отказалась от трафаретной балетной улыбки. Ее лицо всегда одухотворено, серьезно, задумчиво. Иногда чуть грустное, оно, как зеркало, отражает внутреннюю жизнь образа и ту непрерывную, напряженную мысль, которой подчинены все движения и помыслы улановских героинь. Танцуя и играя, Уланова всегда *действует*, всегда знает, чего она хочет, какие задачи она в данный момент решает. Она умеет добиваться *внутренней* связи с партнером, вести с ним немой, но предельно выразительный *диалог*. Даже в паузах, где прекращается, казалось бы, пластическая жизнь образа, Уланова живет интенсивной внутренней жизнью, владеет *внутренним монологом*.

Я не берусь утверждать, что Галина Сергеевна специально изучала систему Станиславского, детально освоила все ее стороны. Хочу лишь по этому поводу привести разговор, произошедший между Станиславским и Корчагиной-Александровской[[69]](#endnote-68).

{81} Как-то Константин Сергеевич говорил с актерами о своей системе. К нему обратилась Корчагина-Александровская и спросила:

— Константин Сергеевич, а вот я совсем не знаю вашей системы. Как же мне теперь быть — переучиваться, что ли?..

— Дорогая Екатерина Павловна, — отвечал Станиславский, — не надо вам ни переучиваться, ни изучать мою систему. То, что вы так замечательно делаете на сцене, — это и есть моя система. Вы уже давно играете по системе Станиславского…

Екатерина Павловна осталась очень довольна этим разговором.

Примерно то же я могла бы сказать и об искусстве Улановой. Ее танец, ее жизнь в образе, органически сплавленная с пластической тканью роли, — это, по-моему, и есть творчество по системе Станиславского.

Мы сидели в столовой и рассказывали Улановой о Собинове, обещая в самые ближайшие дни познакомить ее с Леонидом Витальевичем. Разговор был прерван продолжительным звонком. Подали телеграмму из Риги. В ней сообщалось, что Собинов скоропостижно скончался.

В эту ночь большого горя мы не спали. Вместе с нами Уланова переживала невозвратимую потерю.

… Наша дружба с Улановой сохранилась по сей день. Я горжусь этой дружбой: в Галине Сергеевне я нашла не только выдающегося художника, но и замечательного человека, общение с которым — всегда большая радость…[[70]](#endnote-69)

В ложе Театра оперы и балета имени С. М. Кирова сидят две пожилые женщины. Это — сестры Тиме. Их по-прежнему волнует танец как высшее и прекраснейшее выражение человеческого духа. Не растерял своей любви к искусству балета и Николай Николаевич. Он, правда, переместился из суфлерской будки в кресло члена-корреспондента Академии наук, но и сейчас с удовольствием подсказывает мне эпизоды из моих балетных встреч, боясь, что я что-нибудь забуду…

## **{****82}** Оперетта и эстрада

Вначале двадцатых годов я часто играла такие пьесы, как «Грех да беда на кого не живет» или «Богатая невеста». Не очень чувствуя себя актрисой «бытовой» части театра Островского, я все больше испытывала творческую неудовлетворенность. Не только бытовые драмы Островского, но и многие другие пьесы, шедшие в те годы на сцене нашего театра, не давали полного выхода моим творческим стремлениям. И когда меня пригласили выступать в спектаклях Петроградского театра музыкальной комедии, я согласилась без колебаний. Некоторый опыт работы в жанрах водевиля и оперетты у меня уже был. В свое время большим успехом пользовалась шедшая на сцене Александринского театра старинная оперетта-комедия «Званый вечер с итальянцами» Оффенбаха. Я исполняла в ней партию Эрнестины, которая требовала определенных вокальных данных.

В сезоне 1914 – 15 гг. я принимала участие в «Гала» — спектаклях, шедших на сцене Мариинского театра, и пела в опереттах «Гейша», «Прекрасная Елена» и в комической опере Доницетти «Дочь второго полка».

Во время моей работы в Харькове замечательный режиссер и непревзойденный комедийный актер Н. Н. Синельников[[71]](#endnote-70) поставил старинную оперетту «Мадемуазель Нитуш». В этом спектакле я также была занята. Николай Николаевич Синельников открыл мне увлекательные перспективы творческой работы в новом жанре. Поэтому я с удовольствием приняла приглашение работать в Театре музыкальной комедии, где я могла играть, {83} петь и танцевать сколько душе моей было угодно и, между прочим, осуществить пожелание, высказанное моим учителем Юрием Эрастовичем Озаровским в его надписи на портрете: «Играйте, пойте, пляшите, одной музы мне мало…»

Театр музыкальной комедии помещался в здании нынешнего Ленинградского театра комедии, на Невском проспекте. Возглавлял театр известный опереточный премьер Михаил Давыдович Ксендзовский[[72]](#endnote-71). Это был первый в Петрограде театр оперетты. Позже возник театр «Палас», а затем оперетты начали ставиться и в Академическом Малом оперном театре. Мне довелось выступать на всех трех площадках.

Я выступала в оперетте, одновременно работая в Акдраме. Поэтому мой опереточный репертуар согласовывался с репертуаром театра. Обычно я играла один спектакль в день. Но порой, когда шел «Маскарад», случалось иначе. Роль баронессы Штраль заканчивалась в 9.15 вечера, я быстро переодевалась и спешила пересечь Невский, чтобы появиться на другой сцене Сильвой или дочерью рынка Клареттой из оперетты «Мадам Анго». Спектакли в оперетте начинались в те годы позднее, чем в драме.

В опереточном театре молодой Советской республики было много наносного и пошлого. Чтобы облагородить и очистить жанр, для участия в спектаклях приглашались мастера «большой сцены», специалисты различных смежных жанров. В опереточных спектаклях Малого оперного театра участвовали известные оперные премьеры: тенора Балашев и Талмазан, баритоны Валентин Легкое и Ольховский, бас Курэнер, певицы Стратанович, Попова-Журавленко, артисты Александринского театра Карякина[[73]](#endnote-72), Воронов[[74]](#endnote-73), Глебова. Поговаривали, что сам Шаляпин собирается петь Гаспара в «Корневильских колоколах»[[75]](#endnote-74). За дирижерским пультом появлялись Купер, Самосуд[[76]](#endnote-75), Похитонов[[77]](#endnote-76), Ельцин[[78]](#endnote-77). Этот перечень имен показывает, что к постановкам спектаклей подходили в высшей степени серьезно и ответственно.

Имена эти говорили и о том, что начинался поворот. Полоса шантанов, шансонеток, пошленьких оперетт отживала свое время. Начинала возрождаться традиция французской оперетты с политической заостренностью «Прекрасной Елены» или «Мадам Анго».

Одним из энтузиастов создания новой, советской музыкальной комедии был Владимир Данилович Резников, бывший в свое {84} время постоянным устроителем гастролей Собинова, Шаляпина и итальянской оперы. Резникову был поручен подбор кадров для нового театра оперетты.

Он пригласил Алексея Николаевича Феона[[79]](#endnote-78), актера и певца, ученика В. Н. Давыдова[[80]](#endnote-79) и И. В. Тартакова, яркого опереточного режиссера. Николай Васильевич Смолич[[81]](#endnote-80) впервые решил попробовать себя в режиссуре также по настоянию Резникова. Для участия в спектаклях были приглашены также солисты Мариинского балета, характерные танцовщики Е. Лопухова и А. Орлов. Они создали на эстраде номер, который пользовался оглушительным успехом: шаржированный острокомедийный русский танец под гармонь.

Лопухова выходила в платье из домотканной сарпинки с платочком в руке. Орлов — в картузе с козырьком, в шароварах, в красной рубахе и в высоких сапогах. Он выделывал самые замысловатые и виртуозные коленца русского с неподвижным лицом и остановившимся взглядом. Но особенно смешным был финал танца. Орлов останавливался посреди сцены, вытягивал ногу вперед, на зрителей, упирал каблук в полив ритм музыки вертел носком то вправо, то влево. Одновременно он доставал из кармана семечки и ритмично кидал их в рот. Нечто подобное по теме и приему сделал недавно в спектакле «Хореографические миниатюры» в эпизоде «Тройка» балетмейстер Л. Якобсон.

В оперетте я встретилась и с другими замечательными {85} артистами — М. Ростовцевым[[82]](#endnote-81) и Л. Утесовым[[83]](#endnote-82).

Михаил Антонович Ростовцев — блестящий артист оперетты. В своем амплуа — ролях комиков-стариков — он достигал вершин комедийного мастерства. В его исполнении юмор, простота интонаций, грация сочетались с легкостью движений. Полная небольшая фигура артиста была выразительна и изящна, а исключительная музыкальность делала его мастером речитатива. Михаил Антонович участвовал и в оперных спектаклях. Великолепно исполнял он, например, роль Бартоло в «Севильском цирюльнике».

Крепко подружилась я с Леонидом Осиповичем Утесовым. До сих пор он поражает меня разносторонностью своего таланта.

Большим успехом в двадцатых годах пользовалась исполнявшаяся в концертах сцена встречи Раскольникова со следователем Порфирием Петровичем из инсценировки романа Достоевского «Преступление и наказание». Эту сцену играли обычно корифеи Александринского театра Н. Ходотов[[84]](#endnote-83) и К. Яковлев[[85]](#endnote-84). Трудно было себе представить что-нибудь более совершенное по глубине психологической разработки характеров и тонкости исполнения. И вот однажды в роли Раскольникова появился… Утесов! Это был смелый шаг. Леонид Осипович с честью решил сложную задачу. В другом концерте Утесов читал — и мастерски! — рассказы Бабеля. Леонид Осипович — хороший скрипач, музыкант, владеющий чуть ли не всеми инструментами современного оркестра. Все это выдвинуло его в первые ряды популярных и любимых артистов. Тонкий, остроумный, обаятельный человек, Утесов увлекал нас юмором, оптимизмом, своим жизнерадостным исполнительским мастерством.

{86} В оперетте я познакомилась и с Николаем Федоровичем Монаховым[[86]](#endnote-85), большим художником русской сцены. С одинаковым блеском играл он Калхаса в «Прекрасной Елене», Флоридора в «Мадемуазель Нитуш», короля Филиппа в «Дон Карлосе» и Труффальдино в «Слуге двух господ». Я многому научилась у Николая Федоровича, часто играя с ним в различных спектаклях[[87]](#footnote-4).

Важный вопрос в музыкальном театре — взаимодействие дирижера с исполнителем.

Существуют две точки зрения. Первая: основа спектакля — музыка, музыкальная ткань произведения; все исполнители должны подчинить свою игру законам и условиям партитуры. Вторая: главное в спектакле, в том числе и музыкальном, — артист; оркестр, возглавляемый дирижером, должен помогать исполнителям; музыка должна быть подчинена интересам сценического действия.

Первые репетиции с Самуилом Абрамовичем Самосудом некоторых из нас испугали. Дирижер придирался даже к дикции и артикуляции. Он требовал, чтобы все мы слушали оркестр {87} и шли за ним. Наши робкие замечания по поводу того, что в оперетте нередко имеются труднейшие мизансцены, сложные сочетания сольных партий с вокальными ансамблями и актеру поэтому особенно трудно следить за оркестром, не принимались во внимание — Самосуд был непреклонен.

Перед премьерой с участием Самосуда — ставилась «Желтая кофта» Легара — мы очень волновались. Но опасения оказались напрасными. После первых же аккордов Самосуд преобразился. Из строгого наставника он превратился в преданного друга. Он шел за нами, приглушая оркестр, если певца не было слышно, растягивал люфтпаузы, если кто-то сбивался в переплетении опереточных ансамблей. Самосуд помог нам «выиграть» спектакль.

Но как только в последний раз опустился занавес, Самуил Абрамович стал опять придирчивым и строгим. Он пришел за кулисы и принялся выговаривать нам за наши промахи, недостатки, ошибки. Радость была преждевременной. Никаких творческих поблажек нам не полагалось. Все, что «авансом» дал нам Самосуд на спектакле, он теперь отнимал, чтобы, снова и снова репетируя, мы поднялись до самых высоких требований партитуры.

Работа с Самосудом явилась для меня школой мастерства.

Добрым и милым человеком был и дирижер Даниил Ильич Похитонов, ученик Римского-Корсакова, друг Шаляпина. С Похитоновым связано одно интересное в профессиональном отношении воспоминание.

Начав работать в Театре музыкальной комедии, я задумала снова заняться пением с модной тогда преподавательницей. Мама {88} предостерегала меня, говорила, что занятия по другой системе могут только испортить дело и, в частности, затруднить легкость звучания верхних нот. Я не послушалась ее. И вот через несколько недель после начала моих занятий на одном из спектаклей ко мне пришел Похитонов.

— Скажите откровенно, уж не начали ли вы снова брать уроки пения? — спросил Даниил Ильич.

Я поразилась.

— Откуда вы узнали?

— По вашему пению. Верхи стали звучать хуже…

Я тут же бросила занятия с модным педагогом.

Оперетта — один из труднейших жанров искусства. Она требует идеального слуха. Легче петь «спокойные» арии в опере, глядя на дирижера; здесь же надо и петь и танцевать и в то же время следить за острым и точным ритмом опереточного действия. В оперетте надо уметь легко и точно переходить от разговора к пению и от пения к танцу, легко и свободно двигаться на сцене.

Изящество в ношении костюма, элегантность, хорошая внешность и сценическое обаяние — вот непременные условия успеха на этом трудном поприще. Первостепенное значение в оперетте имеет вкус.

Актеры, выступающие в оперетте, и авторы, пишущие опереточные либретто, нередко думают лишь о том, чтобы снискать дешевый успех у отсталой части зрителей. Так являются на свет пошлость и развязность. Однажды, включив радио, я с изумлением услышала опереточные хор и арию, текст которых врезался мне в память. Хор высказал под музыку потрясающую по драматизму мысль:

Ах, эти девушки в трико
Нам сердце ранят глубоко…

Вопрос о том, кто такие «девушки в трико» и почему они ранят сердце не просто, а еще и глубоко, остался открытым.

А затем чей-то радостный голос известил миллионы радиослушателей:

Какой восторг! Нас счастье ждет,
К нам миллионер в семью войдет!

Признаться, я не могла разделить восторженных чувств неизвестного счастливца и выключила радио.

{89} Мне довелось посмотреть спектакль венгерской оперетты с участием Ханы Хонти. Хонти — настоящая королева оперетты, хотя возраст ее отнюдь не соответствует обычному представлению об опереточных примадоннах. Для Хонти в «Сильве» была создана специальная роль, подходившая ей по возрасту. И актриса, играя с бесконечным тактом, глубиной, комедийным блеском и обаянием, увлекла зрителей. Она напомнила мне Марию Гавриловну Савину…

Ужасно жаль, что многие из нас, актрис, перестают ощущать свой возраст в искусстве, как и в жизни. Кто имел вкус, вдруг теряет его, кто имел самолюбие — забывает о нем, кто обладал эстетическим восприятием явлений жизни — полностью утрачивает его в применении к себе. Хана Хонти показала блистательный пример понимания возраста на сцене.

Работа в оперетте многому научила меня[[88]](#endnote-86). Я узнала «секреты» этого жанра, и теперь, как и раньше, отношусь к нему с таким же уважением, как к драме, опере, балету, цирку, эстраде.

Эстрада стала для меня еще одной дорогой в искусстве.

Эстрадное искусство — чуткий барометр времени. Пути его развития неизменно диктует современность; умение прислушиваться к ее голосу — одна из особенностей художников эстрады.

Подумайте: можно ли себе представить Аркадия Райкина, Леонида Утесова, Илью Набатова, Марию Миронову, Павла Рудакова, Юрия Тимошенко или Петра Муравского оторванными от современной злободневной темы, работающими на отвлеченном от времени материале! Можно ли вообразить себе, {90} что Райкин будет сегодня разоблачать махинации русского купечества, а Набатов выступит с сатирической песенкой, направленной против реакционного боярства времен Петра! Острая злободневность эстрады — вот ее основной закон!

Успех актера на эстраде во многом определяет степень профессионализма. Это, как видно, и составляет пресловутую «специфику» эстрадного искусства.

Актер драматического театра должен легко и естественно устанавливать общение с партнером. Если этого общения нет, происходящее на сцене окажется неубедительным и никого не тронет.

На эстраде актер должен прежде всего общаться со зрителями. Есть на эстраде актеры, владеющие этим искусством в совершенстве. Они так разговаривают с публикой, будто в зале сидит не тысяча людей, а несколько знакомых. Они обращают свои слова прямо к сердцу, прямо в глаза своих молчаливых собеседников.

Легко вести разговор, когда собеседник слушает и отвечает тебе. Собеседник-зритель всегда слушает, но отвечает лишь своим внутренним ощущением, мыслями, улыбкой, смехом, напряженной тишиной.

Когда на эстраду выходит Аркадий Райкин[[89]](#endnote-87), всегда кажется, что это очень легко — выйти вот так, просто, без затей, на сцену и рассказать что-то, обращаясь непосредственно к каждому из нас. Чего же проще — быть обыкновенным, естественным и говорить не в пространство, а именно зрителям?! Между тем это и есть самое трудное. Каков бы ни был опыт актера, его стаж, возраст, амплуа, он всегда волнуется. Тысячи человеческих глаз смотрят на него, не всегда с пониманием, а порой — с настороженным любопытством или даже скептическим предубеждением. В первый момент между актером и залом возникает не близость, а стена. Ее нужно разрушить. Но стоит актеру произнести свои первые слова, ни к кому не обращаясь, холодно, думая о чем-то постороннем — и стена между актером и зрителями станет непроходимой. В зале начнутся разговоры, смешки, шум, преодолеть который будет уже почти невозможно.

Если же артист вышел на эстраду внутренне наполненным и обращается к людям с горячим стремлением сказать им что-то очень важное для него самого и для них; если актер не подлаживается к слушателям, а говорит с ними, исходя из чувства взаимного уважения; если, наконец, он не станет заискивать, {91} вымаливая этим себе внимание, а будет говорить с чувством достоинства — тогда стена рухнет.

Подлинный мастер эстрады всегда точно знает, что подумали зрители после тех или иных его слов, какие возникли у них чувства. Более того: он так ведет свой «односторонний» диалог, что предопределяет эти мысли и чувства, владеет ими по своему желанию. В этом и состоит главная черта специфики эстрады, условие успеха актера, выступающего на эстраде в так называемом «разговорном жанре». Такому артисту зрители подарят самое дорогое, что только может быть в театре, — свое доверие, свое искреннее, заинтересованное внимание, чуткую, волнующую тишину. И актер испытает волшебное чувство творческого подъема, вдохновения. В эту минуту начнется настоящее искусство…

Приближался конец сезона. Светлый вечер готовился превратиться в белую ночь. Бесшумно проносились по асфальту машины с погашенными фарами, переговаривались деревья в сквере. Из‑за деревьев задумчиво смотрел на людей Пушкин; из всех уголков любимого им города он навсегда облюбовал эту площадь перед концертным залом.

У входа в зал толпились люди. Они хотели попасть на концерт.

Но вот неудачники понуро побрели домой, счастливцы расселись в удобных красных бархатных креслах, вспыхнули огромные нарядные люстры, и на широкую эстраду вышли оркестранты и актеры в черных фраках и концертных платьях.

Вышел дирижер. Гул в зале затих, и ему на смену зазвучала повесть о мечтателе и фантазере.

{92} Музыка великого композитора проникала в самое сердце, рассказывая о бесплодно прожитой жизни. Зазвучал голос, сначала один, потом другой. Мужской поведал о жизни человека, пожелавшего счастья только для себя одного, женский — о вере и надежде, обманутых и попранных. А музыка говорила и пела что-то свое, упоительное, трагическое, отчего жизни героев повествования превращались в прекрасную поэтическую сказку…

Советские актеры и музыканты, насколько я знаю, четырежды соединяли воедино стихи Ибсена и музыку Грига, чтобы рассказать о Пер Гюнте и о напрасно прождавшей его целую жизнь Сольвейг. В основе этого концертного представления лежит не только симфоническая музыка, искусство певцов и драматических актеров, но и еще один вид искусства — мелодекламация. «Пер Гюнт» — классическое произведение этого жанра.

Мелодекламация расцвела в первые годы нашего века и сразу же распалась на два направления, противоположных одно другому.

На светских вечеринках и балах томные девицы и кокетливые дамы читали под рокочущую музыку салонно-слащавые, меланхолические или эротические вирши, читали не в лад и не в тон, очаровывая кавалеров и доставляя настоящие страдания людям мало-мальски музыкальным. Эти салонные заунывные чтения быстро низвели мелодекламацию в ранг второстепенного искусства. Печать глубокого дилетантизма отметила мелодекламацию надолго, может быть — навсегда.

Между тем второе (и единственно нужное!) направление в мелодекламации вело к искусству гражданственному, революционному, трактующему большие вопросы современности.

В 1903 году на сцену императорского Мариинского театра вышел известный актер Николай Ходотов. Слушатели были удивлены, увидев драматического артиста в амбразуре рояля. Рояль зазвучал, и Ходотов начал читать:

 Погасло дневное светило,
На море синее вечерний пал туман…
 Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан…

Этот концерт, устроенный Академией наук для сбора средств на постройку памятника Пушкину, стал днем рождения мелодекламации как большого искусства высоких чувств и подлинных страстей. С той поры в совместной работе над мелодекламацией соединились два больших художника — Николай Николаевич {93} Ходотов и Евгений Борисович Вильбушевич. Они проработали вместе двадцать пять лет, создав около семидесяти литературно-музыкальных произведений, исполнявшихся с оглушительным успехом буквально тысячи раз.

Ходотов и Вильбушевич встречались вечером, после окончания спектакля в Александринском театре, где служил Ходотов, и начинали импровизировать. Собственно, импровизировал Вильбушевич, вслушиваясь в звучание стихов, стараясь схватить их характер, настроение, ритм. Евгений Борисович, отличный музыкант, тонко чувствовал настроение стиха и воплощал его в мелодии.

За стихотворением Пушкина «Погасло дневное светило» последовали такие, например, вещи, как брюсовский «Каменщик»:

— Каменщик, каменщик в фартуке белом,
Что ты там строишь? Кому?
— Эй, не мешай нам, мы заняты делом,
Строим мы, строим тюрьму.

— Каменщик, каменщик с верной лопатой.
Кто же в ней будет рыдать?
— Верно, не ты и не твой брат, богатый —
Незачем вам воровать.

— Каменщик, каменщик, долгие ночи
Кто ж проведет в ней без сна?
— Может быть, сын мой, такой же рабочий.
Тем наша доля полна…

Эти стихи в исполнении Ходотова и Вильбушевича производили огромное впечатление на слушателей.

Ходотов и Вильбушевич часто выступали на далеких петербургских рабочих окраинах, куда, как правило, не заезжали артисты императорских театров. Выступали бесплатно, а потом Ходотов обходил слушателей с шапкой в руках и собирал деньги, которые шли на помощь неимущим и безработным. Постоянной аудиторией артиста и композитора были студенты. На одном из студенческих концертов, собственно, и родился их «Каменщик». Рабочие и студенты приходили к Ходотову домой. Эти встречи были чем-то средним между музыкальным вечером и революционной сходкой.

Большой успех и резонанс имел и другой «коронный» номер Ходотова и Вильбушевича — «Трубадур» (стихотворение Василия Немировича-Данченко).

{94} «Трубадур идет веселый, — говорится в этих стихах, — и встречает короля».

Спой мне песню, как в долине,
Где царит седая мгла,
Псов трусливых и мятежных
Кровь презренная текла, —

говорит трубадуру король.

И трубадур отвечает королю:

… Дал господь в удел поэту
 Силу песни, чтобы он
Славил ею честь и славу,
 Красоту, любовь, закон.

Чтоб владеть его устами
 Злоба с ложью не могли,
Чтоб его любили дети
 И боялись короли.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Не кичись, король великий!
 Наши грозы впереди.
Видишь мирные долины?
 Ты от них ответа жди.

И ответ тот будет страшен.
 А пока молчит земля.
Вот тебе! — и он перчатку
 Смело бросил в короля.

Многие чтецы читали это стихотворение вслед за Ходотовым, но только у него и у Вильбушевича оно звучало по-настоящему страстно, с гражданственным пафосом.

Один из «секретов» успеха Ходотова в мелодекламации заключался в том, что артист обладал способностью мгновенно воспламеняться. Он делал несколько шагов к рампе, а лицо его уже горело, ясно выражая настроение вещи. Ходотов был по-настоящему вдохновенным чтецом, и это не могло не передаваться слушателям.

Где-то в великосветских салонах томные девицы продолжали подвывать под пианино: «Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали…»; но искусство мелодекламации уже нашло свой верный, единственно правильный путь к сердцам слушателей — путь общественно значимого репертуара.

В дни революции 1905 года Вильбушевич и Ходотов выступали ежедневно. Слушатели принимали их горячо. Вскоре Ходотов {95} начал получать от полиции предупреждения о нежелательности его выступлений. У него на квартире делались обыски.

После поражения первой русской революции, в период упадка общественной активности, в репертуаре Ходотова и Вильбушевича не случайно появилось известное стихотворение Александра Блока, отражавшее настроение интеллигенции в те дни:

В голубой далекой спаленке
 Твой ребенок опочил.
Тихо вылез карлик маленький
 И часы остановил.

Грустно звучали слова о воцарившейся тишине и о туманной улице в окне после гневных строк «Каменщика» и «Трубадура»…

Между Вильбушевичем и Н. Качаловым произошел спор о трактовке первых строк стихотворения Блока. Один из них утверждал, что слова «твой ребенок опочил» означают смерть ребенка, другой — что болезнь или сон. Через несколько дней Вильбушевич встретил Блока и спросил его об этом, рассказав о возникшем споре.

— А вам как кажется — умер или уснул? — спросил Блок.

— По-моему, умер, — ответил Вильбушевич.

— Ну, значит умер; вообще же такие вопросы поэтам не задают…

Ходотов познакомил меня с Вильбушевичем. С тех пор мы стали с Евгением Борисовичем друзьями и партнерами: мне довелось не раз выступать с ним в жанре мелодекламации. Я читала стихотворения в прозе {96} Тургенева «Нимфы» и «Как хороши, как свежи были розы», стихи Блока, Бальмонта и других поэтов.

Композитор Александр Афанасьевич Спендиаров[[90]](#endnote-88) предложил мне принять участие с мелодекламацией в большом концерте на эстраде зала Дворянского собрания. Это был один из известных накануне Октября беляевских концертов. Репертуар был предопределен композитором. Я читала монолог Сони из «Дяди Вани» Чехова и «Эдельвейс» Горького. Впрочем, дело не в репертуаре. Спендиаров написал для меня дополнительную строчку в партитуре. В этой строчке точно был отмечен ритм произношения каждой фразы, каждого слова. Поэтому пришлось не только учить текст, но и запомнить его ритмическое соотношение с музыкой. Это была кропотливейшая работа.

После концерта Спендиаров пригласил А. К. Глазунова и меня с мужем поужинать в ресторан Кюба, помещавшийся на углу Б. Морской (ныне — улица Герцена) и Кирпичного переулка. Мы долго сидели вчетвером в тихом, неярко освещенном кабинете.

Александр Константинович Глазунов удивил нас, сразу же задав Спендиарову лукавый вопрос:

— А ведь вы, вероятно, написали для Елизаветы Ивановны ритмическую партитуру, не так ли?!

Глазунов отгадал наш маленький творческий «секрет». Мы со Спендиаровым переглянулись и засмеялись.

Речь зашла о мелодекламации. Глазунов высказал свое мнение о Вильбушевиче, которого композиторы-профессионалы, имевшие дело с большими формами симфонической музыки, обычно не принимали всерьез.

— Вильбушевич очень одаренный композитор, — сказал Глазунов, — правда, с недостаточным музыкально-теоретическим образованием. В его сочинениях, даже уже напечатанных, встречаются ошибки с точки зрения музыкальной грамоты. Если бы Вильбушевич закончил свое музыкальное образование, из него бы вышел настоящий, серьезный композитор…

Что может быть авторитетнее этого отзыва Глазунова!

Александр Константинович сказал, что он предвидит большое будущее совместного звучания слова и музыки и что это интересное жанровое соединение следует прежде всего оберегать от пошлости.

В 1919 году в Петрограде открылся Институт живого слова. Вскоре после его открытия ученики В. Н. Всеволодского-Гернгросса выступили с хоровой декламацией «Двенадцати» Блока: {97} десятки исполнителей, разбитых на несколько групп по голосам, читали по заранее разработанной партитуре то хором, то группами. Отдельные реплики читались солистами. Иногда хор «аккомпанировал» солистам, ведя с закрытым ртом определенную мелодию. Так возникла необычная и очень эффектная новая ступень в развитии искусства декламации.

Мой курс в Институте живого слова также занимался хоровой декламацией и приготовил несколько произведений. Их услышал Вильбушевич. Глаза его загорелись.

— Знаете что, Елизавета Ивановна, — сказал он, — давайте сделаем с вашими девушками хоровую декламацию под музыку, ну, хотя бы «Зеленый шум» Некрасова. Я давно ношусь с мыслью написать для него музыку.

Он тут же сел за рояль и начал импровизировать. Мои ученики пришли в восторг от этой идеи и увлеченно работали с Вильбушевичем.

Приготовили мы, кроме того, «Левый марш» Маяковского и «Мятеж» Верхарна. Сама я принимала участие в этих выступлениях не только как режиссер, но и как «запевала» ученического чтецкого хора.

Зрелище получалось торжественное: все ученицы — более пятидесяти человек — выходили в одинаковых белых платьях, а в центре чернел рояль и фрак пианиста…

Наш коллектив чтецов-мелодекламаторов постепенно все более завоевывал известность и право на существование. В 1929 году, в день 10‑летия РАБИСа, нас пригласили выступить на празднике. По этому случаю был приготовлен специальный номер «Привет работникам искусств».

Смерть Евгения Борисовича стала не только большой потерей для нас, его друзей, но и невозвратимой утратой для того искусства, которому этот талантливый человек отдал всю свою жизнь, все свое дарование. Вильбушевич постоянно находился среди людей, для которых писал. На Смоленском кладбище в Ленинграде можно видеть скромную могилу и надпись, которая, по выражению одного из героев Островского, «дорогого стоит»; на камне высечены слова: «Евгению Борисовичу Вильбушевичу, композитору-общественнику. Союз советских композиторов».

Мелодекламация, звучавшая в светских салонах, зачахла. Мелодекламация, вобравшая в себя все многообразие мировой революционной поэзии, жива.

{98} Я уже говорила об успехе «Пер Гюнта». Большой и заслуженной любовью у зрителя пользуются «Эгмонт» Гете и Бетховена, «Манфред» Байрона и Шумана, произведение народного эпоса «Берглиот» с музыкой Грига. Эти шедевры мирового искусства решены именно в жанре мелодекламации. Мне довелось читать «Берглиот» в Петрограде, в сопровождении симфонического оркестра, и я помню, какой подъем охватывал зрителей, когда они слышали легенду о крестьянском восстании, повесть о мужестве и борьбе за свободу!

Мелодекламация существует сегодня в несколько видоизмененной форме. Ежедневно мы слышим по радио чтение актеров, сопровождаемое музыкой. Режиссеры, особенно те, что работают на радио, поняли, что музыка — могучее средство воздействия на слушателей. Она может «поддержать» голос актера в эфире, заполнить эмоциональные пустоты, насытить монолог или сцену большим внутренним содержанием и темпераментом. Особенно часто используется на радио для эмоциональной «поддержки» рассказов о любви или повестей о страданиях незадачливых новаторов музыка Чайковского. Великий композитор, надо думать, даже и не предполагал, какое обширное «программное» применение найдет его музыка в наши дни! То же самое происходит и в кино; как только речь заходит о любви, режиссер вспоминает о музыке. Вряд ли это правильный путь. Но так или иначе, а союз слова и музыки, как и следовало ожидать, оказался прочным и творчески плодотворным. Кто знает, может быть у него еще более яркое, увлекательное будущее!

Моя работа на эстраде не ограничивалась мелодекламацией. Я принимала участие в спектаклях сатирических и пародийных театров.

В 1908 году при петербургском театральном клубе открылся ночной театр-кабаре «Кривое зеркало». На его сцене родилась знаменитая «Вампука» — пародийный спектакль, имевший редкий успех. Слово «Вампука» стало нарицательным термином, обозначающим всяческую рутину в искусстве.

Вампука — имя героини пародии. Объясняя происхождение этого имени, П. Гнедич[[91]](#endnote-89) рассказывал, что воспитанницы Смольного института, поднося посетившему их принцу Ольденбургскому цветы, пели хором на мотив из оперы «Роберт-дьявол»: «Вам пук, вам пук, вам пук цветов подносим». Слова «вам пук» были приняты кем-то за мужское имя; от него и было затем образовано женское Вампука.

{99} «Вампука» состояла из ряда самостоятельных эпизодов, миниатюр, пародировавших нелепые условности оперного жанра.

В опере, например, появлялся Ваня из «Ивана Сусанина» и пел: «Бедный конь в поле пал, я один добежал…» В «Вампуке» партию Вани исполняла дородная великовозрастная певица в корсете, в золотом кудрявом парике, в сафьяновых сапожках на высоких каблучках. Было очевидно, что такой Ваня никак не мог ни скакать на коне, ни добежать даже с посторонней помощью. Хор пел: «Спешим, спешим, бежим, бежим», а исполнители уютно и неторопливо рассаживались на пригорке. Сценка, пародировавшая балет, начиналась словами: «Как я устал… давайте потанцуем». Необычайно смешной была пародия на приемы показа театрального войска. Несколько статистов с огромными саблями долго бегали вокруг декорации один за другим.

А вот как выглядела в «Вампуке» театральная «сельская» жизнь. Деревня. В разгаре полевые работы. Вприпрыжку появляется веселая толпа пейзанок в нежных тюлевых юбочках и с крошечными грабельками в руках. Золочеными грабельками эфирные крестьянки грациозно размахивали над головами.

Наконец, драматическая оперная сцена: глухая тайга, заросли столетних деревьев, а в центре на лужайке изящная кушетка в стиле рококо; на ней анфас к публике сидят тенор и колоратурное сопрано. Они поют длинный дуэт, нежно обнимая друг друга и в упор глядя на дирижера.

Репертуар «Кривого зеркала» строился, главным образом, на театральных и литературных пародиях, что сближало представления театра с «капустниками». От этого в свое время предостерегал театр В. Боровский.

На благотворительных эстрадных концертах того времени выступали зачастую крупные актеры драматического театра — Варламов[[92]](#endnote-90), Давыдов, Савина[[93]](#endnote-91), создавая интересные сатирически-пародийные номера. Савина организовала и возглавила однажды эстрадный пародийный хор. Хор этот явно происходил из некоего увеселительного заведения. «Хористки» изображали в нем вульгарных девиц. Савина плыла впереди, а хор выступал следом и унылыми голосами пел песню, всю бессмысленность которой можно оценить, лишь познакомившись с ее текстом:

Сияя, выходит веселый солнца луч,
Из царственного трона он вышел, из-за туч,
И рыцарь мрачно скачет, и песню он поет,
Чего же он хочет, чего же он ждет?

{100} Что же ты, чего глядишь, моя краса!
Видно, хочешь выйти замуж за мене!
Скажи, чего ты хочешь… Скажи, прикажи…

Мы доходили до этого места и начинали все сначала.

Особую юмористичность придавали этому номеру необыкновенная мимика и жестикуляция Савиной.

Первым пародийным номером, в котором я приняла участие, были «Бродячие музыканты». Его исполняли вместе со мной И. Филиппов, известный тогда бас, А. Орлов и великолепный гармонист Ф. Рамш. Мы изображали бродячую труппу уличных музыкантов, концертирующих по дворам за небольшое вознаграждение. Каждый из «бродячих музыкантов» показывал свое искусство. Я понуро брела в стоптанных башмаках, в трепаной юбке, мерно ударяя в треугольник, отбивая такт. Унылым голосом я подтягивала Филиппову, певшему куплеты; их содержание было таким же пестрым, как и наши костюмы.

Моим сольным вокальным номером в этом квартете была песенка про Марусю, которая отравилась. Вариантов песенки про злополучную Марусю существовало и сохранилось множество. Мой вариант звучал так:

Уж вечер вечереет,
Все с фабрики идут,
Маруся отравилась —
В больницу повезут.

В больницу привозили
И клали на кровать,
Два доктора с сестрицей
Старалися спасать.

«— Спасайте — не спасайте,
Мне жизнь не дорога.
Я милого любила,
Такого подлеца».

Танцевала я с Орловым и польку «Трам-блям». А потом снова выступал вперед Филиппов и затягивал старинный романс:

«Под вечер осенью ненастной
В пустынных дева шла местах…»

Первое представление «Бродячих музыкантов» состоялось в 1915 году. Постановщиком и балетмейстером номера был Орлов.

{101} Выступала я и с сольным номером — пародией на немецкую шансонетку, какие исполнялись в театрах-кабаре «Аквариум» или «Театр-буфф». Эти кафе-шантаны не имели ничего общего с искусством и представляли собой замаскированные увеселительные заведения.

В «Аквариуме» или «Театре-буфф», устроители которых во многом подражали парижской моде, отлично сложенные девицы танцевали на маленькой эстраде или прямо между столиками. В зал ресторана выходили задрапированные изнутри окна отдельных кабинетов второго этажа. Наблюдая за девушками из окон, посетитель мог подозвать официанта и пригласить одну из них к себе. Представление в шантане состояло из сольных выступлений молоденьких певичек, одетых или преувеличенно роскошно или преувеличенно смело. Пение фривольных куплетов сопровождалось демонстрацией обнаженных рук и плеч, игривыми танцами.

Немецкие шансонетки отличались скабрезностью и грубоватой резвостью. Пародию на такую немецкую шансонетку я и исполняла. Слова были выбраны предельно пошленькие, что-то вроде «Лотти, майн кинд, танц дох гешвинд, ду бист зо шик унд манифик»[[94]](#footnote-5). Пела я куплеты низким грубоватым голосом, в гротескном стиле.

Но главным моим номером на концертной эстраде оказались «Четыре тура вальса». Текст для него написал журналист Владимир Азов, сотрудник одной из петроградских газет.

{102} … Некая дама, приехав на бал, танцует по очереди с четырьмя разными кавалерами: поклонником — неуклюжим пентюхом, с артиллерийским поручиком-пошляком, со своим возлюбленным и, наконец, с мужем. Никого из этих персонажей на сцене нет. Диалог ведется с воображаемыми партнерами и раскрывает характер каждого из кавалеров.

Весь номер построен на контрастах. Первый кавалер оказывается скверным танцором: он то и дело наступает на ноги. «Ах, не наступайте на ноги и не пачкайте туфель!.. Что такое, с вами ехать на острова? Нет, я езжу кататься только с мужем…». Второй, поручик, танцует «по-артиллерийски» — грубовато, бурно и шумно. «Не так быстро, пожалуйста, и не наступайте на меня, я не неприятель. Вы служили в крепостной артиллерии? Оно и видно…». И вдруг вся картина преображается. Грубоватый немецкий вальс сменяется другим, поэтичным, упоительным. Женщина становится серьезной, ее движения — плавными и грациозными. Мимолетная сцена обиды и ревности. Но обида скоро проходит, и снова оба — женщина и ее возлюбленный — кружатся в упоительном вальсе…

И вот заключительный поворот действия. Новая музыка. На этот раз — вульгарный мотив, грубо отбивающий такт. Приближается муж. Дама не хочет танцевать с ним, смотрит на него с тоской и ненавистью. Но, уступая настояниям, неуклюже и вразвалку танцует несколько тактов, а потом говорит: «Я тебя ненавижу», вырывает руку и уходит.

{103} «Четыре тура вальса» прожили долгую сценическую жизнь. Постепенно, с годами менялось мое отношение к номеру. Сначала я играла даму впрямую — кокетливой, обаятельной женщиной. Постепенно пришло юмористическое отношение к образу. От этого, мне кажется, он заиграл новыми, сатирическими красками.

В годы Отечественной войны мне приходилось много выступать на эстраде с концертными номерами. Я играла в сценках и скетчах, читала стихи и рассказы А. Барбюса, А. Толстого, В. Маяковского, И. Эренбурга, Б. Брехта, В. Инбер, А. Безыменского, С. Маршака. В моем репертуаре были сцены, названия которых сейчас ровно ничего не скажут читателю. Однако в годы войны они активно воздействовали на воображение слушателей. Сценки эти я играла вместе с Л. Утесовым, И. Набатовым и другими мастерами эстрады.

Немало пришлось мне выступать на эстраде и в так называемых «смешанных» концертах с чтением небольших рассказов, прозаических или стихотворных отрывков.

Смешанный концерт — это программа, состоящая из номеров самых различных жанров. Чтец в ней порой выступает после певца и перед жонглером, после акробатического этюда, перед электрогитаристом.

Поэтому выступление чтеца в смешанном концерте с неожиданным для слушателей репертуаром сопровождается особыми трудностями. На такой концерт публика приходит откровенно повеселиться. Она хочет смеяться и отдыхать. А тут вдруг кто-то читает Некрасова или Маяковского! Не каждый захочет и даст себе труд в течение нескольких минут настроиться на иной лад и «пойти навстречу» чтецу.

Выступления с чтецкими номерами привели меня к новому, молодому и чрезвычайно действенному жанру искусства, где один актер должен раскрыть слушателям огромное эпическое полотно писателя и воссоздать безбрежный мир его героев, их чувств и надежд.

Речь идет об искусстве художественного чтения больших произведений, о литературных вечерах.

## **{****104}** Искусство чтеца

Если от Конюшенной площади выйти к Мойке и идти по набережной в сторону Невского, то перед вами развернется один из пленительных уголков Ленинграда, имеющий для меня некое особенное значение. Он неизменно рождает в воображении увлекательные воспоминания, ассоциации и образы. Неожиданный поворот Мойки, будто неподвижно лежащей в узком гранитном ложе, необычное переплетение мостов с Певческим мостом в центре, фасады старинных зданий и даже каменные тумбы у подворотен, кое-где сохранившиеся, — все это похоже на театральную декорацию, расставленную на сцене и еще не освещенную светом рампы. Девушка, задумчиво стоящая у чугунных перил, может показаться здесь Настенькой, героиней «сентиментального романа» «Белые ночи». Вот здание бывшего Демутова трактира; может быть, только что вошел туда молодой человек в черной крылатке, чтобы в дружеской беседе с великим поэтом получить совет стать автором «Мертвых душ». Невдалеке — дом княгини Волконской, пристальный взгляд готов увидеть за белыми шторами бельэтажа силуэт Пушкина. Он вышел из этого подъезда, чтобы вернуться смертельно раненным — и бессмертным. Он шел, может быть, по плитам этого тротуара, и старые камни города хранят прикосновение легких его шагов… Я люблю этот уголок; литература, театр, искусство чудесно воплощаются здесь в зримые, тревожащие образы…

{105} Извозчик вез меня на Мойку, в концертный зал Капеллы. Подковы цокали по торцовой мостовой, любимый уголок уже разворачивал передо мной знакомую до мельчайших черточек пленительную «декорацию». Я думала о том, что предстояло увидеть и услышать через несколько минут и что в афишах было обозначено странным сочетанием слов: «Вечер рассказа». Уже более полутора десятков лет работала я на сцене драматического театра, выступала в балетных спектаклях, пела в оперетте, но что такое «вечер рассказов», в котором участвует лишь один актер? Тогда, в конце двадцатых годов, это было непонятно, ново, как пассажирский самолет, такси или метрополитен, и — что теперь скрывать — несколько подозрительно.

Я не была одинока в этих своих чувствах. Вокруг, в фойе Капеллы, то и дело раздавались голоса:

— Неужели целый вечер будет выступать один человек?

— Один!

— Один?!!

— Без грима?

— Не может же один исполнитель в течение вечера удержать внимание зрительного зала! Наверное, еще что-нибудь будет.

— Посмотрите, даже оркестра нет!..

С чувством некоторого недоверия и настороженности села я в свое кресло; с таким же ощущением ступила бы я тогда на движущуюся лестницу эскалатора…

Человек, легко и непринужденно вышедший на эстраду, — Александр Яковлевич Закушняк[[95]](#endnote-92), — сразу же поразил всех своим внешним видом. Белый, сильно вырезанный жилет, какого никто тогда не носил и не видел, не имел ничего общего с обычной условной концертной «формой» одежды. В сочетании с широкой и свободной блузой он создавал впечатление легкости и простоты. Этот очень бледный темноволосый и темнобровый человек подошел к рампе непринужденно, чтобы поговорить с нами о чем-то важном и интересном для него и для нас. Впрочем, рампа в обычном театральном смысле слова здесь отсутствовала. Ничто не разделяло нас с артистом в блузе и белом жилете. Закушняк легко шагнул нам навстречу, подхватил и увлек за собой в мир тех самых литературных образов, которые волновали меня, когда я раскрывала страницы любимых книг или бродила вдоль Мойки.

Восприятие таланта, музыкальности, блестящей технической вооруженности исполнителя пришло позже. В первые минуты {106} всех захватил творческий процесс. Произведение писателя рождалось как будто на наших глазах и воспринималось по-новому, свежо и остро. Авторский замысел сверкал так отчетливо, так близко и ясно, как будто непосредственно отражал наши собственные мысли. Прежде произведение прозы можно было в лучшем случае инсценировать для театра, понеся при этом значительные потери. Теперь, в этом необычном концерте, не пропадало ни единое слово, ни единая интонация, ни единая крупица подтекста.

Я полагала, что познакомлюсь с одним человеком, рассказчиком, артистом. Действительность опрокинула мои ожидания. О рассказчике все мы скоро забыли. Перед нами возникла маленькая мужественная женщина, затерянная где-то в суровых и снежных просторах Канады; ее сменил Гедали — одинокий человек, мечтавший об «Интернационале добрых людей»; а затем мы вместе с Наденькой сели в санки и под свист и рев колючего морозного ветра услышали: «Я люблю вас, Наденька!..».

Образы, возникавшие перед нами, были не просто плодом фантазии Джека Лондона, Бабеля, Чехова. В них жило и трепетало на этот раз нечто такое, отчего перехватывало дыхание, отчего все нервы напрягались до крайности. Высокая радость охватывала вас. Те, кто страдал — страдал в эти минуты глубже, но вместе с тем находил утешение и разрешение страданий. Кто стремился к заветной цели, кто тайно и сильно мечтал — мечтал теперь еще горячее, обретая надежду и веру в успех, а тот, кто любил — любил во сто крат сильнее и острее, и все мелкое, пошлое, второстепенное уходило, отступая перед силой настоящего искусства.

Закушняк был основоположником, первооткрывателем. Уже это отличие делает Закушняку честь и ставит его в ряд славных, выдающихся художников. Открытие, сделанное Закушняком, прежде всего заключается в том, что он заранее решал свое отношение к каждому из героев исполняемого произведения и внушал его слушателям. Так артист превращал аудиторию в своих единомышленников.

У Закушняка всегда был категорический императив решений. Иными словами, он читал так, будто иного решения существовать не могло. Так же думали и слушатели. В этом сказывалась сила убежденности большого художника.

И, наконец, решения Закушняка отличались богатством, своеобразной многослойностью.

{107} В рассказе Мопассана «Порт» матрос после ночного разгула узнает в продажной женщине свою сестру. И вот, когда Александр Яковлевич произносил слова матроса: «Сестра моя!..» — у него ясно звучали три различные интонации, три различных отношения, выражаясь терминологией системы Станиславского, три сквозных действия: отношение матроса к сестре; отношение самого Закушняка к произошедшему ужасу и гнев человека, обличающего глубокое социальное зло…

Все это я поняла несколько позднее, а в то время слушала Закушняка как зачарованная.

В те памятные дни трудно было предвидеть расцвет нового жанра, триумфы Яхонтова[[96]](#endnote-93), возможность выступления мастера художественного слова на съезде партии, восторг наших друзей в Софии, услышавших Сергея Балашова, торжественность и масштаб всесоюзных и республиканских конкурсов, ведущих в ряды чтецов десятки талантливых людей… В те дни я просто взяла «Анну Каренину» и стала учить ее наизусть.

Не знаю, чем бы это кончилось. Но тут пришла осень 1928 года, столетие со дня рождения Льва Толстого и совсем неожиданное предложение академика А. П. Карпинского, тогда — президента Академии наук, прочесть главы из «Анны Карениной» на торжественном заседании Академии, посвященном Толстому.

Строгая академическая обстановка дебюта в новом жанре навсегда слилась для меня с восприятием искусства художественного слова как искусства очень серьезного, глубокого, {108} в высшей степени значительного, к тому же таящего в себе небывалые возможности.

На литературных вечерах Закушняка и тех из нас, кто посвятил себя пропаганде «звучащей литературы», свет в зрительном зале впервые в истории концертного искусства оставался зажженным. И вот, выходя на сцену или эстраду, впервые за годы своей работы я увидела… глаза слушателей. Поначалу это смущало и мешало. Но скоро видеть глаза людей стало непреодолимой потребностью, более того — непременным условием творческого процесса чтеца. Стало очевидно, что захватить слушателей можно, лишь обращаясь к ним конкретно и непосредственно. Для актера, вышедшего на литературную эстраду, рухнула пресловутая «четвертая стена» театра. Появился новый партнер — слушатель. Он стал участником творчества чтеца.

… После одного из моих первых чтецких концертов в Москве за кулисы пришла высокая, строго, со вкусом одетая женщина.

— Евгения Борисовна Гардт, — представилась она без обиняков, по-деловому. — Вам следует продолжать серьезно заниматься художественным словом. Если хотите, давайте попробуем делать это вместе.

Первый разговор затянулся куда дольше, чем обе мы могли предполагать. И знала, что Евгения Борисовна — постоянный соратник и режиссер многих работ Закушняка. Это обстоятельство придавало встрече особенно волнующий и знаменательный для меня характер. О лучшем режиссере нельзя было и мечтать. С тех пор прошло уже четверть века, и мне ни разу не пришлось пожалеть о том, что я вверилась Евгении Борисовне. Гардт стала участницей многих моих работ в области художественного слова, соавтором таких разных литературных вечеров, как «Отцы и дети» Тургенева, «Кирилл Извеков» (по Федину), «Тропою грома» Абрахамса. Творческая манера Гардт, ее режиссерский «почерк» помогают находить наиболее острые, общественно значимые решения каждого литературного произведения.

Первой совместной работой был вечер французских писателей-реалистов. Когда я пишу эти строки, мы репетируем чеховскую «Даму с собачкой». Многолетнее содружество не может не вызвать раздумий о том, в чем же заключается его прочность и плодотворность.

Гардт — одна из наиболее ярких режиссеров чтецкого жанра. Евгения Борисовна тонко разбирается в нашем искусстве, неистощима {109} в своей фантазии, в смысловом и интонационном решении материала. Она мастерски раскрывает социальную основу произведения.

Большая культура и серьезное знание литературы дают Е. Гардт возможность всегда удачно находить произведение, которое именно сегодня должно прозвучать на концертной эстраде, тонко видеть, что в романе — главное, что важнее и интереснее всего включить в композицию, а что необходимо опустить.

Есть у Гардт еще одно творческое достоинство: она чувствует стиль произведения. Иной раз случается, что мы, актеры, читаем Бальзака — как Шолохова, Чехова — как Мопассана. Чтец, которому довелось работать с Евгенией Борисовной, всегда сумеет передать манеру, ритм, мелодику речи и темперамент автора. При этом психологическая ткань произведения будет раскрыта режиссером до самого дна…

Теперь и мне приходится выступать в качестве режиссера чтецкого искусства. Я работаю не так, как Евгения Борисовна, у меня выработался — и это, вероятно, неизбежно — свой метод, свои приемы. Но в качестве исполнительницы я всегда обращаюсь к Евгении Борисовне и получаю от нее драгоценную, незаменимую помощь.

Не стану брать на себя роль историка художественного чтения, хотя роль эту кому-нибудь пора бы и взять, продолжив труд покойного Никиты Юрьевича Верховского, автора «Книги {110} о чтецах». Ведь эта история существует. Закушняк имел своих предшественников.

Великолепными чтецами — исполнителями своих собственных произведений были Крылов и Грибоедов, Пушкин и Гоголь, Тургенев и Островский. Огромным успехом у современников пользовались устные рассказы Щепкина[[97]](#endnote-94) и Горбунова[[98]](#endnote-95). В наше время выдающимся поэтом-чтецом был Маяковский. Все это — предыстория жанра художественного чтения. Но есть и другая, гораздо менее известная «глава» этой предыстории.

В повести «На переломе» («Кадеты») Куприн пишет об учителе кадетского корпуса Михаиле Ивановиче Труханове: «У него была рыжая борода, синие очки и сиплый голос. Однако с этим сиплым голосом он замечательно художественно читал вслух Гоголя, Тургенева, Лермонтова и Пушкина. Самые отчаянные лентяи, заведомые лоботрясы, слушали его чтение как зачарованные, боясь пошевельнуться, боясь пропустить хоть одно слово. Какой удивительной красоты, какой глубины чувства достигал он своим простуженным голосом. Ему одному обязан был впоследствии Буланин любовью к русской литературе».

Подобные эпизоды можно найти у Тургенева, Чехова, Паустовского и у многих других писателей.

Владимир Николаевич Давыдов как-то рассказал мне о хорошо знакомом ему учителе словесности петербургской Ларинской гимназии В. Острогорском, большом знатоке литературы, редакторе нескольких педагогических журналов и авторе ряда драматических сочинений. Главная, по словам Владимира Николаевича, особенность деятельности Острогорского заключалась в широкой пропаганде «выразительного чтения». Острогорский не только постоянно читал ученикам отрывки из Пушкина, Белинского, Некрасова, Толстого, связывая эти чтения с литературным анализом произведения, но даже разработал целую методику «выразительного чтения». Преподаватель словесности Острогорский еще в семидесятых годах прошлого века придавал ему решающее значение и несомненно участвовал тем самым в «закладке фундамента» жанра художественного чтения. Учитель не ограничивался собственной деятельностью в этом направлении и устраивал для учеников концерты с участием Давыдова, Горбунова, Далматова[[99]](#endnote-96) и других актеров.

Со страниц повестей или воспоминаний, из рассказов очевидцев перед нами возникает фигура русского учителя, чаще {111} всего учителя словесности, языка, литературы, который среди скучных для учеников занятий грамматикой вдруг преображает каждого из своих питомцев чтением вслух бессмертных страниц русской литературы. Эти чтения неизменно оставляли глубокий след в сознании учеников. Многие образы, которые при обычном чтении книг оставались за пределами восприятия или воспринимались поверхностно, вдруг оживали, потрясая сознание новыми мыслями, высокими и прекрасными чувствами, всегда облагораживающими человека. Такие чтения не служили на уроках неким вставным «литературным антрактом». Нет, они органично закрепляли учебный процесс, помогая воспитанию молодого поколения, формируя будущие качества человеческого характера.

Как, однако, знаменательно, что одним из первых воспользовался могучим орудием звучащей литературы и художественного чтения учитель! Нет ли в этом простом факте объяснения того огромного воспитательного значения, какое приобрело художественное чтение в нашей стране сегодня!

Закушняк недолго оставался в одиночестве. Где-то в другом уголке России другой не удовлетворенный тогдашним театром актер искал свою дорогу. Это был Владимир Яхонтов. Он и раньше читал с эстрады стихи и рассказы, но это было скорее самодеятельное творчество артиста драмы, нежели новый, осознанный путь. И вот в дни, когда вся страна оплакивала Ленина, Яхонтов пришел к возможности и даже необходимости читать своим рабочим слушателям не произведения разных писателей отдельно, а нечто цельное, единое, посвященное одной теме — Ленину.

Сюда подходило все, что было написано о Ленине кровью сердца. Использовались не только стихи и прозаические отрывки, но даже и газетные статьи, которые, пожалуй, впервые в истории мировой печати готовились для чтения с концертной эстрады. Так родилась первая композиция Яхонтова «Насмерть Ленина». Закладывалось другое начало той же дороги, по которой уверенно и твердо шел Закушняк.

Яхонтов рассматривал свои выступления как работу партийного пропагандиста. Возможно, поэтому он любил выступать в зале Ленинградского лектория. В архитектуре зала есть что-то шекспировское. Это обстоятельство настраивает слушателей на несколько возвышенный лад, на то, чтобы услышать здесь о могучих чувствах, о любви, о смерти и о жизни.

{112} Владимир Яхонтов выходил на неглубокую эстраду и говорил обо всем этом, заражая слушателей своим темпераментом, увлекая за собой в путешествие, придуманное им.

Вот Яхонтов читает композицию о Пушкине. Артист замирает в скорбном молчании, устремив взгляд куда-то вниз, и с плеч его медленно сползает, падая на землю, черный плащ. И каждый, кто сидит в зале, чувствует, будто он сам стоит над могилой Пушкина и горестно оплакивает великого поэта вместе с человеком, стоящим на эстраде. Артист говорит о тех, кто поднял руку на Пушкина, о его убийцах, и всем нам нестерпимо хочется броситься на защиту любимого поэта, свершить возмездие.

Яхонтов удивлял дерзостью формы, смелостью творческих решений. Но решения его всегда были помножены на талант и, главное, вытекали из существа литературного произведения. Потому-то так впечатляли работы Яхонтова, потому-то стоило фамилии чтеца появиться на афишах — его всегда встречал переполненный зал.

Новый жанр продолжал расти. Яхонтов принес в искусство художественного чтения понятие темы. Это значит, что артист выходил на концертную эстраду, чтобы разговаривать со слушателями о чем-то одном, значительном, волнующем его сегодня и, разумеется, заслуживающем такого специального большого разговора. Свой первый «разговор» он посвятил Ленину. Последующие композиции Яхонтова были посвящены революции, социалистическому строительству, Пушкину или Маяковскому. Артист вместе со своим постоянным помощником и режиссером Е. Поповой смело привлекал в таких случаях самые неожиданные материалы.

Закушняк читал, как правило, только прозу. Яхонтов распахнул на литературной эстраде безбрежный мир поэзии, наполнив его чудесными, тонкими образами, музыкальными ритмами, всем богатством красок, какое хранит поэзия нашего народа.

Особенно велика заслуга Яхонтова в художественной пропаганде поэзии Маяковского. Поэт революции стал ведущим «участником» многих программ Яхонтова. Артист отдавал изучению и чтению стихов Маяковского все свои силы и способности художника. Яхонтов говорил, что в результате почти двадцатилетней работы над стихом Маяковского он, может быть, только начинает приближаться «к этой изумительной по красоте и торжественности органной звучности его поэзии». Владимир {113} Яхонтов подлинно «открыл» поэзию Маяковского для целого поколения советской молодежи, а может быть, и не одного поколения. Мне кажется, что в той любви, которой пользуется Маяковский сегодня, есть и заслуга Владимира Яхонтова.

… Вокруг Ленинградского лектория выросла группа талантливых чтецов, а сам лекторий стал центром по пропаганде «звучащей литературы». Иной раз мастера художественного чтения выступали здесь вместе с лекторами-пропагандистами. Случалось даже, что артист выступал после лекции по истории партии или лекции о Дарвине. Но роль чтеца не стала иллюстративной! И если после лектора выступал такой мастер, как Антон Исаакович Шварц, то его чтение было не столько иллюстрацией к лекции, сколько самостоятельным пропагандистским выступлением. Такие монументальные работы Шварца, как «Медный всадник» или «Мертвые души», навсегда войдут в золотой фонд нашего искусства.

Нередко появлялся на эстраде большого зала лектория чтец Г. Артоболевский. Это был высокий красивый человек, принесший нашему искусству не только отличную технику и мастерство, но и эрудицию искусствоведа, широту познаний историка, скрупулезность этнографа. Рядом с писателями молодой советской литературы он плечом к плечу поставил античных и средневековых авторов, подчеркнув тем единство и величие народных подвигов, опоэтизировав образ народного героя. Артоболевский и сам погиб, как герой, на одном из фронтов Великой Отечественной войны, переезжая из одной части в другую, чтобы дать очередной, может быть пятый в тот трагический день, концерт…

{114} Упорно искал новые формы художественного чтения и такой знаток литературы, как Д. Лузанов.

Одной из самых обаятельных фигур этой плеяды чтецов был Владимир Степанович Чернявский.

Главной особенностью искусства чтеца является возможность вскрыть глубины авторского подтекста, сделать явной и очевидной самую сокровенную мысль писателя, «взборонить» пласты его произведения. Чернявский был выдающимся мастером в этой области. Кто из нас не похвастает знанием Пушкина, Чехова, Блока. Но слушатели Чернявского считали, что впервые по-настоящему знакомятся с этими авторами — так интересны и глубоко человечны в высоком смысле этого слова были творческие решения и открытия замечательного мастера.

Искусство художественного чтения, возникнув как специальный жанр впервые лишь в нашей стране и в наше время, дает теперь всевозможные разветвления. Теперь можно говорить и об эпической широте Сурена Кочаряна, и о трибунном искусстве Балашова, и о камерной филигранности мастерства Журавлева. Одноколейный путь Закушняка давно уже превратился в сложное переплетение дорог. Я выбрала одну из этих дорог, ту, что вела меня к сестрам Даше и Кате, Мадо Лансье, к «Первым радостям» Федина.

Еще до войны мечтала я читать с эстрады «Хождение по мукам». Эпоха, события, отображенные Алексеем Толстым в его романе, знакомы мне не только по книгам и газетам. Я сама участвовала в этих событиях. Герои Толстого знакомы мне по личным встречам, воспоминаниям, их страсти и мечты были некогда и моими мечтами.

Уже в эвакуации, в Казани, я узнала, что в день начала войны Толстой закончил последнюю, третью книгу своей трилогии — «Хмурое утро». В это памятное для всех утро 22 июня под пером писателя Телегин мечтал поехать с Дашей работать на Урал; Рощин шептал Кате на ухо: «Мир будет перестраиваться для добра»; а человек у географической карты, которого все они пришли слушать, говорил: «Жребий брошен! Мы за баррикадами боремся за наше и мировое право — раз и навсегда покончить с эксплуатацией человека человеком».

В тот день, когда писались эти строки, начался новый великий этап борьбы нашего народа.

В разгар войны, в 1943 году, мы с Николаем Николаевичем приехали в Москву и сразу же отправились к Толстому в его {115} квартиру на Спиридоновке. Какой это выдался удивительный вечер, сколько неожиданных впечатлений ждало нас тогда!

Толстой, стоя у камина, жарил на пылающем огне куски колбасы, насаженные на острия длинных вилок. Алексей Николаевич любил бивуачную жизнь, полыхание огня костра или хотя бы камина. Сангвиник по натуре, он горячо объяснял нам, что ужинать мы будем «как на охоте». Он то и дело уходил за поленьями, подкладывал их в камин, и пламя тогда взвивалось ввысь с новой силой.

Ужиная «как на охоте», мы расспрашивали Толстого о жизни военной Москвы, о делах на фронте и, разумеется, о его «Хмуром утре», которого мы еще не знали.

Алексей Николаевич доставил нам огромное удовольствие. Он взял рукопись и начал читать.

«Жить победителями или умереть со славой — (Святослав)». Эпиграф этот сразу напомнил нам о холодном ветре войны, дувшем за окнами толстовской квартиры. Да, за окном шла война, и все мы, сидевшие в этой комнате, ощущали ее холодное дыхание. Толстой продолжал: «У костра сидели двое — мужчина и женщина. В спину им дул из степной балки холодный ветер, посвистывая в давно осыпавшихся стеблях пшеницы. Женщина подобрала ноги под юбку, засунула кисти рук в рукава драпового пальто. Из‑за вязаного платка, опущенного на глаза ее, только был виден пряменький нос и упрямо сложенные губы… — Будем сейчас печь картошку, Дарья Дмитриевна, для веселия души и тела… — говорил мужчина… Положение было отчаянное: там, где под откосом лежали вагоны, была {116} слышна стрельба и крики, потом разгорелось пламя, погнав угрюмые тени от старых репейников и высохших кустиков полыни, подернутых инеем. Куда было идти в тысячеверстную даль?»

Толстой продолжал читать — он делал это удивительно мастерски, — пламя тревожно полыхало за чугунной решеткой камина, будто грозя вырваться на свободу, за окном посвистывал ветер, бросая в окна дождевые струи… И тогда наступило то волнующее совпадение душевного состояния людей, какое бывает в минуты высокого радостного подъема всех сил человека. Все присутствующие — жена Толстого, скульптор Вера Игнатьевна Мухина и мы — были захвачены и взволнованы происходящим. Мечта читать «Хождение по мукам» стала необходимостью.

Я поделилась с Алексеем Николаевичем своими планами. Он поддержал меня со свойственной ему горячностью. Соображения по поводу того, как сделать композицию романа, были давно и тщательно выношены, и Толстой полностью принял план композиции. Оставалось главное — приняться за работу. Будь роман инсценирован для театра, я, вероятно, сыграла бы в спектакле одну из ролей. Теперь же в моей власти оказалось все полотно замечательного художника, все его герои ждали меня, чтобы ожить.

Вечер прошел в разговорах о будущем, которое в мечтах каждого из нас называлось тогда Победой.

Внезапно задребезжали оконные стекла, что-то загрохотало. Толстой подошел к одному из окон и отдернул штору. В темном ночном небе медленно рассыпался гигантский букет красных, зеленых, оранжевых и белых звездочек. Улица осветилась, и мы увидели, как сотни людей, запрокинув головы, смотрят в небо… Это торжественно гремел первый салют победы. Нам посчастливилось увидеть его в тот необыкновенный вечер в Москве.

… За два с половиной месяца до того, как наши войска овладели Берлином, навсегда ушел Алексей Толстой. Мы вернулись в Ленинград, и жизнь наша вошла в новое русло. Работа над «Хождением по мукам» продолжалась. Приближалось XXX‑летие Октября — ему мне хотелось посвятить премьеру вечера, а многое еще не получалось, возникали все новые и новые сомнения и трудности, порой совсем опускались руки.

И тогда мне вспомнился вечер на Селигере, до войны. Алексей Николаевич, хмурый, лежал на диване после неудачного {118} дня, когда ему с утра не повезло на охоте, а потом — не писалось, и предавался самым горьким размышлениям Он клялся, что никогда не возьмет в руки перо, бросит литературу и вообще переквалифицируется на какую-нибудь ремесленную специальность. Это говорил автор «Хождения по мукам»! Впрочем, такое состояние, возникавшее не впервые, скоро проходило, мы с Николаем Николаевичем увлекали его перспективами завтрашней охоты, Толстой веселел, пил чай, а потом снова садился за стол и заново — в который раз! — переписывал неудавшиеся, вернее — не удовлетворившие его страницы.

Высокая требовательность Толстого к своей работе заставляла вновь и вновь терпеливо подходить к «неприступному» месту и кропотливо добиваться своего.

Литературный вечер «Хождение по мукам» стал для меня этапным. Мне и прежде приходилось выступать с чтением больших литературных произведений русской и западной классики. Но первая встреча с крупнейшим произведением современной советской литературы необычайно обогатила меня, дала выход чувствам, возникшим в трудные годы войны.

След, оставленный войной в сердцах людей, был тяжел и глубок. Мне хотелось продолжать разговор о войне, о судьбах людей, о долгожданном и желанном мире. Эта необходимость привела меня к «Буре» Эренбурга.

В работе над этим романом передо мной со всей остротой встал вопрос о построении литературной композиции.

Еще давно, в работе над «Анной Карениной», я задумалась, как же, собственно, следует делать композицию по большому беллетристическому произведению, тем более — классическому, любимому каждым человеком. Я перечитала инсценировку «Анны Карениной» для театра и пришла к заключению, что она не только не передает богатейшего содержания романа, но даже искажает его. Ведь в центре пьесы — пресловутый «треугольник»: Анна, Вронский и Каренин; вокруг них развивается действие. Но разве только об этом писал свой роман Лев Толстой? Разве не привел он на свои страницы образы Китти и Левина, в любви которых писатель видел и показал свои положительные идеалы? Им не нашлось в инсценировке места. Но даже то, что театр, казалось бы, мог показать, получилось на деле выхолощенным, чисто внешним. Помните, как пишет Толстой о гибели Анны? «Она хотела подняться, откинуться, {119} но что-то огромное, неумолимое толкнуло ее в голову и потащило за спину. “Господи, прости мне все!” — проговорила она, чувствуя невозможность борьбы… И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла…» Может ли заменить эти слова Толстого зловещий грохот бутафорского поезда!

Литературно-концертная композиция ближе инсценировки к подлиннику. Она вмещает и описательные страницы романа, и авторские раздумья и отступления. Она сохраняет текст писателя в неприкосновенности. Но литературная композиция, так же как и театральная инсценировка, ограничена в объеме. Роман, как бы велик он ни был, должен уместиться в полтора-два часа концертного времени. Тут опять неизбежны свои потери, и нужно в высшей степени вдумчиво подойти к созданию композиции, чтобы вместе с водой не выплеснуть ребенка.

Как ни старайся, а в концертное время не вместить все перипетии большого романа. Поэтому в основу композиции следует положить некую главную проблему данного произведения. Вся работа над монтажом должна быть соответственно подчинена этой проблеме, выявлению ее в различных частях романа. Она явится как бы стержнем, на который нанизываются отдельные главы или отрывки, судьбы героев, авторские размышления. Объединенные таким образом главы или фрагменты перестанут быть разрозненными кусочками литературного повествования и превратятся снова в нечто целое, единое, более того — в нечто принципиально новое. И если в монтаже, сделанном без соблюдения этого главного условия работы чтеца, всегда будет чего-нибудь не хватать, всегда будет казаться, что тот или иной отрывок романа безосновательно опущен, то в правильно построенной композиции эти сомнения обычно не возникают, и слушатель почти никогда не заметит, что вы упустили то или иное памятное ему в романе место.

Здесь наступает чрезвычайно ответственный и сложный момент в работе, когда актеру-чтецу представляется проверить себя как художника, держать экзамен на зрелость. Ведь может случиться, что тема или проблема, которая покажется не очень опытному исполнителю главной в произведении, будет в действительности побочной, второстепенной. В этом случае работа чтеца обречена на неудачу, и необходимо иметь мужество отказаться от нее на любом этапе, как только сознание ошибки {120} станет очевидным. Лишь в том случае, когда главное для чтеца в каких-то основных моментах совпадает с главным для писателя — лишь тогда артист стоит на верном пути и может рассчитывать показать через сравнительно небольшой по объему монтаж самую сущность избранного им произведения.

Естественно, что писатели порой испытывают тревогу по поводу создания подобных композиций на материале их произведений. Всякое вмешательство другого художника в созданное им полотно беспокоит и нередко вызывает протест автора. Писательская тревога по этому поводу вполне законна, и необходимо проявить немало такта, художественного чутья и, главное, понимания идейного строения романа, чтобы не разрушить, не исказить замысел писателя.

В «Буре» меня привлекла возможность говорить о самом главном в те дни — о героизме нашего народа, отстоявшего свою свободу и свободу Европы; о победе, доставшейся ценой величайших страданий и жертв; о будущем и о мире.

И все-таки, перечитав роман, я растерялась. Показалось, что сделать композицию по этому произведению, охватывающему такое огромное количество событий и действующих лиц, невозможно. Важным и главным казалось все, думалось, что ничем нельзя пожертвовать, не разрушив ткани произведения. Но постепенно отодвинув все остальное, возникла в воображении одна картина: Париж, день Победы, братская могила и женщина, окруженная людьми. Она говорит: «Можно изменить слову, другу, мужу и жене. Нельзя изменить мертвым. Над этой могилой мы клянемся: дальше в гору, пусть камни, пусть зной, пусть кровь. Идем и дойдем. Клянемся!» Это говорит Мадо Лансье, это говорит Франция. Образ Мадо с ослепительной яркостью возник в моем воображении и заслонял все остальное.

Я снова взялась за книгу, но читала ее уже иначе — как актер читает пьесу, жадно следя за развитием «своей» роли — роли Мадо Лансье в романе Эренбурга «Буря»!

Меня не страшили больше ни многолистность романа, ни его многоплановость. Я уже знала, что является во всем этом главным для меня. Однако необходимо было решить, является ли мое главное также главным и для автора романа. Я снова принялась за чтение, теперь — аналитическим взглядом критика, и убедилась в своей художественной правоте.

Стержнем композиции стала линия отношений Мадо и Сергея Влахова. Эти отношения стали не только сюжетным стержнем, {121} раскрывавшим повесть о сильной, чистой любви. Линия? взаимоотношений Мадо и Сергея составляла идейный стержень? композиции. Сергей Влахов и его товарищи несли Мадо большие откровения, вели ее по революционному пути. Две Мадо рисовались мне в этой работе: Мадо — художница, женщина, каких во Франции бесконечное множество, и Мадо — Франс, партизанка, воспитанная Сергеем героиня своего народа. Это развитие образа и хотелось донести в композиции.

Мне хотелось показать также и две Франции. Францию Парижской Коммуны, смелого народа, Тореза и Кашена. И другую Францию — предателей из Виши, Даладье, Петена и Леона Блюма.

Вот почему рядом с Мадо вырисовалась фигура коммуниста Лежана, вот почему немало внимания пришлось уделить фигурам предателей Франции Лансье и Берти.

Работа над романом Эренбурга помогла мне понять принципы архитектоники литературной композиции. Этот вопрос и сейчас представляется одним из самых важных в искусстве чтеца.

У произведений чтецкого искусства, как и у книг, бывает своя судьба. Мне хочется рассказать о судьбе только одной фразы, одной интонации, о том, как события жизни вносят поправку в творчество актера.

На рассвете холодного зимнего дня Элизабет Руссе села в дилижанс, запряженный шестеркой лошадей, и отправилась из Руана в Дьепп. Все знают, что случилось с ней по дороге, С тех пор прошли десятилетия, а Элизабет Руссе и сейчас — в пути, и сейчас вызывает ее история гнев и глубокое сочувствие тысяч людей.

Еще до войны произошла моя встреча с «Пышкой». Мне никогда не приходилось на сцене играть обличительных ролей. Новелла Мопассана давала богатейший материал для создания на литературной эстраде подлинно сатирического и беспощадно обличительного произведения.

Однажды академик Е. Тарле высказал мысль, что русское искусство первым показало социальную сторону творчества Мопассана. Во Франции, — говорил Евгений Викторович, — в произведениях Мопассана видят обычно тему осуждения женщин легкого поведения, острые, пикантные положения и ситуации. И только в русском искусстве по-настоящему поняты и показаны такие вещи Мопассана, как его франко-прусские {122} и крестьянские рассказы, «Папа Симона», «Пышка», «Мадмуазель Фифи»… Нужно ли говорить, как после этого разговора захотелось, чтобы моя «Пышка» продолжила эту традицию нашего искусства!

Пожалуй, ни в одной из моих чтецких работ мне и Евгении Борисовне Гардт не приходилось так много трудиться над созданием характеров действующих лиц, как в «Пышке». Супруги Ауазо, оптовые виноторговцы с улицы Гран-Пон, владелец трех бумагопрядилен г‑н Карре-Ламадон, граф и графиня Юбер де Бревиль и две монахини — все эти попутчики Пышки должны были наделяться точными и выразительными чертами характера, ярко намеченными автором. Эта обрисовка характеров в соответствии с замыслом писателя будто сама собой вела к сатирической заостренности, к социальному обличению сытых, самодовольно-ограниченных буржуа и аристократов. Заключительным аккордом этого обличения, этой беспощадной обвинительной речи, направленной против предателей Франции, была, разумеется, «Марсельеза», заглушавшая рыдания оскорбленной и униженной Пышки.

Я старалась найти такие ритмы, такое фонетическое звучание и построение фраз, которое соответствовало бы ритмам и мелодике французской речи. Все это я считала непременным условием разработки новеллы Мопассана. В соединении французского духа, легкости, остроты, ритмической и интонационной точности с углубленным раскрытием социальной стороны событий видела я свою задачу.

Итак, в начале 1940 года я вышла на эстраду Малого зала Ленинградской филармонии и начала рассказ о судьбе Элизабет Руссе:

— Жалкие остатки разбитой французской армии проходили через город Руан…

А в это время остатки разбитой французской армии, как и семьдесят лет назад, снова шли через Париж. Прусские юнкеры, возглавляемые на этот раз Гитлером, повторяли свой поход, попытку поработить Францию или растоптать ее тяжелыми коваными сапогами. И, произнося первую фразу «Пышки», я стремилась вложить в нее боль за судьбу прекрасной страны и прекрасного народа, горечь бесславного отступления, гаев против поработителей и предателей Франции.

Шли годы. Грянула и завершилась Великая Отечественная война. Гитлеру и прусским юнкерам в фашистских мундирах был дан назидательный урок. И снова вышла я на эстраду {123} с мыслями о Франции, о тех, кто любит ее, и о тех, кто ее продает. И снова начался этот всегда волнующий рассказ:

— Жалкие остатки разбитой французской армии проходили через город Руан…

И вдруг, неожиданно родилась новая мысль. Теперь, когда Франция была свободна, я произнесла эту фразу без горечи и гнева, с чувством презрения по адресу уже разбитых оккупантов.

Такова «биография» одной фразы и чтецкой работы, развитие которой происходило довольно закономерно.

В памяти каждого или во всяком случае многих слушателей в течение долгих лет живут образы любимых произведений литературы, живут такими, какими они сложились, может быть, после первого юношеского прочтения книги. Позднее человек снова встречается с любимым образом — в том или ином произведении искусства. Может случиться, что эти два образа — живущий в памяти человека и воссозданный актером или живописцем — вступят в противоречие. В результате произведение художника покажется зрителю неубедительным, а то и просто неверным, фальшивым. Вспомним хотя бы Анну Каренину. Образ ее в театре должен быть предельно конкретным, внешне вполне завершенным. Театр предложит вашему воображению Анну Каренину определенного роста, с определенной походкой и жестом, одетую в абсолютно реальное платье. Даже знаменитые завитки волос Анны окажутся точно воспроизведенными театральным парикмахером. Хорошо, если зритель «примет» эту конкретную Анну; но ведь иному она покажется совсем «не такой», какой ему хотелось бы ее видеть! Тут уж театр ничего не может поделать, и зритель уйдет после спектакля разочарованным или, во всяком случае, чем-то неудовлетворенным.

Иное дело — в искусстве художественного чтения. Чтец не будет показывать Анну с ее конкретным внешним обликом, а расскажет о ней, давая слушателю возможность и «подставить» и «дофантазировать» в эту минуту «свою» Анну и испытать возможно более яркое эмоциональное впечатление. Здесь не будет элемента «навязывания» образа.

Было бы неверно видеть в моих высказываниях попытку отрицать силу художественного воздействия драматического театра. Мне, актрисе, проработавшей на драматической сцене полвека, очевидны преимущества театра, очевидна и взаимосвязь между творчеством артиста драмы и чтеца.

{124} Еще несколько лет назад существовало довольно распространенное мнение, что актер и чтец — это категории, прямо противоположные в искусстве, и что жанр художественного слова основывается на каких-то особых, присущих ему законах, глубоко отличных от законов сценического действия.

Практика советской концертной эстрады наглядно показывает, насколько ошибочна подобная точка зрения. Если мы обратимся к опыту ведущих профессионалов-чтецов, то увидим, что многие из них пришли на концертную эстраду из театра, что они не только не отказались от актерских навыков и традиций, но, напротив, лишь благодаря своему актерскому мастерству творчески оплодотворили жанр художественного слова. Более того, даже те чтецы, которые никогда не выступали на сцене драматического театра, несут в своих работах элементы того же «театрального» актерского мастерства. Искусство рассказчика и драматического актера — две родственные, рядом лежащие, неразрывно связанные и взаимопроникающие области.

Чтецу необходимо самое глубокое освоение тончайшей театральной культуры, владение всеми пружинами сценического действия, так как создание целой галереи образов в рассказе, литературной композиции требует точного актерского умения. В работе над текстом чтец должен идти теми же путями, что и актер драмы. Законы, открытые Станиславским для театра, {125} применимы и к художественному чтению. Знание, изучение «системы», повседневное руководство ею необходимы для мастера художественного слова. Все, что написано и высказано основоположником МХАТа о «сквозном действии», «предлагаемых обстоятельствах», — все это в равной степени относится и к жанру художественного слова. Однако искусство чтеца вносит в эти понятия некоторые поправочные коэффициенты, вызванные особенностями и спецификой жанра.

Есть качество, очень желательное для актера драмы, без которого решительно не обойтись чтецу. Бывает, что два чтеца, обладающие одинаковыми по масштабу дарованиями, мастерством, знаниями законов жанра, принимаются зрителями по-разному. Один властно подчиняет себе аудиторию, распоряжается ее эмоциональным состоянием так., как он этого желает, другой же остается в плену у зрителей и не в состоянии овладеть их вниманием. Мне думается, что суть заключается здесь в определенном обаянии личности. Это могущественное качество играет значительную роль и в практике чтецов.

У каждого художника обаяние — свое, неповторимое, особое, непохожее на обаяние другого. В этом отношении интересно сравнить обаяние Закушняка и Яхонтова.

Оба они на концертной площадке обладали большим обаянием. Сила воздействия Закушняка состояла в удивительной задушевности, внешней и внутренней простоте. Манера держаться на эстраде Яхонтова чем-то напоминала манеру Маяковского. Яхонтов обладал страстной ораторской зажигательностью трибуна. Думаю, что ни Закушняк, ни Яхонтов специально не вырабатывали норм поведения на эстраде. Обаяние было естественным проявлением личности каждого из них. Не исключена возможность, что ощущение своей власти над аудиторией возникло однажды и закрепилось затем актерами навсегда…

За последние годы мне немало пришлось поработать в чтецком жанре в качестве режиссера. Особенно много довелось мне потрудиться над сценической интерпретацией произведений Л. Н. Толстого, готовившихся к 50‑летию со дня смерти писателя ленинградскими чтецами. В процессе этой работы я столкнулась с удивительной особенностью книг Толстого, свойственной произведениям и других писателей, но выраженной в творчестве гениального художника с особенной силой: речь идет о многослойности толстовских произведений.

Давно замечено: Толстого можно перечитывать несколько {126} раз и при этом каждый раз «открывать» для себя в той же самой книге нечто новое, пропущенное прежде или понятое поверхностно, неглубоко. В детском, отроческом возрасте, читая Толстого, увлекаешься сюжетом его книг, их фабулой, всеми романическими перипетиями отношений героев. В юности вас могут захватить историческая сущность происходящих событий, художественное отображение эпохи, характеры действующих лиц. В зрелости (а ведь и ее можно было бы разделить на несколько этапов!) приходит еще более глубокое понимание внутренней жизни образов, динамики, особенностей их развития, наконец философских проблем, поставленных Толстым едва ли не во всех основных его произведениях.

Поступки своих героев, их помыслы и устремления Толстой часто сопровождает поразительными по психологической точности комментариями нравственного, этического, философского порядка. Юные читатели иной раз с досадой пропускают их, как это, признаться, делали когда-то и мы. В зрелом возрасте авторские отступления Толстого представляются уже не докучливой задержкой повествования, а настоящим праздником мысли и духа, источником бесконечных размышлений. Эти авторские отступления или рассуждения было бы ошибочно считать чем-то инородным в книгах Толстого. Они составляют их глубокую сущность. В них слились воедино великий художник и великий мыслитель, величайший знаток человеческого общества, совершивший самоотверженный подвиг: он решительно и навсегда развенчал свой собственный класс перед лицом всего мира.

Поэтому страницы романов Толстого, его повестей и рассказов являют собой предел художественного творчества: проникновение в существо человека граничит в них с достоверностью гениального научного исследования.

Вот простейший пример трех различных по глубине прочтений Толстого. Речь идет о главе из романа «Воскресение», в которой описывается суд над Катюшей Масловой.

Помните? Председательствующий приехал в суд рано; утром он получил записку от швейцарки-гувернантки, с которой у него летом на даче завязался роман. Поэтому ему хотелось начать и кончить дело пораньше. У одного из членов суда сегодня случилась неприятность: жена пригрозила, что обеда не будет, так как деньги все вышли. Это обстоятельство резко изменило его настроение. Третий член суда шел по залу заседаний чрезвычайно сосредоточенно: он загадал, что если количество шагов, отделяющих его кресло от двери, разделится на три — значит {127} новый режим лечения спасет его от катара желудка; он считал шаги, а так как шагов получилось двадцать шесть, то он сделал еще один маленький шажок и ровно на двадцать седьмом подошел к своему креслу.

Когда-то давно, при первом чтении, страницы, повествующие о членах суда, представлялись забавными: какие же все эти судьи и присяжные заседатели смешные и глупые люди! Позднее при чтении этих страниц становилось страшно: такие ничтожные, мелкие человечки призваны были вершить судьбами, самой жизнью подсудимых! От каких, значит, ничтожнейших мелочей зависел исход дел! Наконец, еще позднее стало очевидно, что над Катюшей Масловой вершится не суд, а пародия на суд, настоящее судилище Толстой учредил над Нехлюдовым, подлинным виновником произошедшей драмы…

Такого рода соображения возникают перед режиссером, когда ему приходится участвовать в создании чтецких произведений на материале книг Толстого.

Интересно и другое. В книгах Толстого повествуется о больших человеческих страстях и судьбах, исполненных драматизма. Между тем ничто так не противопоказано чтецу, исполняющему композицию по Толстому, как пафос, патетика, сахаринный слезливый мелодраматизм, сентиментальность. Лаконизм Толстого, его простота, предельная точность и логическая стройность мысли и повествования требуют от нас, чтецов и режиссеров, крайне вдумчивого отношения к выбору выразительных средств.

Возобновляя свои прежние работы — «Анну Каренину» и «Воскресение» — к толстовским дням, я понимаю, что буду стараться читать их по-новому, глубже, тоньше, вскрывая более сокровенные пласты толстовского письма. К этому меня обязывает любовь к творчеству великого писателя и восхищение перед его, может быть, главным талантом — талантом любви к человеку.

Поезд остановился у перрона Брянского вокзала поздним осенним вечером. Встречающие пожали нам руки и повезли — нет, не в гостиницу и не осматривать город, а в цех завода «Красный Профинтерн». Это была осень 1930 года, когда мы, группа ленинградских артистов, отправились в Брянск после решения партийных организаций о ликвидации прорыва на этом заводе. И вот мы уже в цехе, где собрались, не успев ни пообедать, ни отдохнуть, сотни рабочих, окончивших смену.

Это совсем не одно и то же — выходить на ярко освещенную эстраду нарядного концертного зала, где сидят обычные {128} посетители литературных вечеров, пришедшие в достаточной мере подготовленными к тому, что им предстоит услышать, или стоять на подмостках, расположенных между станками и машинами. Здесь слушатели приходят на встречу с актерами в своем ином эмоциональном и физическом состоянии. Есть некая творческая суровость в такой встрече…

Рабочие и инженеры слушали с пристальным вниманием людей, которым все, что мы им рассказывали, казалось очень интересным и, как видно, важным. И примечательно: ловя в напряженной тишине страстные строки горьковской «Песни о Буревестнике», рабочие с таким же напряженным вниманием, то улыбаясь, то снова становясь серьезными, приняли историю о том, как молодая дамочка Наталья Михайловна приехала из Ялты, где она развлекалась довольно весело, и в первом же разговоре с мужем оказалась слишком откровенной… Да, им были близки и чеховский «Длинный язык», и «Разговор двух дам» из «Мертвых душ», и «Анна Каренина» и стихи Безыменского, роман Гладкова, очерк Михаила Кольцова.

В течение месяца, проведенного нами в Брянске, мы дали более ста концертов. Мы работали в каком-то угаре увлечения, новая аудитория, новые впечатления творчески питали каждого, и тогда — не впервые, но как-то по-новому и особенно остро — испытали мы чувство, которое зовется вдохновением.

Прорыв в советской промышленности в результате усилий многих людей был ликвидирован. Не знаю, в какой мере наша работа способствовала этому, но одно я знаю твердо: эти встречи стали для всех нас незабываемым уроком того, как искусство вообще и искусство художественного чтения в частности может непосредственно вести людей к серьезным жизненным решениям, к новым усилиям в труде и заражать тем вдохновением, какое испытывали мы сами, стоя в закоптелом цехе завода «Красный Профинтерн» бессонными горячими ночами.

Не помню, когда и где прочла я коротенький рассказ о двух великих ораторах древности, соревновавшихся в речах о защите отечества. Выслушав первого, слушатели, растроганные и потрясенные, восклицали: «Как замечательно он говорил!» После выступления второго вскакивали с мест и кричали: «Мы идем сражаться!»

Мне кажется, что второй из этих древних ораторов явился в истории мировой культуры провозвестником нашего, сегодняшнего, советского искусства художественного чтения, его подлинной красоты и силы!

## **{****129}** Ученики

Первые мои шаги на педагогическом поприще были случайны и неожиданны.

Известный актер и режиссер нашего театра Андрей Павлович Петровский пригласил меня, еще совсем молодую актрису, в организованную им театральную школу. Преподавать мне предстояло в специальном классе водевиля. Через этот класс должны были проходить все ученики школы. Водевиль, по мнению Петровского, развивал в учащихся легкость, искренность, музыкальность, пластичность, умение вести живой диалог.

В мой класс (как жутко было произносить тогда эти слова!) зачислили учеников старших курсов, которые оказались моими ровесниками, а некоторые — даже старше меня.

Тогдашние мои успехи вряд ли окажутся заметными в истории педагогики. Я завела синюю тетрадь, аккуратно надписала на ней: «Водевиль. Е. Тиме», а также: «В случае потери прошу вернуть по адресу…» и стала записывать в нее важнейшие на мой взгляд вещи, которые, по всей видимости, сразу должны были превратить моих учеников в первоклассных водевильных актеров. Я нахожу в ней сегодня такие глубокие умозаключения: «У вас, водевильных актеров, только смех на уме», — говорит Несчастливцев в «Лесе». «Да, водевиль есть вещь, а прочее все гниль», — говорит Репетилов. Оканчивается моя преподавательская «экспозиция» таким изречением: «Если певучесть нации — {130} оправдание существования на ее сцене водевиля, то мы, русские, имеем на это не меньше прав, чем французы». На этой, пятой страничке тетради закончились не только мои первые мысли о водевиле, но и само его преподавание, продолжавшееся недолго. Однако вкус к преподавательской работе остался навсегда.

Здесь же впервые возник у меня и интерес к тому, что сейчас называется общественной деятельностью: работа на курсах Петровского могла строиться лишь на бескорыстных началах. Без денежного вознаграждения преподавала я многие годы в Институте живого слова, в студиях Ходотова и Ростовой, в техникуме сценических искусств. Я не видела в этом никакого подвига.

Осенью 1919 года на стенах петроградских домов появились плакаты. Недавно открывшийся Институт живого слова объявлял прием на четыре отделения: ораторское, литературное, педагогическое и театральное. Внимание молодежи привлекла, в частности, анонсированная на афише фамилия Анатолия Федоровича Кони[[100]](#endnote-97), необычайно популярная у студенчества. Мне предстояло курировать театральное отделение.

Условия приема привлекали простотой: требовалась лишь справка о прописке в Петрограде. Поступить к нам стремились и выпускники школ-девятилеток (тогда девятый класс был последним), и люди с высшим образованием — юристы, врачи, педагоги.

Вступительный экзамен происходил в большом Актовом зале бывшего Павловского института. На эстраде стоял большой стол. В центре сидел В. Н. Всеволодский-Гернгросс, организатор и директор института. Рядом с ним сидели Ю. М. Юрьев и я. Юрий Михайлович, как видно, не очень-то верил в успех необычного начинания и буквально изнывал: то брался читать газету, то откладывал ее, то снова пробегал глазами прочитанное. Всеволод Николаевич, наоборот, экзаменовал и допрашивал поступающих с подлинной страстью энтузиаста нового дела. Он верил, что Институт живого слова сыграет видную роль в культурном строительстве молодой Советской республики.

Институт открылся уже в другом месте — на улице Восстания, 1. Сейчас из окон этого здания, обращенных в сторону площади Восстания и Московского вокзала, видна станция метрополитена (тогда на месте станции стояла еще Знаменская церковь).

{131} Замечательную речь произнес на открытии института А. Луначарский. «Нам нужно, — говорил он, —приучить человека понимать внимающих ему и окружающих его, приучить прослеживать судьбу слова не только в воздухе, но и в душах тех, к кому слово обращено. Я настаиваю на том, что с этой точки зрения искусство речи глубоко психологично и глубоко социально… То, что я знаю много слов, что у меня есть богатая вокабула, что я говорю без запинки, — это еще не значит, что я умею говорить. Умеет говорить тот, кто может высказать свои мысли с полной ясностью, выбрать те аргументы, которые особенно подходящи в данном месте или для данного лица, придать им тот эмоциональный характер, который был бы в данном случае убедителен и уместен. Конечно, очень многое делается стихийно, человек рождается художником речи, но как все, так и это примитивное стихийное искусство нуждается в обработке. Человек, который умеет говорить, то есть который умеет в максимальной степени передать свои переживания другому, убедить его, рассеять его предрассудки и заблуждения, наконец, повлиять непосредственно на весь его организм путем возбуждения в нем соответствующих чувств, — такой человек обладает в полной мере речью…».

Луначарский говорил далее о многих важнейших проблемах — об эстетическом воспитании в стране социализма людей, особенно молодежи, об умении воспринимать несметные сокровища мировой литературы и культуры через звучащее слово, наконец, о политической пропаганде, невозможной без высокоразвитой культуры речи.

Гораздо позднее, после окончания Великой Отечественной войны, у меня состоялся интересный разговор с покойным президентом Академии наук СССР С. И. Вавиловым. Я высказала Сергею Ивановичу свое недоумение: почему проблема чистописания является в нашей школе делом, само собой разумеющимся, а не менее важный вопрос о «чистоговорении» (к сожалению, мне приходится сегодня ставить это слово в кавычки!) никого не занимает. Вопрос о чистоговорении не имел никакого отношения к физике, и все-таки Сергей Иванович сразу понял и поддержал меня, согласившись, что умение правильно и красиво говорить, доскональное знание родного языка и орфоэпии принадлежат к знаниям, которые мы еще не научились пропагандировать. Вавилов увлекся и вспомнил многих людей русской культуры, которые заботились о сохранении и распространении красивой {132} русской речи. Сергей Иванович задумал тогда несколько мероприятий, направленных к восстановлению культуры речи…

… В мою студию при институте поступило 40 человек — 39 женщин и один-единственный мужчина, Яша Адельберг; мы называли его «наш единственный». С первого же занятия я начала разговор о художественном чтении, о постановке голоса, о правильной речи; в качестве основы занятий использовались стихи классиков русской литературы — Пушкина, Лермонтова, Фета, Тютчева, Блока…

Большая роль была отведена музыке. Каждый урок по художественному чтению начинался с музыкального вступления. Под звуки Шопена и Чайковского, Бетховена и Моцарта ученики сосредоточивались, настраивались. Когда музыка затихала, я тихонько, чтобы не разрушить настроения, вызывала одного из студентов и просила начать читать, не меняя позы. Я стремилась добиться искренности.

Одна из учениц никак не могла освободиться от деланных интонаций и почувствовать содержание произносимых ею слов. Она читала:

Не отходи от меня,
Друг мой, останься со мной!
Не отходи от меня.
Мне так отрадно с тобой…

Мы долго бились над этими строчками, особенно над двумя первыми, но ничего не получалось. Моя ученица заплакала.

Тогда я попросила сыграть ноктюрн Шопена, усадила девушку на диван, села рядом и стала ласково поглаживать ее руки, успокаивая ее, но вдруг резко поднялась.

Девушка импульсивно попыталась удержать меня и произнесла слова: «не отходи от меня…» неожиданно по-новому, искренне и горячо.

Этот случай навел меня на мысль, что правильное движение способно привести к правильной интонации, к искренности, к нужному внутреннему состоянию. Тогда же мне вспомнилось, как Юрьев перед своим первым выходом в роли Чацкого всегда делал пробег за кулисами, будто через длинную анфиладу комнат, и только потом выбегал на сцену, опускался к ногам Софьи и восклицал: «Чуть свет уж на ногах, и я у ваших ног…»

Помимо художественного чтения, студенты изучали в институте технику речи, орфоэпию, ораторское искусство, литературу, педагогику, драматическое искусство.

{133} Одной из форм наших занятий явились литературные вечера. Первый вечер был посвящен теме «Лирика XVIII века». Чтение стихов сопровождалось музыкой и театрализовалось. Мы добивались, чтобы ученики умели не только правильно и красиво говорить, читать стихи, но и получали первые представления о стиле данного произведения.

Наконец, дело дошло и до драмы. Ставили мы множество современных пьес, разношерстных по своему характеру и содержанию — новая, советская драматургия только зарождалась тогда.

Из учеников своего курса Всеволодский-Гернгросс создал «Экспериментальный театр»; позднее он стал называться Этнографическим. Особенной известностью здесь пользовалась постановка инсценированного обряда русской народной свадьбы. Роль невесты играла талантливая ученица Всеволодского, ныне известный мастер художественного слова Нина Александровна Чернявская, отличавшаяся красивым, сильным голосом и музыкальностью.

Первый серьезный педагогический опыт ясно убедил меня, что преподавание помогает глубже понимать многие элементы собственной творческой работы, возникающие в искусстве порой интуитивно. Мне становилось все яснее, как нужно развивать и будить эмоциональность актера, развивать фантазию и воображение.

Группа моих учеников, окончивших Институт живого слова, не захотела расставаться и организовала театральный коллектив. Сначала эта труппа называлась студией Е. И. Тиме, а затем переименовалась в «Обыкновенный театр». Коллектив проводил работу по обслуживанию сел и деревень Ленинградской области, а также воинских частей Советского Союза, став подобием существующих ныне областных театров.

Репертуар составляли: «Человек с портфелем», «Любовь Яровая», «Овечий источник», «Женитьба», «Трактирщица», «Благочестивая Марта» и некоторые другие пьесы. С 1925 года коллектив жил на колесах или на воде, совершая поездки по северо-западным районам страны, по Мариинской системе. Не раз приезжал театр и в деревни, где никогда еще прежде не видели профессионального спектакля.

«СССР, Политическое управление Кавказской Краснознаменной армии. 6 сентября 1930 года. Справка. Ленинградский {134} “Обыкновенный театр” дал в частях Кавказской Краснознаменной армии в культшефском порядке 10 спектаклей. Красноармейцы и начсостав остались весьма довольны». Такие документы составили хронику жизни коллектива. Деятельность театра многократно отмечалась в приказах и прессе. Рецензии и заметки о театре печатались в рабочих, колхозных, военных, районных газетах тех лет. Они остались свидетельством реальной, конкретной пользы, которую приносил театр зрителям.

Постепенно «Обыкновенный театр» ускользал из моих рук — я не могла уезжать надолго, тем более — в такие неблизкие путешествия, как, скажем, на Дальний Восток. Театр зажил самостоятельной жизнью, но связи между нами — творческие, личные, дружеские — всегда оставались крепкими.

Мне же, театральному педагогу, предстояло обосноваться на Моховой улице, в Ленинградском театральном институте.

Преподавание в Театральном институте я начала сразу на двух кафедрах — актерского мастерства и сценической речи. Студенты занимались художественным словом на протяжении всех четырех лет. В дипломе лучших из них рядом со званием актера драматического театра значится звание чтеца.

Занятие художественным чтением не только расширяло и обогащало актерские возможности и навыки студентов. Оно расширяло знания литературы, интерес к материалу, умение выбирать и компоновать его. Будущие актеры и чтецы учились делать композиции по большим литературным произведениям.

Умение глубоко и всесторонне анализировать материал, стремление мыслить масштабно, привели некоторых из моих учеников к режиссуре. Так произошло с Борисом Львовым-Анохиным и Игорем Владимировым. Для других стала главной вторая из указанных в дипломе профессий. Ольга Ивановна Герасимова, заслуженная артистка республики, возглавляет сейчас кафедру сценической речи в Театральном институте на Моховой. Георгий Хазан — лауреат Всероссийского конкурса чтецов.

Жанру художественного чтения посвятили свою творческую жизнь артисты Марина Ракова, Олег Гордин, Ефраим Годилов, Вера Гурова, Людмила Принцметалл, Алексей Ширяев.

Сейчас преподавания художественного слева как самостоятельной дисциплины не существует. Ни одно учебное заведение {135} в стране по существу не готовит специально мастеров художественного слова. Это досадно: чтецкий жанр вышел сейчас на передовые рубежи советского искусства и нуждается в кадрах.

Многие мои ученики заняли ведущее положение в драматическом театре. На сцене Академического театра имени А. С. Пушкина работали мои первые ученики: Г. Легкое, В. Скоробегов, Е. Шабельская, Е. Теплоухова, Г. Хазан и Г. Чеботарев. Сейчас на сцене Пушкинского театра играют Л. Дубицкая, К. Зорин, Л. Петухова, В. Вельяминова, обладательница прекрасного голоса, сыгравшая роль Маши в «Живом трупе». Артистка Е. Сергеева удостоена Сталинской премии. В Театре имени Ленсовета центральные роли играют А. Эстрин, М. Лаврентьева. А. Стучков посвятил себя эстраде, М. Рихтер стал режиссером.

Об одной несколько необычной группе моих учеников мне хочется рассказать подробнее.

Самым памятным в моей педагогической жизни осталось сентябрьское утро, когда я принимала новую мастерскую в Театральном институте. Такие утра бывали и прежде. И они всегда радовали, потому что бежавшие за ними дни вели меня к дружбе с новыми учениками, к созданию новой плеяды молодых актеров, которую так радостно бывает выпускать на сцену и напутствовать в жизнь. Но это утро было особенным. Передо мной и моей помощницей Верой Ивановной Раугул сидели юноши и девушки, на первый взгляд самые обыкновенные. Но были они чуть больше обычного молчаливы и замкнуты, какое-то особенное волнение сквозило на их лицах.

Задолго до этой встречи в моей комнате появилась карта Карелии. Впервые находила я на ней названия: Кивач, Ухта, Лоухи… Рядом с картой лежала «Калевала». На карте Лоухи — мирный красный кружок, северный районный центр республики. В «Калевале» Лоухи — старуха, ведьма, олицетворение зла. «Калевала»… Это поэтический комментарий к истории страны — целый мир героев и темных сил, эпопея подвигов во имя народа.

Воображаемое путешествие по карте и книгам раскрывало передо мной незнакомую страну, душу народа, его интересы, его немилостивую землю. Я видела огромные камни, усеявшие землю Калевалы, видела сдержанных мужчин и молчаливых, {136} трудолюбивых женщин, холодную и неброскую красоту водопадов, блеск слюды, золотое сверкание сосновых лесов. Услышала звуки кантеле. Я жадно их впитывала, стараясь понять новую музыкальную азбуку, увидеть за ней живых людей.

Люди… Они открывались не сразу, я смотрела на них еще издалека. А ведь именно в них заключалась загадка, которую предстояло разрешить.

Крупный общественный деятель, Дарья Кузьминична Карпова говорила: мы варимся в собственном соку, нет притока в наш национальный театр ни молодых, способных актеров, ни режиссуры. Нет в нашем театре молодых сил… «Недопустимо спокойно относится Управление по делам искусств республики к полному отсутствию в труппе театра актерской молодежи. А между тем театр испытывает серьезные затруднения в творческой работе в связи с отсутствием молодых актеров», — писал журнал «Театр».

Все эти обстоятельства волновали и придавали особенную значительность моменту, когда я впервые вошла в аудиторию, где сидели юноши и девушки, которым через пять лет предстояло стать молодыми профессиональными актерами своей республики.

Карельские юноши и девушки приехали в Ленинград не по конкурсу, какой обычно проходят желающие поступить в Театральный институт. Отбор велся либерально, потому что весьма ограничен был выбор. Для нас оставалось неизвестным, что умел каждый из молодых людей. Было ясно одно — они хотели учиться. Впрочем, и это имело место не всегда. Некоторые признались позднее, что пришли на просмотр комиссии случайно, не придавая этому серьезного значения.

Я вспоминала опыт моих товарищей, педагогов института, которым довелось иметь дело с национальными мастерскими. Перед ними вставали подчас совершенно непредвиденные трудности, связанные с национальными особенностями учеников: в одном случае — темперамент, доведенный до безудержности, в другом — своеобразное, непривычное для нас отношение к женщине, лишенное элементарной мужской внимательности. Все это заставляло думать не только о профессиональном обучении, но и о вопросах общего воспитания.

Знакомство со списком будущих учеников наводило на серьезные размышления: мужчин — мало; далеко не у всех поступивших — десятиклассное образование; зато многие до прихода в институт работали кто счетоводом, кто фельдшером, кто {138} техническим секретарем. Стало ясно, что придется вторично запрашивать Петрозаводск и просить устроить дополнительный набор в студию…

Первая приятная неожиданность: оказывается, юноши и девушки из Петрозаводска неплохо знают русский язык. Значит, заниматься можно без переводчика.

Вступительную речь для первого знакомства произнес заведующий кафедрой актерского мастерства нашего института профессор Леонид Федорович Макарьев. Он тепло и по-дружески приветствовал будущих актеров. Сказал он, конечно, и о своих излюбленных четырех «Т», которые стали в институте чуть ли не девизом новичков: «Терпение, труд, тогда — талант». Молодые карелы сидели тихо-тихо, внимательно слушая, почти никак не выражая своих мыслей и чувств.

Раскрывались студийцы медленно, совсем не так, как мы привыкли к этому на русских курсах, реагировали как-то замкнуто. Чувствовалась скованность. Между нами легла какая-то настороженность. Переступить ее следовало как можно скорее.

Медлительность и неторопливость в мышлении напоминали внимательному человеку о природе суровой Карелии. Эти особенности говорили о чертах национального характера и, следовательно, должны были стать признаками национального искусства.

С такими качествами бессмысленно, а главное, вредно бороться. Преодолеть надо было лишь замкнутость. Зато в студентах стали раскрываться редкое трудолюбие, искреннее желание работать как можно больше, терпение, выносливость, упорство, увлеченность. Эти качества перекрывали малую культуру, недостаточно работавшую фантазию, неразвитое воображение.

Студенты с жадностью посещали ленинградские театры, музеи, выставки, концертные залы; их не приходилось «агитировать», они сами рвались к культуре, к изумительным ее памятникам. Моих учеников хвалили преподаватели смежных дисциплин, а ведь студенты русских курсов нередко «снисходительно» относятся к французскому языку или даже к историческим наукам. Будущие карельские актеры все предметы изучали так же жадно и терпеливо, как рассматривали экспозиции выставок или читали новые книги.

Как-то, без предупреждения, я зашла в институтское общежитие, в комнаты, где жили студийцы. Признаться, я была поражена чистотой, аккуратностью обстановки, идеально застланными {139} постелями, на которых никто не валялся в ботинках, объясняя это потребностью своей «гениальной» натуры. В цветочных горшках не было окурков. Конспекты и книги не лежали на полу под столом. Все находилось строго на своих местах. Люди занимались делом.

Обращала внимание еще одна особенность студенческого быта: молодые люди жили общим столом, своеобразной коммуной, где каждый поочередно вел хозяйство. Так закладывалось начало — ростки того огромного, бесконечно важного, что зовется коллективом.

Коллектив чувствовался во всем. И в том, как активно и успешно работали староста курса, комсорг и профорг. И в том, как быстро и легко привились у нас на курсе ежесубботние производственные совещания. Никто из студентов не сопротивлялся, все охотно принимали каждое мероприятие.

Очень скоро курс наш стал в институте общим любимцем. Пропала настороженность, замкнутость. Теперь можно было вплотную приступить к творчеству, к занятиям мастерством актера.

На одном из первых занятий у нас состоялся разговор о вдохновении.

Молодые люди, поступающие в Театральный институт, обычно бывают твердо убеждены, что вдохновение у них наличествует в избытке и появляется «по первому требованию». Заканчивая институт, иные выпускники начинают сомневаться, бывает ли оно вообще. К сожалению, и те и другие порой не знают, что такое вдохновение и как его надо вызывать.

От студентов первого курса нередко приходится слышать:

— Я сегодня не в том состоянии…

— Я не в голосе…

— У меня неприятность, и я не могу сосредоточиться…

В таких случаях я самым решительным образом заставляю «лишенных вдохновения» работать во что бы то ни стало. Не устаю объяснять, что «вдохновение» должно присутствовать на занятиях от звонка до звонка, с 9 часов утра до 7 часов вечера. Оно должно подчиняться расписанию, а отсутствовать имеет право лишь во время общевыходных дней и каникул. Сначала подобные сообщения обескураживают, обижают, но мы, преподаватели, бываем неумолимы, и работа постепенно налаживается, если не на основах «вдохновения», то во всяком случае на весьма надежной почве железной дисциплины.

{140} Подлинное вдохновение начинается с неукоснительной самодисциплины. Давно известно, что «гений — это наполовину труд». Но студентам это приходится терпеливо объяснять: многие из них не склонны верить. Они твердо убеждены: у других вдохновение должно приходить во время настойчивой работы, а у меня оно находится всегда под рукой…

Когда мы подошли к этюдам, оказалось, что студийцы прекрасно двигаются и отлично манипулируют с несуществующими предметами. Этюды делались на «память физических действий», и память эта оказалась замечательной.

Мы выбирали такие темы, чтобы наши ученики, бывшие охотники, лесорубы, спортсмены, сразу почувствовали себя хозяевами положения, людьми авторитетными, которым есть что показать нам, новичкам в этих делах. Сюжетами явились «наладка лыж», «работа геолога в горах», «рыбная ловля» (я ставлю все эти действия в кавычки, так как никаких реальных предметов в руках у студентов не было).

Запомнились два прекрасно сыгранных этюда. Первый — о рыбной ловле — выполняла Айли Рогуева. Девушка перенесла нас в обстановку отлично знакомой ей северной реки. Мы отчетливо «узнавали» все сложнейшие манипуляции с удочками, крючками, червями, на которых Айли со смаком поплевывала. А когда застывшая от напряженного ожидания девушка вдруг, не меняя позы, энергично хлопнула себя по щеке — мы пришли в восторг. Ну, конечно же, — ее «укусил комар»! Так рождалась исчерпывающая правда физических действий — основа будущего мастерства каждого актера.

Второй этюд на «работу с лыжами» делал Петр Микшиев. За какие-нибудь десять минут полного молчания мы едва не стали специалистами-горнолыжниками, и если в ближайшее же воскресенье не отправились за город, чтобы побегать на лыжах и попрыгать с трамплина, то исключительно из-за несоответствия подобного занятия нашему возрасту!

То обстоятельство, что говорить в этюдах не надо, очень подбадривало учеников, особенно тех, кто плохо владел русским языком.

Наши студенты прекрасно танцевали, и не только бывшие участники различных самодеятельных ансамблей, а, пожалуй, все. Они обнаружили и великолепную, так необходимую для актера музыкальность. Эта особенность их дарований послужила поводом к созданию множества музыкальных концертных номеров, пригодившихся позднее Ленинградской эстраде. Заказам {141} на концерты студийцев не было конца. Думаю, что зрителей покоряло не мастерство, а естественность и органичность молодых исполнителей.

После окончания первого курса мы все вместе выехали в Петрозаводск, чтобы отчитаться о проделанной работе, посоветоваться, поговорить о будущем.

В Финском драматическом театре нас встретили заботливо, заинтересованно. Состоялось большое собрание труппы, на котором выступили актеры и режиссеры театра, наши студенты, мы, преподаватели. Возник большой волнующий разговор.

В эти дни я впервые услышала настоящую красивую финскую речь и поняла, что мои питомцы не знали толком и родного языка и пользовались не то диалектом, не то жаргоном. Об этом говорили и ведущие мастера национальной труппы. Поэтому в институте начались занятия финским языком со специальным педагогом. Студенты нашей мастерской изучали теперь три языка: финский, русский и французский.

Было решено использовать музыкальность и подвижность студийцев не только для создания концертных номеров, но и для повседневных занятий. Так пришли мы к мысли о постановке водевиля. Я через много лет снова возвращалась к этому замечательному и незаслуженно забытому у нас жанру.

Однажды четырнадцать молодых людей отправились на необычную экскурсию. Они поехали в Галерную гавань, что на окраине Ленинграда, на Васильевском острове. Галерная гавань никогда не была местом чем-либо примечательным, и ни туристы, ни экскурсанты сюда не заезжали. Тем не менее молодые люди долго ходили по улицам, пристально оглядывая пустыри, маленькие деревянные домики, огороды. Казалось, они искали что-то. Остановившись, наконец, возле старого покосившегося дома, юноши и девушки принялись совещаться и спорить, вызывая тем немалое изумление жителей Гавани.

Студенты нашей мастерской приехали сюда, чтобы повидать места, где жили когда-то герои их будущего спектакля — старинного русского водевиля В. Щигрова «Помолвка в Галерной гавани».

Водевиль этот, написанный во второй половине прошлого столетия, долго держался в репертуаре Александринского театра. Лучшие актеры пробовали в нем свои силы. Особенно любил его замечательный русский актер В. Давыдов, не раз {142} выбиравший «Помолвку в Галерной гавани» для своих бенефисов. Незамысловатая история помолвки молодого человека чиновника Солонкина с дочерью бедной вдовы-чиновницы Пашей, а также появление на их званом вечере начальника Солонкина Петра Петровича Козыря (его-то и играл Давыдов) веселили несколько поколений зрителей Александринского театра.

… Шли месяцы. Работа над водевилем продвигалась успешно. Много нового в области будущей профессии узнали студенты. И вот, незадолго до выпуска водевиля, они решили снова побывать в Галерной гавани. Им захотелось еще раз увидеть маленький домик, в котором, быть может, жила вдова с дочерью-невестой. Искать знакомое место пришлось долго и на этот раз безуспешно. Ни домика, ни покосившегося забора не было и в помине. Началось превращение старой Галерной гавани в один из красивейших районов города. Прямо к морю протянулся прямой и строгий проспект с многоэтажными домами. Так сама жизнь, двери которой мы старались распахнуть для наших воспитанников как можно шире, не только внесла свои поправки в учебно-воспитательную работу, но даже определила главную мысль нашего водевильного спектакля: прошлое не вернется; мы вспоминаем о нем сегодня без сожаления — с веселым смехом. В конце спектакля все его участники вышли на авансцену и спели заключительные куплеты. Это была старая водевильная традиция. А куплеты были новые, современные, свои, сочиненные самими студентами:

Нет в гавани Галерной
Лачуг, ухабов, тьмы.
На месте их шпалерами —
Дворцы, дома, сады.

Уже со второго курса мы репетировали отрывки и сцены на двух языках — русском и финском. Это помогло будущим актерам обрести внутреннюю раскрепощенность, снять мускульное напряжение, легче подойти к рождению слова, полнее ощутить правдивость своего существования в том или ином отрывке.

Каждый такой кусок, каждый акт мы прежде всего обсуждали в мастерской, своими силами. Поначалу юноши и девушки стеснялись говорить друг о друге, да и не очень понимали, что надо говорить и как. Мы заставляли их думать, старались незаметно подвести к самостоятельным выводам. Постепенно у нас стало принято говорить откровенно, «не взирая на {143} лица», все, что думаешь. Возникавшие в результате творческие споры стали важным рычагом нашего учебного и воспитательного процесса.

Пьеса Бориса Горбатова «Юность отцов» затронула самые сокровенные струны души наших воспитанников.

Пьесы, подобные «Юности отцов», дважды во весь голос прозвучали на советской сцене: первый раз — в годы своего создания, второй — после победоносного окончания Отечественной войны, когда новое поколение молодежи вдохновлялось подвигами отцов, страстной революционной романтикой их юности и борьбы. Горбатов, Светлов и другие советские драматурги напоминали своим молодым современникам о великих жертвах и беззаветном служении своему народу.

Для юношей и девушек из Карелии «Юность отцов» явилась первым знакомством с такой драматургией. Этим в большой степени определялся выбор пьесы Горбатова для курсовых занятий. Профессиональные и воспитательные задачи снова соединялись воедино. И сама жизнь подтвердила, что делали мы это не напрасно.

Студент Анатолий Семенов отличался некоторой грубостью, угловатостью, нежеланием считаться с теми или иными вопросами нашего коллективного институтского быта. В «Юности отцов» Семенову поручили роль старого, зрелого коммуниста, мудрого руководителя, человека, на плечах которого не раз лежала серьезная ответственность за судьбы людей. Постепенно мы стали замечать, как менялся Анатолий. Он становился спокойнее, мягче, пропала его грубость и резкость, он стал задумчивее и серьезнее. Он не только рос как будущий актер, но преображался как человек. Это была маленькая победа, но мы очень гордились ею.

Другой случай произошел с Люсей Вийтанен, исполнительницей роли Пановой в «Любови Яровой» Тренева.

Как и в других отрывках, на соответствующем этапе учебного процесса Люсе необходимо было действовать от себя в предлагаемых обстоятельствах. Правильные действия должны были рождать правильные чувства. Но Люся никак не могла выполнить поставленной перед ней задачи.

— Я не могу действовать «от себя» в роли предательницы, — говорила она.

Подобные заявления нам, педагогам, приходилось слышать не раз. Это было искреннее ощущение творчески еще наивной {144} студентки, которая пока не умела отделить сферу сценического действия от сферы своих, сугубо личных мироощущений. Надо было объяснить Люсе, как следует ей искать необходимое состояние, объяснить, что актеру на протяжении его сценической жизни приходится играть множество всевозможных, порой и отрицательных ролей. Узнала девушка и о таком понятии актерского творчества, как отношение к образу, которое никогда не противоречит совести актера, а, наоборот, дает ей наилучшую возможность проявить себя.

К нам в институт приезжали из Петрозаводска ведущие мастера национального театра — Е. Томберг, В. Суни, С. Туорила, Т. Ланкинен. Последний — великолепный исполнитель главной роли в инсценировке повести Лассилы «За спичками» — помогал и нам осуществить постановку «За спичками». Мастера театра, с нетерпением ожидавшие пополнение, видели, как растут молодые артисты, иногда хвалили нас, чаще критиковали, но всегда в высшей степени доброжелательно и заинтересованно.

Вместе с мастерством рождался и репертуар — советская, русская и финская классика, Горбатов и Киви, А. Островский и Лассила. Спектакль «Юность отцов» целиком вошел в репертуар национального театра. Отчетные летние поездки по Карелии закрепляли сделанное на Моховой. Другими людьми возвращались студенты домой, в Карелию. И это было нам лучшей наградой за кропотливый труд.

В 1950 году Высшая аттестационная комиссия утвердила меня в звании профессора Ленинградского театрального института. Высокое звание заставило еще раз задуматься о том, в каком соотношении находится моя работа, мой педагогический метод с системой Станиславского?

Изучать и осваивать систему мне было нетрудно. Многие ее положения оказывались давно знакомыми, привычными, естественными. В области искусства мое поколение можно считать создателем основ системы, вернее — того огромного комплекса понятий, методов, взглядов, которое мы объединяем этим названием. Интуитивные знания, которые прежде главенствовали в театральной педагогике, заменялись осознанной методикой преподавания.

Система Станиславского важна для меня прежде всего тем, что она сделала все интуитивное — сознательным, привела в порядок {145} множество разнообразных и разнородных знаний, как бы нанизав их в определенной последовательности на некий стержень.

Цель наша и раньше и теперь — одна: научить мастерству актера и прежде всего — быть на сцене правдивым, естественным, искренним. Эту цель я и преследовала всей своей педагогической работой.

… Мысль о том, что в десятках городов живут и трудятся мои ученики, что и они, может быть, воспитывают и учат новое, юное поколение, наполняет меня не столько гордостью (это чувство в любом деле, особенно в воспитательном, означает прежде всего остановку, конец), сколько чувством тревоги и ответственности за проделанную работу. Я и сейчас веду в Театральном институте актерскую мастерскую, и сейчас учу и воспитываю юношей и девушек. И, разумеется, было бы крайне важно увидеть воочию плоды своей педагогической работы.

Но, увы, увидеть подобные вещи нелегко. И если мастерство, переданное ученику столяром или закройщиком, воплощается в красиво сделанных вещах, которые может осязать каждый, то {146} разглядеть «красиво» воспитанного человека куда сложнее, а проследить его дальнейшее влияние на новый молодой организм — почти невозможно. Чувство ответственности заставляет меня вновь и вновь возвращаться к мыслям о педагогическом труде, снова проверять направление этой моей дороги в искусстве.

Когда эти строки увидят свет — «выйдут в свет» и выпускники еще одной моей мастерской. Иные из них уже сейчас работают на профессиональной сцене (их пригласили в театр «досрочно»), другим еще предстоит подняться на подмостки театров. Те и другие понесут вперед эстафету нашего искусства. Это — ответственная эстафета. На знамени ее стоит: «Современность». Ее огонь — жаркое горение человеческих страстей. Приходилось немало думать о том, чтобы наши питомцы не только побеждали, не только устремлялись вперед, но и несли факел советского искусства чистыми руками.

Снова выпускные спектакли, снова волнения — волнуешься за каждого, будто сама играешь сегодня перед членами экзаменационной комиссии Хлестакова или Кручинину. Ты сидишь где-нибудь сзади, будто дело твое и впрямь закончено. Зрители смеются, плачут, аплодируют или затихают, а каждая мысль, что взволновала их, каждое слово, что запало им надолго, — выстраданы тобою на протяжении долгих лет, пока нынешние актеры познавали азбуку мастерства. О тебе сейчас никто не вспоминает — думают о событиях и страстях, возникающих на сцене. И в этом — торжество искусства, его непреходящая сила и молодость.

# **{****147}** Часть вторая

## **{****149}** Куда вела театральная улица

Магистральный путь моей жизни начинается сейчас. Дорога будет длинной. Она называется «50 лет на сцене Академического театра драмы имени А. С. Пушкина». Станция отправления — Изюм.

Да, я снова хочу вернуть вас в милый, залитый солнцем Изюм, о котором в годы моего детства энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона писал: «… Жителей 23.677… магометан 6… свиней 473… городских доходов за год 25.867 р. 76 1/2 коп.»[[101]](#endnote-98). Я хочу вернуть вас в Изюм, через который несколько лет назад пролегла лента автодороги Москва — Ростов, пролегла через то самое место, где когда-то я своими руками расчищала землю под теннисный корт.

Счастливые летние месяцы, проводимые на даче в Изюме, были особенно привлекательны любительскими спектаклями. Пьесы ставились зачастую случайные. Но это не уменьшало ажиотажа, разгоравшегося вокруг каждой нашей премьеры.

Прежде всего, приглашались исполнители. Их обычно бывало хоть отбавляй в самой нашей дачной компании. К тому же на дачу неизменно собирались юные изюмчанки (несомненно учтенные Брокгаузом и Эфроном в сообщении: «Дворян 638, мещан и цеховых 7.413»), и поэтому распределение ролей оказывалось делом нелегким и даже щекотливым.

{150} С мужчинами было проще. Студент Горного института Николай Качалов благодаря своим внешним данным получал обычно главную роль героя. Девиц был избыток. Но трагедия начиналась тогда, когда дело доходило до ролей горничных или служанок, в уста которых автор вложил знаменитое: «Кушать подано». Ни петербургские, ни изюмские барышни решительно не желали оказаться служанками даже на сцене. И тогда принималось компромиссное решение: «героиня», которая соглашалась взять на себя тяжкий труд сообщить о поданном ужине или обеде, получала разрешение одеться в самое нарядное платье, причесаться самым изысканным образом и даже несколько отредактировать текст роли. Герои пьесы, обычно из среднего сословия, вели тот или иной диалог, а затем в дверях появлялась некая таинственная дама — не то принцесса, не то фея. Она небрежно и величаво роняла, что ужин, кажется, стынет и будто бы звали к столу.

После спектакля «Высшая школа» Потапенко, где я играла молодую экстравагантную амазонку, а Качалов — наездника-иностранца, практикант Горного института уехал в Донбасс, увозя с собой карточку амазонки. На обороте карточки стояла надпись: «Да»…

Я уже писала, что в Консерватории не преподавали актерского мастерства. Восполнить этот пробел могли только драматические курсы. Поступить на курсы и убеждал меня демон-искуситель Всеволод Всеволодский-Гернгросс, завсегдатай наших семейных вечеров. Ему и самому хотелось попробовать силы на поприще драматического искусства. С тем большим {151} энтузиазмом уговаривал он меня. Между нами, однако, была существенная разница: Всеволод отлично «декламировал» и чувствовал себя в этом занятии совершенно «на коне», я же, кроме участия в любительских спектаклях, ничего не могла предъявить приемной комиссии.

Наконец, я приняла решение обогатить свои консерваторские знания драматическими навыками и вместе с Всеволодским поехала в Петербург.

Когда мы сели в вагон, я с недоумением стала расспрашивать своего попутчика, что, собственно, следует делать перед комиссией? Мой провожатый тут же вырвал два листка из записной книжки. На одном, приложив его к стенке вагона, он написал:

В саду, весной, при легком ветерке,
На тонком стебельке
 Качалась Муха, сидя
 И на цветке
 Пчелу увидя,
Спесиво говорит: «Уж как тебе не лень
С утра до вечера трудиться целый день!
На месте бы твоем я в сутки захирела…»

На другом листке стали возникать кривые и кособокие от вагонной тряски прозаические строки:

«Я стоял на вершине пологого холма; передо мною — то золотым, то посеребренным морем раскинулась и пестрела спелая рожь»…

Всеволодский записывал басню Крылова «Муха и Пчела» и стихотворение в прозе Тургенева «Голуби» на память, великодушно делясь со мной своим, видимо, обширным репертуаром. Однако смотрела я на его занятие с самыми невеселыми мыслями.

В день экзамена, зная мою слабохарактерность, Всеволодский заехал на извозчике. Я упиралась, но меня буквально втолкнули в извозчичью пролетку и повезли в училище.

В приемной сразу стало известно: прошений подано 300, а приняты будут 10 девушек и 10 молодых людей. Мне стало страшно, и когда меня вызвали, я читала сама себя не помня и, как мне казалось, бледно и неинтересно. Экзамен закончился, и мы мучительно ждали результатов.

Наконец, около шести часов вечера из специальной комнаты, совсем как присяжные заседатели в суде, торжественно появились члены приемной комиссии. Инспектор училища вышел вперед с листком белой бумаги в руках и начал перечислять фамилии принятых счастливцев. Фамилии он называл {152} в алфавитном порядке. Когда он прочел «Пономаренко Глафира…», листок кончился и инспектор сделал им какое-то еле уловимое движение, будто собирался спрятать его в карман. Я чувствовала, как тяжелеют ноги и по спине пробегает озноб. Прошло некоторое время, которое на часах составляло, наверное, секунды, а в моем сознании — целую вечность. Инспектор не убрал, а только перевернул листок и прочел на обороте еще одну — двадцатую! — фамилию «Тиме Елизавета». Озноб превратился в жар.

Когда я вбежала в гостиную, в ней сидели гости. Все стали меня поздравлять. Не сразу сообразила я, каким образом все так быстро узнали о моей победе. Тут все выяснилось: оказывается, друзья пришли ко мне по случаю именин — это было 5 сентября.

Поздравления удвоились.

— Теперь ты никогда не будешь певицей, — сказала мама сквозь слезы. Я искренне удивилась: я ведь только и думала о том, чтобы научиться играть в оперных партиях…

В училище преподавали мастера, чьи имена гремели на Александринской сцене: Давыдов, Степан Яковлев[[102]](#endnote-99), Юрьев. Моим преподавателем оказался Юрий Эрастович Озаровский[[103]](#endnote-100), ученик Давыдова, человек блестящего ума, большой культуры, прекрасный актер и режиссер. Он имел огромное влияние на своих учеников и оставил в их сознании неизгладимый след. Он не только учил нас драматическому искусству, а заботился о нашем общем развитии. Юрий Эрастович воспитывал в нас глубочайшую веру в чистоту и великую силу настоящего искусства. Каждая встреча с Озаровским обогащала и возвышала. Рядом с этим человеком хотелось быть чище и лучше. И удивительное дело: Юрий Эрастович умел так повернуть занятие, что у нас создавалось впечатление, будто мы и вправду стали лучше и талантливее под добрым взглядом этого чудесного человека. О чем бы ни говорил Озаровский — о полных романтики археологических поисках (он окончил археологический факультет) или о поездке всем курсом в Грецию для знакомства с эллинистической культурой, о красоте человеческих отношений или о путях создания сценического образа, — каждый из нас верил ему до конца и готов был следовать за этим человеком куда угодно: в глубины археологии или к высотам драматического искусства.

Озаровский приобрел право быть к нам не просто внимательным, но и придирчивым. Его интересовали не только наши {153} способности, духовные запросы, мечты и сомнения, но даже внешний вид, вкус в одежде и прическе. Изъяны в поведении, распущенность, меланхолия так же резко критиковались Юрием Эрастовичем, как и уродливые завитушки в волосах.

От Озаровского я впервые услышала ставшие в моей жизни хрестоматийно бесспорными слова: «Актер не может иметь сугубо личных настроений во время работы. Вдохновение приходит тогда, когда поднимается занавес». Борьба с проявлениями мещанских привычек велась им самым решительным образом. Одна из учениц отказалась репетировать поцелуй. Этот поступок послужил Юрию Эрастовичу поводом для гневной речи о ханжестве, обращенной ко всему курсу.

Озаровский, не сумевший, к сожалению, организовать путешествия в Грецию, все-таки устроил несколько поездок: сначала — в Псков, потом — по городам Мариинской системы и Волги. Псков, Кимры, Вологда, Череповец, Углич произвели на меня огромное впечатление. Художественный кругозор расширялся, а это способствовало более полному раскрытию творческих возможностей каждого из нас.

Консерватория с каждым месяцем моих занятий в училище все больше уходила на задний план. Не суждено мне было петь лирических героинь русского оперного репертуара. Я выходила на главную дорогу своей жизни.

{154} Приближались дни выпускных экзаменов. Озаровский ставил для выпуска тетралогию Зудермана «Полосы света», состоявшую из четырех одноактных пьес. Я играла в одной из этих пьес — «Розы».

Мои первые шаги на подмостках были буквально усыпаны цветами. Так надо было по пьесе. Моя героиня, страстная женщина с копной огненно-рыжих волос, принимала своего возлюбленного, лежа на кушетке среди разбросанных лепестков роз.

Критик «Петербургского листка», говоря о выпускных спектаклях, нашел, что у меня нет «ни способностей, ни голоса, ни внешних данных», и высказал самый пессимистический взгляд на мое актерское будущее. Опытные актеры утешали меня. Вскоре стало известно, что критик… не был на нашем спектакле. Произошел скандал.

Брань, которой наградила меня тогда газета, была единственной ложкой дегтя, портившей бочку меда первого успеха.

Выпускные спектакли училища шли на сцене Александринского театра. В зале находились не только «папы и мамы», но {155} и многие театральные антрепренеры со всех концов России. Они выбирали себе актеров и тут же в театре начинали с ними переговоры о заключении контракта. На спектакле присутствовали директор императорских театров Теляковский и Мария Гавриловна Савина. Последняя будто бы одобрительно отозвалась о моей игре. Известная театральная предпринимательница Малиновская пригласила меня в свой театр в Вильно, предложив более чем приличный для начинающей актрисы оклад. Я не знала, как поступить, и не принимала никакого решения.

Через несколько дней вечером Фокин вызвал меня на репетицию «Египетских ночей» в знаменитый зал на Театральной улице (ныне — улица зодчего Росси).

В середине репетиции меня неожиданно отозвал Всеволодский и передал просьбу Савиной зайти к ней в театр, где скоро должен был окончиться спектакль с ее участием. Мы прошли несколько десятков метров, отделяющих подъезд училища от дверей Александринского театра. Думалось ли тогда, насколько важным для меня окажется этот короткий путь!

«Вторая молодость» Невежина только что окончилась. В зале раздавались шумные аплодисменты. Савина кланялась, уходила, но аплодисменты вспыхивали с новой силой, и она снова шла на сцену.

Со Всеволодским мы расстались возле дверей савинской уборной, недалеко от сцены. Сейчас эта часть театра, к сожалению, перестроена и памятного места, связанного с именем замечательной русской артистки, уже не существует. Возле небольшой лестницы стояла Василиса, верный страж, постоянная домоуправительница Савиной. Она пускала или не пускала к Марии Гавриловне посетителей. Меня она просила подождать.

Мимо быстро прошла женщина в коротеньком каракулевом жакете, в шляпке с вуалью и брильянтовыми серьгами в ушах. Женщина бросила на меня беглый взгляд огромных, каких-то мерцающих агатовых глаз и скрылась за дверью. Через несколько минут Василиса появилась и сказала торжественно:

— Пожалуйте!

Я вошла. Увидела знаменитый синий плюшевый диван. Синюю ширму. Савина сидела на диване. Удивительные глаза мерцали на усталом лице. Каракулевый жакет все еще был на ней.

— Здравствуйте, милая барышня, — сказала Мария Гавриловна своим чуть носовым голосом, который она умела делать {156} на сцене таким обольстительным. Она показала рукой на диван рядом с собой. — Пожалуйста, не воображайте, что вы гений… — я оторопела, во рту пересохло. — Однако вы способная девушка, у вас хорошие данные. Я слышала, что эта дрянь Малиновская хочет закабалить вас в Вильне и эксплуатировать. Вам не место там. Если хотите, я устрою вас к режиссеру Синельникову в театр Корша в Москве, я могу ему написать, он это сделает. Служить у него почетно. Ну, а может быть, вы хотите служить в этом ужасном театре?

— Почему же ужасном?

— Потому что здесь Савина губит молодых актрис и отравляет им жизнь. Разве вы не боитесь Савиной?

— Нет, не боюсь.

— Ну, до свидания, милая барышня, — закончила разговор Савина. — Если будет нужно, я вам сообщу.

На другой день, в десять часов утра, пришло от Марии Гавриловны письмо: «Я переговорила с заведующим труппой Петром Петровичем Гнедичем относительно возможности вашего поступления в Александринский театр. Думаю, что это удастся». Следом за подписью стоял постскриптум, сделанный по-французски: «Silence et mystere» — «Молчание и тайна».

Еще через день я входила в огромный, мрачный кабинет Теляковского. Директор обычно сидел спиной к свету, а посетителей сажал лицом к окну. Говорил он вежливо и холодно.

— Мне говорила о вас Савина. Я и сам видел вас на выпускном спектакле. Мы могли бы вас принять. Однако великие князья хлопочут о поступлении на нашу сцену двух других выпускниц. Это мешает мне сейчас взять вас. Придется подождать до осени. Если в течение лета эти барышни куда-нибудь устроятся, я смогу пригласить вас.

— Но ведь я отказываюсь от всех предложений. Может оказаться, что я вообще никуда не попаду — другие театры также закончат к осени пополнение трупп, — возразила я и тут же осеклась под холодным взглядом Теляковского.

— Значит, если вы хотите работать у нас, вам придется рискнуть, — сухо сказал он, и я поняла, что аудиенция окончена.

На лето я, как всегда, уехала в Изюм — отводить душу в любительских спектаклях и отдохнуть после треволнений этой необычной весны.

2 августа 1908 года пришло письмо. В нем сообщалось, что я принята в труппу Александринского театра с окладом 50 рублей в месяц. Письмо подписал Гнедич.

{157} Накануне открытия сезона Савина снова пригласила меня к себе.

— Вы приняты в наш театр, — сказала она. — Но я все-таки написала о вас Синельникову. Вот его ответ. Он предлагает 300 рублей в месяц и хорошее положение. Здесь у вас пока что будут только выхода. Выбирайте.

— Я хотела бы остаться здесь.

— Почему?

— Мария Гавриловна, у меня здесь семья. И потом — жених. Мне не хотелось бы расставаться с ними.

Савина стала серьезной и долго расспрашивала о родителях, а особенно — о Качалове. Семью Николая Николаевича она отдаленно знала.

— Очень хорошо, что выходите замуж. Постарайтесь совместить семью и сцену. Я хочу предложить вам роль Верочки в «Месяце в деревне». Посмотрите ее. Мне она нравится…

— Это большая честь, — сказала я. — Но роль Верочки мне не очень подходит… Это не мое амплуа.

Мария Гавриловна посмотрела на меня с удивлением.

— Молодец, что говорите откровенно. Значит, будете настоящей актрисой. Первый раз вижу, чтобы начинающая актриса отказывалась от роли! У нас в театре есть такие актрисы, которые за все хватаются. Хоть богородицу возьмутся играть!.. Все-таки вы попробуйте поработать над Верочкой…

{158} 1 сентября 1908 года я стала актрисой Александринского театра.

Так начинались наши взаимоотношения с Савиной, с очень дорогим для меня человеком.

… Первая репетиция, первый спектакль… Как странно говорить о них, завершив пятидесятый год работы в театре!

Первая репетиция принесла немало волнений: отношения с актерами, в большинстве своем — знаменитыми, начинались как-то сразу, непосредственно в работе. Увы, доброжелательство не очень-то часто встречается в театре. Надо было привыкать к этому. Когда я вышла на сцену, некоторые актеры настороженно поглядывали на меня со стороны. Впрочем, два человека демонстративно нарушили тягостное молчание и атмосферу холодка. И. В. Лерский[[104]](#endnote-101) и Р. Б. Аполлонский[[105]](#endnote-102), представившись, сказали:

— Здравствуйте, милая барышня!

Это было много в ту минуту, и они знали это.

Первую роль я получила в водевиле «Золотой телец»[[106]](#endnote-103). По существовавшей тогда традиции, водевиль шел сразу после основной пьесы, где на этот раз героиню играла Савина. Когда я стояла в кулисе и готовилась к выходу, Савина, усталая после спектакля, подошла и стала молча прикалывать к моему платью розу. Она была в пуховом платке и всем своим обликом напоминала сейчас не грозную примадонну Александринской сцены, а скорее мать, провожающую ребенка в далекий путь.

— Возьмите мою руку на счастье, — тихо сказала она. — Эта рука приносит счастье всем, кроме Савиной…

Меня позвали на сцену.

## **{****159}** Цыганское пение и «Живой труп»

Весной 1910 года мне предстояло выступить в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты»; я играла Машеньку Турусину, ведущие роли исполняли Савина, Стрельская[[107]](#endnote-104), Н. Васильева[[108]](#endnote-105), Чижевская[[109]](#endnote-106), Давыдов, Варламов, Далматов, Аполлонский и Озаровский. Счастье играть с такими партнерами редко выпадает на долю молодого актера! Каждый образ спектакля был шедевром сценического искусства, каждая интонация — непередаваемой по верности жизни и совершенству мастерства[[110]](#endnote-107). Мамаева Савиной навсегда войдет в сценическую историю постановок пьес Островского.

Савина сыграла Мамаеву чувственной жеманной кокеткой. Бесчисленные детали этого образа без преувеличения могли бы составить энциклопедию женской души. До сих пор звучат в ушах интонации Савиной, и как бесконечно досадно, что их невозможно восстановить для сегодняшних ценителей актерского искусства!

Удивительно произносила Савина заключительную фразу роли Мамаевой, да и всего спектакля. Закончился знаменитый монолог Глумова. Наступает молчание. Крутицкий первый выражает общее настроение: «А ведь он, все-таки, господа, что ни говори, деловой человек. Наказать его надо; но я полагаю, через несколько времени можно его опять приласкать». «Непременно», — говорит Городулин. «Я согласен», — поддакивает Мамаев. {160} И тогда Савина — Мамаева с интонацией женщины, не желающей скрывать перед дураками своих истинных планов и помыслов, произносит двусмысленную фразу, будто ставя точку над не решенным до сих пор вопросом: «Уж это я возьму на себя». Бесконечно обогатил свою роль и Варламов, игравший старого генерала Крутицкого. Богатая купчиха Турусина советуется с Крутицким относительно подыскания для дочери жениха. Крутицкий рекомендует Глумова. Несколько последних реплик этого диалога, казалось бы, совершенно незначительных и ничего не говорящих в чтении, потрясали зрителей.

Крутицкий. Прощайте. Заходить, а?..

Варламов произносил фразу «Заходить, а?» неожиданно игривым, многозначительным тоном. Сразу становилась очевидной предыстория отношений Крутицкого с Турусиной. Эта коротенькая реплика содержала в себе и приятные воспоминания и не менее приятные перспективы, обнаруживала самодовольство старого ловеласа и его уверенность в собственной неотразимости.

Турусина. Навещайте.

Крутицкий. По старой памяти? Хе, хе, хе!.. Ну, до свидания…

Варламов развивал в этих словах начатую им тему. «По старой памяти» он произносил уже не игриво, а впрямую, по-мужски, задавая совершенно определенный вопрос женщине, которая одна {161} знает, что стоит за этими словами. Затем Варламов, сверкнув глазами и крякнув, делал движение ножкой, подпрыгнув и топнув об пол, и перед зрителями моментально вставал совершенный, законченный образ дурака-солдафона, старого волокиты и пошляка. Заключительная реплика Турусиной: «Вот и старый человек, а как легкомыслен!» — приобретала теперь совсем новый, комический смысл.

Спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» стал переломным для Аполлонского. Если прежде этот талантливый актер играл преимущественно роли героев, «первых любовников», то в роли Глумова он начинал новый путь характерного актера. На этом поприще ему предстояло проявить себя еще более интересным мастером и снискать шумный успех. Его Глумов не имел ничего общего с жуликоватым резонером, каким его нередко можно увидеть и сейчас. Это был изворотливый и энергичный малый, негодяй с железной хваткой. Черты Глумова Аполлонский сатирически заострил. В образе, созданном актером, была яркая характерность, неожиданная для тех, кто знал этого актера. Глумов привел Аполлонского к профессору Сторицыну, Протасову, к герою пьесы Леонида Андреева, «Тот, кто получает пощечины».

{162} Вскоре после премьеры «На всякого мудреца довольно простоты» Всеволод Эмильевич Мейерхольд поставил на сцене Александринского театра мольеровского «Дон-Жуана»[[111]](#endnote-108). Спектакль наделал в Петербурге много шума, стал сенсацией дня и заполнил собой страницы газет и журналов. Артистка В. Рачковская и я играли в «Дон-Жуане» двух молодых крестьянок. Приглашение Мейерхольда в императорский театр явилось крупным событием театральной жизни того времени. Деятельность Мейерхольда в театре Комиссаржевской создала ему репутацию, плохо вязавшуюся с традициями Александринского театра. Инициатива приглашения Мейерхольда принадлежала Теляковскому. Он сумел настоять на своем. Это событие явилось важным в жизни театра.

В спектакле поражало многое. Свет в зале горел на протяжении всего представления. Занавес отсутствовал, и авансцена была выведена чуть ли не до первых рядов кресел. Отсутствовала и суфлерская будка. Два суфлера в костюмах мольеровской эпохи находились по краям сцены за нарядными ширмами с окошечками и занавесками. Время от времени суфлеры выходили из-за ширм с позолоченными книгами в руках и даже включались в действие. Арапчата и слуги просцениума, выполнявшие обязанности рабочих сцены, также были одеты в мольеровские костюмы. Постановка была осуществлена в стиле {163} старинного балета и временами напоминала ожившие композиции французского фарфора. Стилизация была новинкой и вызывала споры.

Стилизаторский замысел Мейерхольда вел к условности. Слово подчас восполнялось или заменялось пантомимой, живые чувства втискивались в условно отработанные театральные жесты. В начале второго акта, например, Шарлотта и Пьеро появлялись из противоположных кулис, шли молча навстречу друг другу до середины сцены, поворачивались лицом к публике, доходили до переднего края просцениума и лишь тогда начинали диалог.

По такому же принципу строилась и сцена между Дон-Жуаном и двумя девушками-соперницами, напоминавшая фигуры старинного танца; Дон-Жуан перебегал от одной из нас к другой легкими, мелкими, почти балетными шажками… Все это выглядело изящно, но вряд ли заключало в себе дыхание настоящего живого народного поэта Мольера.

На роль Сганареля Мейерхольд задумал пригласить Варламова. Константин Александрович был в это время уже очень немолод, утратил былую подвижность и к тому же заболел. Однако Мейерхольд не видел в роли Сганареля никого другого и требовал непременного участия Варламова.

Варламов заранее предупредил, что пьесу и роль знает, я пришел лишь на одну из последних репетиций. Ему это разрешили. Увы, не только порхать по сцене, как делали это все персонажи, в том числе и Дон-Жуан, но и просто вести весь спектакль на ногах Варламов уже не мог. Тогда Мейерхольд вместе с художником Головиным, подлинным соавтором спектакля, поставили для Варламова недалеко от рампы специальные скамейки, обитые бархатом.

И произошло чудо: Варламов сидел на своей скамейке, все исполнители по специально измененным мизансценам порхали вокруг него, а создавалось впечатление, что Сганарель необычайно подвижен и услужливо «обхаживает» своего хозяина!

После репетиции Мейерхольд сказал, что единственным, кто по-настоящему играет в духе Мольера, оказался Константин Александрович, и просил всех найти чисто мольеровские детали, какими так богата игра Варламова. На одном из первых представлений «Дон-Жуана» присутствовала постоянно игравшая тогда в петербургском Михайловском театре французская труппа. Французские актеры заявили, что особенно ярко {164} Мольер был выражен в игре господина Варламова, «того господина, — как они выразились, — который все время сидел на скамейке».

Иногда Варламов все-таки вставал со скамейки. В сцене на кладбище он должен был, по замыслу Мейерхольда, пройти вдоль рампы, освещая фонарем лица сидящих в первом ряду высокопоставленных господ. Это было довольно рискованно, но Варламов играл так искренне, с таким неповторимым юмором, что никто не обижался, и аплодисменты завершали этот, кажется единственный, проход актера по сцене.

1910 год нес с собой печальные события. В далеком Ташкенте умерла Комиссаржевская[[112]](#endnote-109). Я, как и тысячи людей, в полной мере отдавала себе отчет, какого художника потеряло русское искусство. В ноябре умер Лев Толстой. Этот день стал в России днем национального траура.

После смерти Толстого мы узнали о необычайной находке: появилась рукопись никому еще не известной драмы «Живой труп». Пьеса оказалась незаконченной. Начались ожесточенные споры о том, можно или нельзя, нужно или не нужно ставить «Живой труп» на сцене. В конце концов решили ставить[[113]](#endnote-110).

Мне предстояло войти в спектакль, чтобы играть в нем на протяжении сорока лет.

Меня весьма мало смутило то обстоятельство, что в роли Маши придется петь цыганские песни. Разве не слышала я в тогдашних гостиных певичек, которые, стоя в амбразуре рояля, кокетливо и соблазнительно напевали гостям что-нибудь вроде «Гай да тройка, снег пушистый» или «Ветерочек чуть-чуть дышит, ветерочек не колышет»… Певицы, кутаясь томно в шали, находили в этих «тройках» и «ветерочках» выход своему игривому кокетству, волнующей игре, эффектной самодемонстрации. Это была любительщина того же низкого пошиба, что и салонная мелодекламация.

Исполняли цыганские песни и профессиональные певицы на концертных эстрадах. В собственном вагоне разъезжала по стране обладательница знаменитой «вяльцевской улыбки» — Анастасия Вяльцева. Ее красивое меццо-сопрано, стройная фигура, завлекательный взгляд и какие-то демонические брови сводили публику с ума… Мне казалось, что вокруг достаточно примеров и образов для моей будущей Маши.

Однако уже первое чтение драмы Толстого заставило призадуматься. {166} Как-то необычно говорили о цыганах и цыганском пении действующие лица.

Федя. Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля…

Музыкант. Невозможно. Всякий раз по-новому…

Федя. Ах, Маша, Маша, как ты мне разворачиваешь нутро все… Ведь ты ни черта не понимаешь того, что ты сама делаешь…

Видно, Толстой знал что-то о цыганском пении и о самих цыганах такое, чего не знала я, о чем, наверно, не подозревали и те, кто распевал в светских салонах и на обывательских вечеринках.

Мне попалась в руки книга «Старый Петербург, рассказы из былой жизни столицы М. И. Пыляева», изданная в Петербурге в 1887 году. Вот несколько строк из этой редкой книги:

«Заезжал он сюда, чтобы вдали от театрального хлама и всяческих эстетических тонкостей послушать простым, отзывчивым сердцем, под хриплое гитарное арпеджио, поразительные по певучести и по сердечности общего тона цыганские песни, в которых то звучит тоскливый разгул погибшего счастья, то слышится в моющих звуках беспредельная женская ласка.

Цыганская мелодия прямо идет в душу, и не удивительно, что цыганка Таня доводила Пушкина своими песнями до истерических припадков, а другой поэт, Языков, лежал у ее ног…»[[114]](#endnote-111).

Поразила меня и другая история, рассказанная Пыляевым. Было это в 1843 году. В честь приехавшего на гастроли Листа устроили обед в летнем помещении Немецкого клуба. После обеда пел хор Соколова. Лист пришел в неописуемый восторг и тут же уехал с цыганами.

На другой день был объявлен концерт Листа в Большом театре. Театр был полон. Назначенный для начала концерта час наступил, а Листа не было. Время шло, миновало с полчаса. Но вот, наконец, появился Лист. Быстрыми шагами, никому ничего не объясняя, прошел он на сцену, сел за рояль и вдруг, вместо объявленных в программе вещей, начал мелодию цыганской песни «Ты не поверишь, как ты мила…» Мелодия разрасталась, расширялась под сильными пальцами музыканта, одна вариация следовала за другой. Это была гениальная импровизация, экспромт, который вызвал в публике бурю восторга…[[115]](#footnote-6) А на следующем концерте хор Соколова в полном составе торжественно восседал в первом ряду[[116]](#endnote-112).

{167} Какой же удивительной силой, каким могучим обаянием настоящего, большого чувства должно было обладать подлинное цыганское пение, если такие художники, как Пушкин и Лист, забывались и преображались при звуках этих удивительных песен, исполняемых цыганками из хора! Поняв это, я стала терять свою прежнюю уверенность и решила взять несколько уроков у руководителя петербургского цыганского хора Николая Дмитриевича Дулькевича.

Мы с Николаем Николаевичем ожидали увидеть высокого и стройного смуглого цыгана с курчавой шевелюрой, горящими глазами и кушаком, подпоясывающим яркую рубаху. Но вот в комнату вошел невысокий плотный человек на коротких ногах, в прозаических ботинках с пуговками, в обычном темном костюме. Курчавой шевелюры тоже не оказалось. Дулькевич был лысоват, имел бородку и вообще ничем не напоминал ожидавшегося нами живописного цыгана. Дулькевич бережно достал из футляра гитару, несколько раз тронул струны, взглянул своими будто погасшими глазами и спросил, знаю ли я романс «Час роковой». Я напела Николаю Дмитриевичу несколько тактов.

Дулькевич отвел глаза и опустил голову.

— Вам придется переучиваться петь, совсем переучиваться, — сказал он тихо. — Так нельзя; так только барыни поют, которые и цыган-то никогда не слышали. Ну‑ка, давайте попробуем.

Дулькевич выпрямился, как командир перед атакой. Глаза его преобразились и засверкали вдохновенным блеском. Он крепко сжал гитару и, нацелившись на меня грифом, стал медленно наступать, не отрываясь, глядя мне в глаза.

Час‑ро ковой, ко гда-встре тил тебя… —

пропел он, решительно делая фермато и паузы, каких не сделал бы ни один обычный певец.

Страстно-бе зумно тебя полюбя, —

продолжал он, прибавляя темп. Дулькевич пел грудным звуком, в высшей степени эмоционально. Он строил исполнение на контрастах форте и пиано, то нарушая ритм, то возвращаясь к нему. Это было настоящее цыганское таборное пение, страстное заклинание и отчаянная мольба, призывы к счастью и радости. Это было пение, о котором Лермонтов писал: «Я говорю тебе: я слез хочу, певец, иль разорвется грудь от муки»; какое {168} слышал Тургенев в придорожном трактире, когда Яшка-Турок победил в состязании своего соперника; это было чудо…

Николай Дмитриевич терпеливо занимался со мной ежедневно в течение двух месяцев. Он объяснял, что кажущаяся алогичность музыкального и смыслового построения фраз в песне необходима и должна быть наполнена взрывами темперамента, вспышками горячего чувства. Пришлось много поработать над дыханием, чтобы добиться этого.

Дулькевич рассказывал и о нравах цыган, их образе жизни, привычках, традициях. Я узнала, как строги и целомудренны нравы и мораль этого народа. Я поняла, что Пушкин, Лермонтов, Островский, Лесков ездили к цыганам, чтобы забыть на время пошлость окружавшей их жизни.

Все эти рассказы явились почвой, сквозь которую прорастал образ моей Маши.

Цыгане все охотнее принимали нас в Новой Деревне, где они тогда селились, с удовольствием пели вместе со мной, помогали, гордились серьезным отношением к их искусству.

Позднее мне довелось выступить в цирке с настоящим цыганским хором (в спектакле «Кровь и песок»), причем моей партнершей оказалась известная цыганская таборная певица Груша. Еще позднее, во время Отечественной войны, я снова пела с цыганами в Казани, когда в помещении цирка давались сцены из «Живого трупа».

… Итак, день премьеры приближался. Меня вызвал Теляковский. Я думала, что он будет читать мне наставление, и приготовилась покорно выслушать его.

Теляковский предложил мне пропеть «Час роковой» и «Не вечернюю» — те самые вещи, которые Маша поет в спектакле. Он сам аккомпанировал и оказался неплохим музыкантом. Все кончилось хорошо. Теляковский разрешил приступить к репетициям.

Роль Маши на первых спектаклях играла другая актриса, специально для этого приглашенная из Москвы, — Надежда Ивановна Комаровская. Мне предстояло войти в «Живой труп» с восьмого спектакля, во второй состав, где Федю играл Ходотов. 8 октября 1911 года я вышла на сцену в костюме Маши. Федя — Ходотов подал последнюю реплику, после которой должно было свершиться рождение моей Маши: «Ну, Маша, валяй хоть “Час”! Бери гитару…» — и я запела…

Постановка «Живого трупа», осуществлявшаяся под общим руководством Мейерхольда, заметно отличалась от других, {169} в том числе и от той, что через много лет была осуществлена на нашей же сцене режиссером Кожичем[[117]](#endnote-113). Разными были и Маши. Моя Маша говорила без всякого акцента и должна была завоевывать симпатии зрителей исключительно искренностью и глубиной чувств.

Это не всегда удавалось мне. Помню случаи, когда я приходила на спектакль несобранной, чем-нибудь расстроенной, и тогда, стремясь компенсировать внутреннюю «распыленность», сгущала краски. Однажды кончилось тем, что ко мне подошел Аполлонский:

— Если вы, Тимочка, не чувствуете в себе особенного подъема сегодня, то и играйте, как есть, все-таки будет лучше, чем если будете нажимать…

С легкой руки Савиной все в театре стали называть меня Тимочкой. Это имя осталось за мной надолго.

Моими партнерами в роли Феди Протасова были Ходотов, Аполлонский, Павел Самойлов[[118]](#endnote-114), Певцов[[119]](#endnote-115), Моисси[[120]](#endnote-116). В последние годы, уже не Машу, а мать Лизы, Анну Павловну, я играла с Николаем Константиновичем Симоновым[[121]](#endnote-117).

Феди в интерпретации этих актеров мало походили друг на друга. Ходотов играл тонко чувствующего, неврастеничного человека, очень теплого, искреннего; Аполлонский — в высшей степени благородного барина, опустившегося, но оставшегося человеком высокой души; Певцов подчеркивал философскую сторону трагедии Феди, трагедию его мысли, его убеждений; он был ироничен, язвителен, изыскан и умен, но теплоты в нем было мало, и мне он казался поэтому менее подходящим партнером для моей Маши, для которой существовал один бог, одна вера — «только любовь дорога».

Самым замечательным Федей, с каким мне довелось играть, оказался Александр Моисси (он играл Федю уже после революции). Моисси играл на немецком языке, но зал понимал в его игре все. Это был самый теплый, самый мягкий, самый душевный Федя. Особенно потрясала в его исполнении заключительная фраза. Смертельно ранивший себя Протасов видит Машу. «Zu spät, Mascha», — он вкладывал в эти три коротких слова огромное трагическое содержание. Смысл этих слов: «слишком поздно, Маша» — заключался у Моисси не в том, что Маша опоздала прийти к нему. В них слышалась горечь о том, что поздно пришла в Федину жизнь любовь, радость, душевная гармония. Поздно было все: усилия, борьба, надежды, радости. Оценка отношений с Машей звучала в этих {170} тихих, медленно произносившихся словах. Игра Моисси еще раз показала, какие огромные, необычайные возможности таит искусство актера, способного одной фразой раскрыть большую жизненную философию.

Каренину играла Савина, играла так насмешливо и сатирично, что оставалось только удивляться знанию Савиной жизни, светского общества, настоящих Карениных.

Состав исполнителей в спектакле был великолепным. Следователя Петровский играл с таким блеском, что многие приходили специально посмотреть предпоследнюю картину. Петровский создал обобщенный, сатирический, страшный образ, типичный для тогдашней действительности.

## **{****171}** Первые роли

Рано утром в дверь нашей небольшой квартирки позвонили. Меня хотел видеть какой-то представительный генерал. Свободной комнаты, где можно было бы принять столь важного гостя, не оказалось. Пришлось поднять с постели и выпроводить брата моего мужа, который, ничего спросонок не поняв, просверкал пятками с подушкой под мышкой мимо удивленного генерала.

От имени царской фамилии я приглашалась принять участие в нескольких придворных концертах и спектаклях.

Вскоре начались репетиции «Принцессы Грезы», проходившие в доме участника этого спектакля и его организатора великого князя Константина Константиновича. Нас, несколько петербургских актеров и режиссеров, привозили из Петербурга в Павловск, где жил тогда великий князь. Затем репетиции перенесли в помещение Измайловского полка.

Подошел день спектакля, и мы отправились в Китайский театр, в Царское Село.

Здесь меня ждала неприятная неожиданность и унизительное переживание. В программах мое имя было обозначено так: «Мелиссанда — г‑жа Е. И. Качалова». Оказалось, что в качестве актрисы, пусть даже актрисы императорского театра, я не могла быть допущена к участию в придворном спектакле. Исполнителями могли являться отпрыски только знатных, дворянских {172} фамилий. Поэтому меня и назвали Качаловой — отец моего мужа, в прошлом — видный офицер флота, «помог» мне вступить на подмостки Китайского театра. О том, что Мелиссанду в списке действующих лиц переставили с первого, как у Ростана, на третье место, нечего было и говорить: две главные мужские роли играли члены царской фамилии!

Находившийся в зале двор, взглянув предварительно, аплодирует ли царь, тихо аплодировал. Тихо — потому что все были в перчатках. Исполнителей награждали, так сказать, символическими аплодисментами. В присутствии Николая придворные не имели своего мнения о чем-либо не только из почтительного страха, но просто по этикету. Мнение имел царь. Остальные к нему немедленно присоединялись.

Примечательно, что мои главные партнеры говорили по-русски с иностранным акцентом, хотя и были русскими. Сказывалось их «семейное положение»: многие члены царской фамилии женились на иностранках, и по мере того, как те начинали говорить по-русски, приобретали «взамен» немецкий или английский акцент[[122]](#footnote-7).

— Как это вы, Тимочка, удостоились быть приглашенной играть спектакли с царями? — спросила меня вскоре Мария Гавриловна, и в ее голосе отчетливо прозвучала ироническая интонация.

— Под фамилией Качалова, — ответила я. — Актриса бы не удостоилась. Пригласили жену горного инженера.

— Вот вам урок. По крайней мере это научит вас больше уважать нашу императорскую сцену, которая никогда не будет сценой для императоров… Ну, а как хоть играли-то, дурно, небось?

— Как я играла, не знаю, — сказала я. — А вот генерал, исполнявший одну из главных ролей, отказался встать на колена перед Мелиссандой, когда режиссер попросил. Он сказал, что из принципа никогда не преклонит колен перед женщиной.

— Вот дурень! А еще считается умным человеком! — возмутилась Савина.

{173} Мне захотелось увести Марию Гавриловну от этой темы, и я рассказала ей случай с купчихой-«англичанкой».

Но хитрость не удалась. Мария Гавриловна была явно недовольна моим участием в «царской самодеятельности»…

Шел второй год после смерти Комиссаржевской, а все, кто знал и любил театр, ощущали ее потерю так же остро, как если бы она ушла от нас совсем недавно. Эта великая актриса обладала сценическим обаянием магнетической силы и беспредельно владела зрителями. Когда она ушла, у всех осталось острое ощущение невозвратимости потери, более того — зияющей пропасти, восполнить которую хотя бы в малейшей степени было невозможно. Подобно тому как человеческий глаз, ослепленный яркой вспышкой света, потом долго не различает предметов при обычном освещении, так и современники Комиссаржевской, люди, видевшие ее на сцене, не могли в полной мере воспринять русский театр без этой изумительной артистки. Казалось, что вокруг что-то неуловимо потускнело. Если после смерти Пушкина сказали: «Солнце русской поэзии закатилось», то теперь можно было с полным основанием сказать то же о солнце русского драматического театра.

Комиссаржевская умела превращать в шедевры не только такие роли, как Лариса в «Бесприданнице». Шедеврами становились в ее исполнении роли беспомощные, бледные, невыразительные. В каждую из них актриса умела вдохнуть жизнь. И каждая становилась событием в истории русского театра…

В пьесе Зудермана «Огни Ивановой ночи» Комиссаржевская играла Марикку. Ее Марикка стала принадлежностью русского национального театра. Личные переживания героини Зудермана стали у Комиссаржевской трагедией общественного масштаба.

В спектакле «Огни Ивановой ночи» Комиссаржевская встретилась с юношей из Петрозаводска, молодым актером, которого эта великая актриса сделала художником. Она передала ему свой огонь, и он стал самым эмоциональным актером среди нас, способным воспламеняться мгновенно. Она отдала ему опаленные крылья своей Рози, мечты Нины Заречной, чистоту и глубину Ларисы, и влюбленный в нее юноша навсегда остался преданным ее искусству, ее сердцу, ее памяти.

Это был Николай Ходотов. Он боготворил Комиссаржевскую {174} и хотел воскресить хоть в какой-нибудь форме память о ней. Он задумал снова поставить спектакль «Огни Ивановой ночи». Ходотов надеялся воссоздать на сцене кусочек жизни, которой еще так недавно жила она, заставить снова звучать струны, которых касались ее пальцы.

Ставил спектакль сам Ходотов. Он привлек крупных актеров, чтобы отметить память о Комиссаржевской самым достойным образом. В спектакле играли Чижевская, Домашева[[123]](#endnote-118), Уралов[[124]](#endnote-119), Смолич, роль ключницы играла Чарская, известная писательница. На роль Марикки Ходотов решил пригласить начинающую артистку, чтобы даже не возникала мысль о сравнении или сопоставлении, чтобы подчеркнуть, что сопоставления в данном случае быть не может. Ходотов выбрал меня.

Искренне отказывалась я от этой роли. Мне казалось кощунством браться за нее. Но Ходотов настаивал с таким огнем, что я постепенно склонялась к согласию. Увы, такова жизнь: великие создания на театре так же смертны, как и люди; имена гениальных художников остаются бессмертными, а роли их приходится передавать в другие руки. И важно лишь, чтобы руки эти взяли овеянную чужой славой роль с уважением…

Девять десятых работы постановщика заключались в репетициях со мной. Давыдовец, неизменный партнер Комиссаржевской, Ходотов сумел сделать для меня дорогу к Марикке бесконечно увлекательной, творчески обогащающей.

Спектакль «Огни Ивановой ночи» увидел, наконец, свет рампы[[125]](#endnote-120), имел успех и творчески сроднил меня с Николаем Николаевичем Ходотовым.

Ходотова порой упрекали и иногда упрекают сейчас в недостаточной культуре или недостаточной пластичности. Не буду сегодня вступать по этому поводу в спор. Но зрители, видевшие Ходотова на сцене, всегда уходили со спектакля потрясенными и никогда не вспоминали в зрительном зале о его недостатках.

Его творческий, эмоциональный потенциал был огромен, если не беспределен. Когда Ходотов читал Пушкина, специалист, может быть, сказал бы: «Это не Пушкин». Но он трепетал всеми нервами, всеми струнами сердца, когда Ходотов, воспламеняясь, читал страстные строчки:

«Лети, корабль, неси меня к пределам дальним
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей…»

{176} В этом огне было что-то мочаловское, что-то обжигающее душу и поэтому, может быть, все-таки пушкинское!..

Вспоминается мне сейчас и Ходотов — Мелузов в спектакле «Таланты и поклонники». Его заключительные слова неизменно вызывали в зрительном зале взрыв восторга. Молодежь неистовствовала, когда Ходотов — Мелузов говорил: «Я просвещаю, а вы развращаете…».

Ходотовский Гамлет… В нем была душевная простота и такое душевное тепло, что ни одна из мыслей Гамлета не казалась отвлеченной или далекой. С ходотовским исполнением я могла бы сравнить игру лишь одного современного актера — Евгения Самойлова; в его Гамлете я узнавала те же светлые душевные качества…

Что касается культуры Ходотова, то спорить здесь незачем. Скажу лишь, что в его доме мы часто встречались с Леонидом Андреевым, Скитальцем, с Куприным и ведущими мастерами молодого тогда Художественного театра. Библиотека Ходотова, любовно им собранная, вошла в основной фонд Театральной библиотеки имени А. В. Луначарского.

Осенней дождливой ночью, после окончания спектакля, Мейерхольд, Лешков и я ехали на Разъезжую улицу, к автору нашей новой пьесы «Заложники жизни» Федору Сологубу[[126]](#endnote-121). Один из вожаков символизма, он был весьма моден в то время и возбуждал множество споров. Мы ехали на литературный вечер, какие нередко давались в его огромной квартире, занимавшей целый этаж старинного петербургского дома.

В этот вечер я увидела многих примечательных людей: познакомилась с хозяйкой дома Чеботаревской, женой Сологуба, известной переводчицей Мопассана — ей посвятил Сологуб «Заложников жизни», с Блоком и Игорем Северяниным. Блока я не видела давно, хоть нас и связывало родство (он приходился двоюродным братом моему мужу). Была здесь, наконец, женщина, которую Блок воспел под именем Незнакомки. Бывшая актриса театра Комиссаржевской, она смотрела как-то загадочно и мечтательно. Свободные ткани облекали ее стройный стан. С нами, женщинами, это бывает: мы без труда становимся такими, какими видит или хочет видеть нас близкий человек.

Женщины вообще одевались по символистской моде в свободные одежды. Жемчугов и бриллиантов не носили, а по предписанию {177} той же моды украшали себя бисерными вещицами, старинными монетами на цепочке или чем-нибудь кустарным, чеканным по металлу.

В этот вечер просили читать Игоря Северянина. Он долго ломался, потом долго читал, стоя в демонической позе. Свои стихи он произносил напевно, даже речитативно. Он читал об ананасах в шампанском и о чем-то еще, не очень понятном, но безусловно изысканном, как одежды сидевших здесь женщин, как сервировка стола, как весь стиль и тон собравшегося в гостиной общества. Нам с Лешковым все это не очень нравилось, и мы несколько раз обменялись с ним скептическими взглядами. Впрочем, скепсис нисколько не мешал мне в тот вечер нацепить на грудь висевший на цепочке старинный рубль времен Петра I и принимать под посторонними взглядами «одухотворенное» выражение лица a la Боттичелли, Имя этого художника произносилось в те дни ежеминутно, его искусство ставилось в образец — могла ли я не попытаться вступить в соревнование с его мадоннами!

Позднее я вспомнила вечера у Сологуба, когда читала «Хождение по мукам»: в начале романа Даша попадает в общество «Философские вечера»…

В пьесе Сологуба имелась, разумеется, своя «боттичеллевская» героиня — неземная Елена Аунагорская или просто Лилит (ее фамилия явно выражала замысел автора). Лилит противопоставлялась Катя, шестнадцатилетняя девочка, обуреваемая земными страстями.

Я играла Катю и ходила по сцене босиком. Как сказано в ремарке пьесы, «легкий бег ее, как полет, и песок дорожек весело смеется под ее ногами». Песок должен был смеяться, а публика — переживать возвышенные и меланхолические чувства. Одним словом, мода захлестнула не только приемные портних, но и театральные залы.

Ставил спектакль Мейерхольд в оформлении Головина. В содружестве с автором ими был создан изысканно-эстетский спектакль, в какой-то степени продолжавший линию, начатую Мейерхольдом в «Дон-Жуане».

Помнится эпизод, иллюстрирующий приемы работы Мейерхольда с актерами. У Лешкова в роли Михаила имелся трудный монолог. Мейерхольд запретил репетировать его. Лешков должен был его каждый раз выпускать. «Попробуйте как-нибудь произнести этот монолог в одиночестве, вечером, после прослушанного концерта или в задумчивую, мечтательную минуту», — {178} сказал Мейерхольд Лешкову. И вот однажды Павел Иванович сообщил, что накануне ночью, проснувшись, он попробовал. Всеволод Эмильевич попросил его показать. Лешков прочел. А затем Мейерхольд снова запретил ему репетировать это место: «Иначе неизбежно заболтаете и потеряете свежесть и реальность ощущений этих слов».

Мне показалось это интересным педагогическим и режиссерским приемом. Кстати сказать, по словам моей матери, аналогичный прием применялся и в музыкальных театрах, где трудную вокальную фразу также опускали и не репетировали, пока вся партия, весь музыкальный образ не оказывались достаточно разработанными.

В спектакле «Заложники жизни» играли Н. Васильева, Усачев и Чарская, отличная характерная актриса, а также Борис Анатольевич Горин-Горяинов[[127]](#endnote-122), с ним я тогда встретилась впервые.

В предновогоднем «Обозрении театров» появился стихотворный «Маленький фельетон “Лепетуар”». В нем изображался смотр рождественского репертуара петербургских театров Иванушкой-дурачком. Были там, в частности, и такие строки:

Сологуб с Лилитой бродит
В жизни — жизни не находит…

Другой, правда несколько завуалированный, отзыв, свидетельствовавший о непринятии «Заложников жизни» выдающимися мастерами, исходил от Владимира Николаевича Давыдова. Встречая меня в дни представления «Заложников жизни» за кулисами, он неизменно задавал один и тот же иронический вопрос:

— Что, Тимочка, смеялся сегодня песок под твоими ногами?

Давыдов придумал и любил употреблять ироническое выражение «сологубиться», что на его языке звучало, пожалуй, синонимом слова «кривляться».

Я получала все новые роли самых различных амплуа. Одна из них — Негина в «Талантах и поклонниках» не вполне соответствовала моим возможностям, творческим склонностям. Я сыграла ее не более чем прилично.

Один из спектаклей «Талантов и поклонников» запомнился, впрочем, отчетливо благодаря инциденту, ярко характеризовавшему тогдашний закулисный мир. В ту минуту, когда помощник {181} режиссера уже сказал мне: «ваш выход», ко мне быстро подошла одна из актрис нашего театра, почему-то считавшая меня соперницей, и сказала:

— Вы ужасно выглядите, очень плохо причесаны, безвкусно одеты и будете сегодня играть отвратительно.

С этим я и вышла на сцену. Как мне потом сказала Стрельская, в чей бенефис давался этот спектакль, у меня было «опрокинутое лицо».

Неудача в роли Негиной забылась, когда я выступила в одноактной классической оперетте Оффенбаха «Званый вечер с итальянцами»[[128]](#endnote-123).

В доме, где живет Эрнестина, должен состояться званый вечер с участием знаменитых итальянских певцов. К полному отчаянию хозяев дома, итальянцы не могут приехать. Решено показать итальянских певцов «домашними средствами». Эрнестина переодевается и поет виртуозные вещи итальянского репертуара.

После спектакля «Званый вечер с итальянцами» ко мне не раз подходили товарищи матери по Мариинский сцене и возвращали меня к мыслям относительно оперной карьеры. Снова вставали видения прошлого. Но это были мимолетные видения. Они исчезали без следа. Лишь дуэт из оффенбаховской оперетты, исполнявшийся мною с Ходотовым, надолго сохранился в нашем концертном репертуаре.

Вскоре мне довелось принять участие в водевиле «Лев Гурыч Синичкин»[[129]](#endnote-124). После исполнения этих ролей я была приглашена преподавать водевиль на курсах Петровского.

В апреле 1914 года отмечалось 25‑летие со дня смерти Салтыкова-Щедрина. В связи с этим мы поставили найденную в архиве М. Стасюлевича четырехактную драматическую сатиру Щедрина «Тени»[[130]](#endnote-125). (Ее поставил Литературный фонд, учрежденный сто лет назад, в 1859 году, по предложению писателя А. Дружинина). Ведущие роли исполняли: Давыдов, Горин-Горяинов, Ходотов, Юрьев, Уралов, Лешков. Я играла Софью Александровну Бобыреву. Спектакль состоялся на сцене Мариинского театра. Интересной в этой связи представляется мне заметка, появившаяся все в том же «Обозрении театров» 16 апреля:

«Правые организации хлопочут о запрещении постановки пьесы Щедрина “Тени”, которая предполагается Литературным фондом… Правые указывают, что в пьесе допущены насмешки по адресу бывшего при императоре Александре II министра {182} двора графа Адлерберга, между тем как последний сделал много хорошего для артистов казенных театров!..»

Спектакль был тем не менее поставлен, явившись выражением благодарной памяти великого сатирика и полного забвения графа Адлерберга: увы, «состязание», в которое невольно был вовлечен граф, оказалось слишком неравным!..

Когда-нибудь мне хотелось бы написать статью на тему о том, что такое творческая помощь, творческая дружба. Понятия эти в нашем обиходном языке стерлись. Между тем творческая дружба — это огромный комплекс мелочей и вещей значительных, большого труда и мимолетных подсказок, душевного тепла и строгого, даже придирчивого внимания. Понятие творческой дружбы вмещает в себя огромную гамму чувств — от влюбленности до конфликта. Но если и то и другое носит творческий характер — это пойдет на пользу делу, искусству.

Такие сложные, глубокие отношения сложились у меня с Марией Гавриловной Савиной.

1914 год. Хроника. «Вчера истекло сорок лет со дня первого выступления М. Г. Савиной на сцене Александринского театра…»

Снова наступает время говорить о Марии Гавриловне. Через год все газеты сообщат о ее кончине, и мы простимся с этой женщиной, так много сделавшей для русского искусства.

О Савиной написано немало книг и статей. Ее имя золотыми буквами вписано в историю русского театра. И все-таки в литературе сказано о Савиной много несправедливого. Ей припоминают чужие обиды, ее упрекают в несовершенных грехах, ей ставят в строку неудачи, промахи, случайные слова. Для подобных упреков Савина давала повод непоследовательностью, противоречивостью иных своих поступков. Между тем «сквозное действие» жизни Савиной неизмеримо значительней этих мелочей. Мне, знавшей Марию Гавриловну близко, очевидны бесценные качества сердца и души этой замечательной женщины. Савина была личностью, Человеком с большой буквы.

Рассказывать о Савиной я буду все, что помню, что навсегда связало меня с этой удивительной женщиной и выдающейся актрисой.

Мы, молодые артисты, иногда бывали недовольны Савиной. Сердило вмешательство Марии Гавриловны в «личные» дела. {183} Мне пришлось видеть, как Савина решительно стягивала с молодой актрисы модную шляпку и перчатки, в которых та в полном соответствии с тогдашней модой пришла на репетицию.

— Искусство не подчиняется моде, — говорила сердито Мария Гавриловна. — Извольте, барышня, все это снять и никогда больше сюда не являться в таком виде… Позвольте, а что это у вас с волосами?

— Это прическа, — краснея, отвечала актриса, причесанная по новейшей декадентской моде: косички, как рога барашка, вились у нее на ушах.

— Могу предложить вам гребенку, — язвительно продолжала Савина.

Тогда я относилась к этому как к чудачеству. Теперь я думаю о замечаниях Савиной с восхищением. Она была женщиной большого вкуса и проявляла на сцене нетерпимость к смешным и ненужным мелочам быта.

А как доставалось нам от Савиной за неопрятное обращение с платьями (их мы, кстати сказать, в основном должны были шить сами)! Мария Гавриловна славилась аккуратностью в обращении с гардеробом и требовала того же от нас. Своим примером она утверждала, что в искусстве нет мелочей.

Безоблачности моих отношений с Савиной суждено было подернуться мимолетной тучей.

Репетировалась пьеса Ходотова «На перепутье». Савина играла в ней главную роль матери и попросила Ходотова занять меня в роли дочери, молоденькой заблудшей гимназистки, «огарка», как выражались в то время. Начались репетиции.

Ведущие актеры как обычно работали в полсилы, намечая рисунок образов и мизансцены. Мастера могли себе это позволить. Мне казалось, что у меня еще нет такого творческого права. Подойдя к кульминационному месту, как и полагалось по пьесе, я бросилась Савиной на шею и громко зарыдала, дожидаясь очередной реплики «матери».

Савина молчала. Суфлер подал ей реплику. Никакого впечатления. Суфлер снова подал Марии Гавриловне реплику, но Савина все молчала. Наконец, я услышала ее громкий и спокойный голос:

— Не трудитесь, я все прекрасно слышу. Но, вероятно, Савина должна молчать, пока Тиме плачет!

Наступило всеобщее молчание. Я убежала за кулисы, чтобы плакать в одиночестве. Несколько актеров во главе с режиссером Озаровским пришли меня утешать и успокаивать.

{184} — Это она вас «обмакнула», — сказал Озаровский, как будто речь шла о чем-то обыденном, даже обязательном.

— Что значит «обмакнула»? — спросила я сквозь слезы.

— Ну, это значит поставить на место, осадить, чтобы молодая артистка не зазнавалась.

Я размышляла об этом происшествии, сидя с распухшим носом, когда Савина послала за мной.

— Вы на меня обиделись, глупая девочка. Но ведь я же права и нисколько не жалею о сказанном. Я удивлена, как вы, способная девушка, могли так грубо играть эту сцену уже на репетиции! Давайте-ка, позанимаемся вдвоем!

И тут началась вторая репетиция, посвященная специально мне. Я получила режиссера и педагога, о каком трудно было и мечтать[[131]](#endnote-126). С этой минуты и, пожалуй, до последнего дня своей жизни Мария Гавриловна была ко мне неизменно расположена. После премьеры спектакля «На перепутье»[[132]](#endnote-127), выходя кланяться, она не выпускала моей руки и не разрешала отойти от нее. Она как бы представляла меня публике.

Прямота, резкость и остроумие Савиной широко известны. Мария Гавриловна сказала как-то, что очень невыгодно иметь эффектную сцену в первом акте. На вопрос — почему, она ответила:

— Наша петербургская публика с трудом отличает правую сторону от левой и поэтому на протяжении первого акта ищет в партере свои места…

Шла генеральная репетиция какого-то спектакля. Нам сказали, что никого, кроме актеров, в зале не будет. Когда раскрылся занавес, в партере оказалось полно народу — какие-то девицы и молодые люди, обычная околотеатральная публика. Савина, остановив репетицию, подошла к рампе, поднесла к глазам свой знаменитый лорнет, посмотрела в зал и в наступившей тишине громко сказала:

— Совершенно не помню, когда я играла с этими господами!

Вскоре после премьеры «На перепутье» Мария Гавриловна взяла меня в турне по южным городам России. Ездить с такими партнерами и попутчиками, как Савина, Давыдов, Аполлонский, — это ли не было счастьем! Я постояла на Владимирской горке, увидела Днепр, прошлась по Дерибасовской, под ее старыми тенистыми деревьями, долгие часы гуляла у моря, над портом, слушая гудки уходящих в далекие страны кораблей.

{186} А по вечерам шла в театр, где Савина играла Настасью Филипповну в «Идиоте», Анну Андреевну в «Ревизоре», Юлию Тугину в «Последней жертве», Акулину во «Власти тьмы».

Мария Гавриловна не оставляла без внимания ни одного моего шага. Не раз говорила она о моей предстоящей свадьбе, каждая мелочь заботила ее.

Свадьба праздновалась после окончания этих гастролей, в Изюме. Первая телеграмма оказалась от Марии Гавриловны, отдыхавшей в Кисловодске. В телеграмме стояло: «Пью здоровье молодых нарзаном».

— Девушки, приезжайте сегодня ко мне. Я вам кое-что покажу, — сказала однажды Мария Гавриловна. И вот вечером мы, молодые актрисы, отправились на Карповку, к Савиной.

Мария Гавриловна усадила нас в столовой — большой и нарядной, хотя и несколько мрачноватой комнате — за длинный обеденный стол. Хозяйка положила перед собой несколько стареньких пожелтевших тетрадок. Она решила «показать» нам роли, игранные ею в молодости: Верочку в «Месяце в деревне», Марью Антоновну в «Ревизоре» и Дикарку.

На протяжении этого неповторимого моноспектакля мы сохраняли молчание. Перед нами легкими шагами проходила Верочка и становился понятным восторг Тургенева. Мы знакомились с Марьей Антоновной и делали открытие, что подлинный юмор — в простоте, что гоголевский смех не всегда еще звучит в полную силу…

Когда игра Марии Гавриловны оборвалась, мы по-прежнему молчали. Никто не мог разрушить очарования этой минуты.

— Что же вы, девушки, молчите? Тургенев растрогал? — спросила Мария Гавриловна и продолжала очень серьезно. — Вот как надо играть чистых женщин, а вы этого не умеете, все играете каких-то финтифлюшек…

Одна за другой подошли мы к Марии Гавриловне и каждая в молчании поцеловала ей руку — только так могли мы выразить свою благодарность…

Слово «финтифлюшки» вмещало у Савиной множество понятий. Передавало оно, между прочим, и ее отношение к женщинам, ведущим себя в жизни и на сцене не по возрасту.

В театре работала портниха Клера — смешное существо, молодящаяся женщина с какой-то прыгающей походкой и своеобразной манерой говорить. Все ее любили, и Мария Гавриловна, {187} разумеется, тоже. Но однажды Савина появилась на одном из спектаклей… в облике Клеры! Та же походка с прискоком, тот же смешной поворот головы набок, та же экстравагантная манера одеваться. Особенности речи тоже были схвачены точно. А на голове красовалась такая же, как у Клеры, фальшивая накладка… Фигура Клеры показалась Марии Гавриловне подходящей для роли женщины, имеющей не совсем точное представление о своих летах.

По инициативе Савиной на сцене Мариинского театра каждую субботу давались спектакли в пользу Театрального общества. На этот раз шла комическая опера Доницетти «Дочь второго полка», где я должна была петь маркитантку французской армии.

Администрация Мариинского театра разрешала лишь одну репетицию — утром, в день спектакля.

Декорации и костюмы были сборными. В костюмерных отыскивали все, что мало-мальски годилось. Не удалось найти лишь необходимых для маркитантки черных гетр — в них не нуждались ни Татьяна Ларина, ни Жизель, ни старая графиня из «Пиковой дамы».

Савина весь этот день провела вместе с нами в театре, наблюдая за репетицией. Практически она была постановщиком спектакля. К пяти часам все измучились и отправились обедать, чтобы через два часа снова собраться к началу спектакля.

В семь часов я возвратилась в театр. Гетр так и не было. Я гримировалась, когда в дверь постучали.

— Вот вам гетры, — сказала, входя, Савина. — Битых два часа ездила по городу, еле нашла. А туфель к ним у вас, небось, тоже нет? Я захватила свои…

Бледная, усталая, сняла Савина свою котиковую шубку и отправилась в ложу.

С таким же вниманием относилась она ко всем — к портнихам, парикмахерам, гардеробщикам. Она проявляла к ним большее уважение, чем мы, молодежь. Савина полностью вверялась вкусу театральной парикмахерши Евгении Герасимовны Семеновой, замечательного мастера, и делалась в ее кресле покорной и послушной. Бывало, Семенова корила молодых актрис за капризы и претензии:

— Мария Гавриловна меня слушается, Александр Яковлевич Головин со мной советуется, а вам все плохо!..

Полнейшее доверие к каждому мастеру своего дела отличало {188} Савину. Доверие перерастало в привязанность. Мария Гавриловна маскировала ее добродушной воркотней и жалобами на изобилие дополнительных хлопот. В памяти многих сохранилась только эта воркотня, только эти жалобы. И мало кто видел, как ненастным зимним днем за гробом рабочего сцены шла на кладбище закутанная в платок Мария Гавриловна — единственный человек из труппы Александринского театра, пришедший проводить в последний путь скромного труженика.

Велико значение Савиной в общественной жизни русского театра. Она явилась создательницей и Театрального общества и Дома ветеранов сцены. Многие старые актеры обязаны Марии Гавриловне тем, что еще до революции получили спокойную обеспеченную старость и материальную поддержку.

Бывало, в дни больших праздников спрашиваешь Марию Гавриловну, где намерена она провести вечер.

— Да куда же мне ехать — отправлюсь к моим старикам, — говорила она и ехала на набережную Невы, где стоит учрежденный ею Дом ветеранов сцены.

Но не только в этом огромном деле заключалась повседневная помощь Савиной нуждающимся актерам. Внимательности и отзывчивости ее не было предела. Многие провинциальные актрисы часто получали в подарок савинские платья. В те времена сделать себе приличный сценический костюм было проблемой, тем более — в провинции; Мария Гавриловна, немало послужившая в провинции, отлично знала это.

Во время похорон Савиной ко мне подошел ее старый слуга и, показав золотой брелок в виде маленькой пивной бутылочки, сказал:

— Всю жизнь ругала меня Мария Гавриловна, что я к пиву пристрастился. А сама вот какой брелок специально заказала и подарила…

Все эти маленькие случаи, черточки, воспоминания говорят не о сентиментальности, а о величайшей человечности, о чуткости Савиной, о ее умении быть отзывчивой, внимательной к людям. Они говорят о сердце большого человека. Савина и сейчас была бы любимой народом актрисой, первым в театре общественным деятелем. Я совершенно уверена в этом.

Над свежей могилой Савиной один из тысяч петроградцев, приехавших проводить Марию Гавриловну, сказал: «Что бы ни делала Савина, за что бы ни принималась, она всегда работала лучше, ответственнее, увлеченнее всех. Такою она была на сцене, такою была бы и в любом другом деле. Если б Мария {189} Гавриловна стала ученым — она была бы великим ученым; если б решила посвятить себя дипломатии — стала бы знаменитым дипломатом; если бы занялась юридическими науками — явилась бы самым популярным прокурором или адвокатом…» Справедливые, правильные слова!

Эта речь напечатана в двухтомнике «Кончина Марии Гавриловны Савиной». Второй том вышел в свет в 1917 году. В этом мне видится глубокий смысл: бесценные сокровища савинского сердца, творчества, ее любви к людям как бы передавались в руки Советской республики, многомиллионного советского народа. Я счастлива, что память о Марии Гавриловне, ее богатый творческий опыт, весь облик этой обаятельной женщины будут сохранены надежными руками народа навсегда. Крупицей этой памяти стала мемориальная доска на здании Дома ветеранов сцены, установленная вблизи савинской могилы: «Этот дом заложен и построен в 1900 – 1902 годах трудами, заботой и большой любовью к актеру великой русской актрисы, основательницы Театрального общества Марии Гавриловны Савиной».

Рассказ о Савиной хочется закончить словами, сказанными Марией Гавриловной в одну из грустных минут:

— Может быть, Тимочка, вы расскажете когда-нибудь, что Савина не всегда угнетала в театре молодых актрис…

## **{****190}** Бесприданница

Конец 1914 года. Город томился предчувствием катастрофы, грандиозных перемен. Правящее общество, чей конец предвещал барометр общественной интуиции, буйно предавалось всеобщему гаерству, истерическому веселью, разгулу. Это был своеобразный пир во время чумы.

Помните, в «Хождении по мукам»:

«Петербург жил бурливо-холодной, пресыщенной, полуночной жизнью. Фосфорические летние ночи, сумасшедшие и сладострастные, и бессонные ночи зимой, зеленые столы и шорох золота, музыка, крутящиеся пары за окнами, бешеные тройки, цыгане, дуэли на рассвете…

… Из хрусталя и цемента строились банки, мюзик-холлы, скетинги, великолепные кабаки, где люди оглушались музыкой, отражением зеркал, полуобнаженными женщинами, светом, шампанским. Спешно открывались игорные клубы, дома свиданий, театры, кинематографы, лунные парки…

… Дух разрушения был во всем, пропитывал смертельным ядом и грандиозные биржевые махинации знаменитого Сашки Сакельмана, и мрачную злобу рабочего на сталелитейном заводе, и вывихнутые мечты модной поэтессы, сидящей в пятом часу утра в артистическом подвале “Красные бубенцы”…

… То было время, когда любовь, чувства добрые и здоровые считались пошлостью и пережитком, никто не любил, но все {191} жаждали и, как отравленные, припадали ко всему острому, раздирающему внутренности… Люди выдумывали себе пороки и извращения, лишь бы не прослыть пресными…»

Сквозь буйное веселье, такое болезненное и шумное, отчетливо просвечивал страх. Кто старались заглушить пьяным забвением, дикими шутками, песенками вроде «Вещего Олега», в которой стихи Пушкина бессмысленно и кощунственно соединялись с абракадаброй. Выпив порядочное количество шампанского, какая-нибудь бесшабашная компания затягивала хором:

Как ныне сбирается вещий Олег
Отмстить неразумным хазарам.
Их села и нивы за буйный забег
Обрек он мечам и пожарам.

И вдруг мотив резко менялся:

Так громче, музыка,
 Играй победу.
Мы победили,
 И враг бежит…

После этих слов раздавалось оглушительное:

Ламца-дрица-цаца!

Таинственный враг неизменно бежал в этих куплетах и неизменно торжествовала победа. Чья? Над кем? Таких вопросов никто не задавал…

Изуродованный «Вещий Олег» звучал не только в ресторанах, клубах, офицерских собраниях. Звучал он даже со сцены — в экстраординарных концертах и спектаклях. Эти экстраординарные концерты или спектакли-гала также были особым выражением горячки, охватившей в последние годы царизма петроградское высшее общество. Они превратились в своего рода рауты для знатных, именитых людей, состязание в общественном и служебном положении. На эти спектакли, дававшиеся в Мариинском театре, съезжался весь знатный Петроград. Сюда часто приезжала и царская фамилия. Здесь требовалось показать что-нибудь особенное, острое, небывалое, чтобы в одном концерте выступили Шаляпин и Собинов (дуэт из «Русалки»), Ермолова и Федотова (уже не выступавшая в это время на драматической сцене) — они играли сцену из «Марии Стюарт». Варламов играл опереточного Менелая, Савина пела песенку, Ходотов исполнял куплеты, знаменитый Коутс дирижировал польку.

{192} Участие в таких спектаклях открыло мне путь к оперетте. Здесь я впервые выступила в главных партиях оперетт «Гейша» и «Прекрасная Елена». Работа над ними велась серьезная. Дирижировал Коутс. Партию Елены проходил со мной Бихтер, первый после Коутса дирижер в Петрограде, руководитель Театра музыкальной драмы, большой и культурный музыкант. Пластическую сторону роли помогал мне освоить известный балетмейстер Чекрыгин.

Шел 1915 год — год больших потерь Александринского театра. В течение девяти месяцев навсегда ушли Стрельская, Варламов. Савина. Поколение сменяло поколение. Новая поросль театра занимала творческие рубежи. Среди тех, кому предстояло занять новые рубежи, была и я. Мне предстояло сыграть самую значительную роль всей жизни. Она вела меня в глухие переулки волжского города Брахимова, к трагической судьбе Ларисы, к страшному превращению человека в вещь, к песне живой и сильной, как раненая человеческая душа, к выстрелу над Волгой, заглушённому цыганским хором…

Роль Ларисы явилась в моей творческой биографии третьей важной вехой. Первыми двумя я считаю Марикку и Машу. Были между этими ролями и многие другие сценические работы. Но эти три стали этапами пути.

В сознании петроградской публики не было отвлеченной Ларисы, Ларисы Островского. Была Лариса Комиссаржевской.

Роль Ларисы — едва ли не самая трудная в репертуаре Островского, она даже труднее, чем роль Катерины в «Грозе». А семь лет работы на сцене — срок не такой уж большой, чтобы подойти к «Бесприданнице» уверенно, с созревшим мастерством.

Я получила роль во втором составе. В первом Ларису играла замечательная актриса нашего театра Мария Андреевна Ведринская. Второй состав прежде всего означал небольшое количество репетиций и необходимость почти самостоятельной работы.

Ведринская обладала прекрасными данными для сцены: тонкая стройная блондинка с большими глазами, пепельными волосами, красивым голосом и главное — талантом. Мешало Ведринской в ее сценической деятельности только одно — тайное стремление быть Комиссаржевской. Ведринская никак не могла понять того, что было очевидно каждому из нас, — как это хорошо — быть Ведринской!

В этой связи хочется рассказать о прекрасном артисте-певце, моем друге Степане Васильевиче Балашове. Он всегда {193} восхищал нас отличным настроением, прекрасным расположением духа. На вопрос, что является источником его душевного благоденствия, Степан Васильевич неизменно отвечал одно и то же: «Я никогда не хотел быть Собиновым». Если прибавить, что Собинов, хорошо зная Балашова, постоянно хвалил его, а однажды даже сказал: «Эх, мне бы такие верхи, как у Степы!» — станет понятной скромность и мудрость этого человека.

Но вернемся к «Бесприданнице». Еще одна особенность и трудность предстоявшей мне работы заключались в том, что роль Ларисы развивается на протяжении пьесы неравномерно. Нагрузка резко увеличивается во второй половине драмы, особенно к ее концу. Это обстоятельство требует от исполнительницы самого точного и выверенного распределения сил. А умение распределить силы на протяжении спектакля — важнейшее качество артиста, свидетельство его зрелости.

Большое значение имеет и внешность исполнительницы роли Ларисы.

Приехав в 1916 году вместе с театром на гастроли в Москву, я встретилась с В. И. Немировичем-Данченко. Разговор коснулся «Бесприданницы».

— Для того, чтобы играть Ларису, надо «иметь лицо». Актриса, у которой «нет лица», не может играть «Бесприданницу».

— Как это — нет лица? — искренне изумилась я.

— Очень просто. Появление Ларисы в первом акте подготавливается многообразными суждениями о ней других действующих лиц. Затем появляется сама Лариса, но не вступает в действие, а садится спиной к публике, на скамейку и смотрит за Волгу. Так проходит еще немало времени, и разговоры о ней продолжаются. Публика подготовлена увидеть необыкновенную женщину. И тогда Лариса встает, идет прямо на публику и садится у авансцены. И уже тут будьте любезны «иметь лицо»!..

В другой раз, в разговоре с Синельниковым, я услышала от него, что у одной актрисы для «Бесприданницы» «нет походки». Наконец, через много лет я столкнулась с интересной характеристикой этого образа режиссером Шлепяновым. Он говорил, что на протяжении всего спектакля никто из действующих лип не должен прикасаться к Ларисе.

Все эти замечания известных режиссеров характеризуют Ларису как образ совершенно особенный.

И последнее затруднение — отсутствие настоящей режиссуры. В то время помочь актеру из-за режиссерского пульта могли в Александринском театре, пожалуй, лишь два человека — {194} Мейерхольд и Санин. Остальные режиссеры спектакля в современном смысле не ставили, а лишь более или менее грамотно разводили мизансцены. Так поступил и Загаров, постановщик «Бесприданницы».

Молодым актерам играть в таких спектаклях было трудно. Тут-то и приходили на выручку опытные мастера. Неоценимую помощь оказали мне старшие партнеры по спектаклю. Постановка «Бесприданницы» превратилась для меня в подлинный «институт усовершенствования». Жаль, что в советском театре нет аналогии таким учреждениям, как институт усовершенствования врачей или учителей. Ведь и сейчас есть опытнейшие мастера сцены, готовые помогать молодежи в овладении секретами актерского искусства. Режиссура, пусть самая интересная, не всегда может заменить подобный «университет». «Профессорами» моего «университета усовершенствования» оказались Давыдов, Васильева, Аполлонский, Ходотов, Кондрат Яковлев.

Позднее одним из учителей моего «университета» стала выдающаяся русская актриса Александра Александровна Яблочкина[[133]](#endnote-128). Я встретилась и познакомилась с Александрой Александровной в Ессентуках, во время гастролей Малого театра. Я тогда готовила роль Лидии в «Бешеных деньгах» Островского. Роль Лидии считалась коронной в обширном репертуаре Александры Александровны. И она стала радостно и охотно заниматься со мной, раскрывая все богатства своего опыта и таланта. Это и было подлинной высшей школой актерского мастерства.

… Итак, Лариса впервые появляется перед зрителями после разговора Кнурова и Вожеватова. На моей Ларисе — кружевное белое платье с ярко-зеленым лифом, в ушах — большие серьги-кольца, на голове — шляпка с черными бархотками и пунцовыми розочками, в руках — шелковый зонтик.

Уже первое появление Ларисы должно было дать представление о «волжской Кармен», какою мы задумали ее. Сюжет «Бесприданницы» напоминает «Кармен» Мериме, Карандышев имеет что-то общее с Хосе, Паратов — с пикадором Лукасом, наконец, совпадают развязки взаимоотношений между Карандышевым и Ларисой, с одной стороны, и Хосе и Кармен, с другой. В тексте пьесы Островский указывает на прошлое своей героини, связанное с цыганским табором — именно за это прошлое обрушивает Карандышев на Ларису свои упреки. В соответствии с чертами цыганского характера наша Лариса рисовалась девушкой сильной, эмоциональной, чистой и прямодушной {195} (о прямодушии Ларисы рассказывает Кнурову Вожеватов: «Не глупа, а хитрости нет, не в матушку… вдруг, ни с того, ни с сего и скажет, что не надо. Кнуров. То есть правду? Вожеватов. Да, правду…»).

В разговоре с Карандышевым Лариса сразу определяет свое безоговорочное — до самой смерти — отношение к Паратову: «это идеал мужчины». Карандышев пытается сравнить с Паратовым себя. Лариса отвечает: «Не надо! Не надо! Что за сравнения!» Три восклицательных знака Островского на протяжении этой короткой реплики заставляли меня на репетиции произносить ее с возмущением и гневом: Ларисе оскорбительна даже мысль о возможности сравнения. Тут-то и остановил меня Ходотов, игравший Карандышева.

— Никакого возмущения здесь не надо, — сказал он. — Это же смешно: Карандышеву сравнивать себя с самим Сергеем Сергеевичем Паратовым! Смеяться надо! Это будет и ярче, и правдоподобнее.

Я тут же попробовала, но лишь позднее поняла всю тонкость и точность замечания Ходотова, брошенного мимоходом.

Важнейшая для Ларисы сцена — первая встреча с Паратовым во втором акте. Лариса ждет Паратова. Она мечется по комнате и в буквальном смысле не может найти себе места: встает к двери, останавливается посреди комнаты, садится — и тут же вскакивает. Наконец, она прислоняется спиной к фисгармонии, как прижимается к дереву человек, ждущий нападения. Скрестив на груди руки, чтобы унять их дрожь, Лариса ждет Паратова.

Первые слова Паратова: «Не ждали?» — вызывали у моей Ларисы бурный, страстно-саркастический ответ: «Нет, теперь не ожидала. Я ждала вас долго, но уже давно перестала ждать…» Я произносила эти слова быстро, горячо, темпераментно. И тогда я получила второй урок от исполнителя роли Паратова — Аполлонского. Он предложил мне не горячиться, не раскрывать затаенных, клокочущих чувств Ларисы, помолчать подольше, подумать, ответить сдержанно, неторопливо и, пожалуй, даже несколько неопределенно по интонации. Аполлонский говорил о паузах, о внутренней жизни образа, о необходимости перевода эмоциональности Ларисы из словесного действия во внутреннее. Такое решение сцены было ценным открытием для меня.

Во втором акте вместо романса Глинки «Не искушай» я напевала цыганский романс на тот же текст. Музыку для него {196} нашел гитарист Иван Константинович Делазари. В третьем акте, также во изменение установившейся традиции, я пела романс «Вчера ожидала я друга». Предусмотренный Островским для третьего акта романс неверия, разочарования и тоски — «Не искушай» — заменялся страстным, исполненным веры и горячего призыва романсом «Вчера ожидала я друга». Нам казалось, что этот романс вернее раскрывает настроение Ларисы.

Первый куплет я пела скорбно и задумчиво:

Вчера ожидала я друга.
 Сидела так долго одна,
А сердце дрожало с испуга,
 Так больно мне было тогда.

Все тихо ночное безмолвье,
 И только в тиши соловей —
Поет он любимую песню,
 Что вторит разлуке моей.

Во втором куплете я хотела выявить затаенную силу любви Ларисы, всей ее по-цыганскому страстной и по-волжскому широкой натуры.

Нет, я не верю, чтоб милый
 Покинул меня навсегда.
Меня ведь он страстно так любит…
 О нет, то больная мечта!
Но если меня он разлюбит —
 Прочь! Эта мысль мне страшна!
Не верю! Не верю! Он любит,
 Любима и буду верна…

Островский поставил исполнительницу роли Ларисы в труднейшее положение. Помните, после пения романса Кнуров говорит: «Велико наслаждение видеть вас, а еще больше наслаждение слушать вас», Вожеватов: «Послушать да и умереть — вот оно что!», Паратов: «Мне кажется, я с ума сойду!» Как надо было петь, чтобы оправдать эти восторженные восклицания!

Долго не получался у меня заключительный монолог из четвертого акта. Я обратила внимание, что начинается он почти теми же словами, что и первый выход Ларисы. В первом акте: «Я сейчас все за Волгу смотрела: как там хорошо на той стороне!..» В четвертом: «Я давеча смотрела вниз через решетку, у меня закружилась голова, и я чуть не упала. А если упасть, так, говорят… верная смерть». Почти тот же текст, но какая разница в выводах! В первом случае — надежда на счастье, {198} стремление к жизни, страстная мечтательность, во втором — безнадежность, ожидание смерти.

На репетициях я металась, перегружала сцену движением, а Лариса оставалась невыразительной. И вот однажды на репетицию пришел Владимир Николаевич Давыдов. Он с недоумением посмотрел на мои длинные загнутые ресницы — я их долго и тщательно клеила — и сказал:

— Ресницы извольте немедленно снять. Играть надо хорошо. А ресницы еще никому не помогали. Это трудный монолог, и он нуждается не в приспособлениях и внешнем рисунке, а в глубоком и искреннем внутреннем переживании… Попробуйте сесть спокойно на скамейку, не мечитесь. Говорите тихо, как может человек разговаривать сам с собой. Думайте. Не надо вскакивать, ходить… Да не машите руками!..

Сцена пошла.

Позднее, на гастролях в Харькове, помощник режиссера местного театра удивился, что для заключительной сцены мне не нужно ни дерева, ни мостика — всех тех аксессуаров, за которые так удобно и легко спрятаться.

От мечтательного взгляда на Волгу, полного надежд и ожиданий, до отчаянного взгляда с обрыва и мысли о смерти, от ожидания счастья — к полной безысходности, — таков был путь моей Ларисы.

Выстрел Карандышева ставил точку трагическим превращениям. И тогда образ замкнутого, безвыходного круга возникал в воображении зрителей: Лариса пришла искать счастья из цыганского хора и умирала под звуки громкой цыганской песни, доносившейся из кофейной. Значит, выхода из трагического тупика нет, значит, все усилия, жертвы, ожидания, надежды были напрасны…

Умирая на глазах любимого человека, Лариса могла испытывать лишь два чувства — ненависти или любви. Она шепчет холодеющими губами: «Я ни на кого не жалуюсь… ни на кого не обижаюсь… Вы все хорошие люди… Я вас всех… всех люблю…»

Я хотела, чтобы моя Лариса действительно любила: она была необыкновенной женщиной…

Когда в труппу Александринского театра приходил новый актер, он иной раз оказывался, по меткому и остроумному выражению Веры Аркадьевны Мичуриной-Самойловой, «тарелкой из другого сервиза». Такой актер, пусть талантливый, не подходил {199} к ансамблю наших мастеров и поэтому должен был покидать театр.

В «Бесприданнице» впервые выступила актриса, чье дарование совпало со стилем и характером ансамбля Александринского театра. Это была «тарелка», которой недоставало в «сервизе»: тетку Карандышева играла Екатерина Павловна Корчагина-Александровская.

Ефросинья Потаповна в исполнении Корчагиной-Александровской выглядела в высшей степени колоритной фигурой, вышедшей из архиобывательской среды. Надо было слышать ее рассуждения о дороговизне рыбьего клея! В этих рассуждениях звучали жадность и мелочность, возведенные едва ли не в символ веры, ограниченность, доведенная до абсурда. Особый пафос слышался в ее словах о покупке Карандышевым вина к праздничному столу: «Опять вино хотел было дорогое купить в рубль и больше, да купец честный человек попался; берите, говорит, кругом по шести гривен за бутылку, а ярлыки наклеим какие прикажете!» И от этого пафоса воинствующей скаредности и тупости, и от ощущения безысходности этого вырождения становилось страшно: вот какая жизнь ждала прекрасную, свободолюбивую, по-волжски широкую Ларису!..

В 1916 году, вскоре после постановки «Бесприданницы», наш театр отправился на гастроли в Москву и впервые в своей истории выступил на подмостках Малого театра.

Первый раз я вышла на сцену Малого театра в эффектной, хотя и не очень показательной для актрисы, роли укротительницы львов из пьесы Леонида Андреева «Тот, кто получает пощечины».

В одном из антрактов я шла вдоль полукруглого коридора, построенного на сцене и изображавшего фойе цирка. Навстречу шла высокая женщина, стройная и статная; она держалась подтянуто, на первый взгляд — даже строго. Лицо ее казалось бесконечно знакомым.

Это была Ермолова[[134]](#endnote-129).

Она подошла ко мне, сказала несколько теплых слов одобрения и заметила, что считает чрезвычайно подходящей мне роль Долорес в пьесе Сарду «Граф де Ризоор» («Фландрия»), которую играла она сама. Мария Николаевна настоятельно рекомендовала посмотреть эту пьесу. Тогда, конечно, я не предполагала, что впоследствии буду играть Долорес, да еще — во время гастролей Александринского театра на сцене Малого театра!

{200} Наша встреча продолжалась недолго, но о ней узнали журналисты. В «Вечерних известиях» появилась заметка: «М. Н. Ермолова и г‑жа Тиме. На втором представлении “Тота” М. Н. Ермолова посетила в уборной молодую артистку Александринского театра Тиме и очень хвалила ее игру».

На другой день после представления «Тота» шла «Бесприданница». Войдя в уборную, я увидела на столе букет ландышей. Рядом с ним лежала фотография Марии Николаевны Ермоловой с чрезвычайно трогательной надписью.

Ермолова снова пришла на спектакль. Рядом с ней сидел Константин Сергеевич Станиславский. В зале присутствовало много актеров Малого и Художественного театров: Яблочкина, Рыжова[[135]](#endnote-130), Лилина[[136]](#endnote-131), Книппер-Чехова[[137]](#endnote-132). Качалов[[138]](#endnote-133).

После второго акта меня и Аполлонского пригласили в актерское фойе. Там нас ожидали Ермолова и Станиславский. Они когда-то вместе играли Ларису и Паратова.

Мария Николаевна и Константин Сергеевич стали весело вспоминать о своем спектакле, вовлекая нас в шутливый разговор. Вдруг Станиславский, обратившись к Ермоловой, сказал:

— Мария Николаевна, я давно хочу сыграть Лыняева; а вот, пожалуй, и Глафира нашлась!..

И Станиславский улыбнулся мне.

В конце нашей встречи Ермолова пригласила меня посетить ее дома.

На другой же день я отправилась к Марии Николаевне. Я вошла в выступающий на тротуар подъезд маленького особняка и поднялась по невысокой лестнице. Меня провели в кабинет и попросили подождать. С волнением рассматривала я обстановку уютной комнаты, старинную простую мебель, гравюры, фотографии друзей Ермоловой с теплыми надписями, несколько серебряных венков, преподнесенных артистке публикой.

Но вот открылась дверь, и вошла Мария Николаевна в темном платье с высоким кружевным воротничком. На груди ее поблескивал аметистовый крест на длинной цепочке старинной работы. Мы сели.

Разговор вела, разумеется, Ермолова. Она говорила о моей работе на сцене, о том, что считает особенно подходящими мне драматические, может быть даже трагические роли, о редкости и ценности для театра амплуа «героини». Затем Ермолова снова упомянула о роли Долорес, советуя ее мне самым решительным и настоятельным образом…

{202} Наши гастроли имели несомненный успех. Газеты ежедневно были полны пространных рецензий и откликов. Порой они противоречили одна другой в каких-нибудь деталях, но в целом тон оставался восторженным. Некоторые отзывы читать было особенно лестно и приятно. Так, критик, выступивший в «Раннем утре» по поводу «Бесприданницы», писал: «Публика напряженно слушала “устаревшего” Островского и уносила из театра тот трепет, то волнение, которое способны дать только актеры…».

Другой критик сердито напоминал мне слова Щепкина, будто бы сказанные им юной Федотовой: «Ты снискала любовь публики, слышала много похвал, ты талантлива и умна, но я буду бить тебя палкой, если ты не станешь работать над собой!» Эти слова также были лестны, хоть и исходили на этот раз отнюдь не от Щепкина.

Забегая немного вперед хочу рассказать о второй нашей гастрольной поездке в Москву, состоявшейся в мае 1917 года. На этот раз я получила приглашение от Владимира Ивановича Немировича-Данченко[[139]](#endnote-134) заехать к нему в Художественный театр.

Немирович-Данченко принял меня в своем директорском кабинете.

— Я видел вас в нескольких спектаклях, да и Константин Сергеевич тоже, — сказал он. — В вашей игре немало достоинств. Между прочим, у всех актеров вашего театра прекрасная речь. Я уже рекомендовал нашей молодежи побывать на спектаклях Александринского театра и послушать отличную русскую речь, ее удивительное звучание… Видите ли, — продолжал Немирович-Данченко, — из Художественного театра уходит артистка Гзовская. В связи с этим нам нужна молодая актриса на роль Мирандолины в «Хозяйке гостиницы». Кроме того, в плане театра — постановка пьесы Блока «Роза и крест». Для предстоящих спектаклей вы вполне подошли бы. Константин Сергеевич говорил, что хотел сыграть с вами «Волки и овцы».

Владимир Иванович сказал, что, если я согласна, представитель дирекции театра приедет ко мне для окончательных переговоров и для заключения контракта.

Вторая встреча с представителем театра состоялась. Мы обо всем договорились и через день контракт предстояло подписать.

Между тем меня терзали сомнения. Родители — немолоды, как их оставить? Мужа только что назначили техническим руководителем {203} бывшего императорского фарфорового завода. Жизнь строилась и налаживалась по-новому. Наконец, в своем театре я работала успешно и бросать его не было причин, тем более что до меня дошли слухи о правилах в Художественном театре, где молодые актеры получали большую роль раз в два года. Думала я и о том, не окажусь ли в коллективе Художественного театра «тарелкой не из того сервиза». Ведь переставлять руку пианисту или голос певцу — целое событие в творческой жизни. Так же нелегко, наверное, менять принципы работы, выработавшиеся за время службы на Александринской сцене!..

Кончилось конфузом. Я поступила совсем как Подколесин, только что не выскочила в окно: отправила письмо в Художественный театр и поспешно уехала в Петроград…

## **{****204}** На рубеже

«Хроника. Завтра в Александринском театре приступают к усиленным репетициям “Маскарада”. Репетиции будут происходить утром и вечером. Арбенина играет Ю. М. Юрьев, Нину — г‑жа Рощина-Инсарова, князя Звездича — г. Студенцов[[140]](#endnote-135), баронессу Штраль — г‑жа Тиме…», — писало 12 февраля 1917 года «Обозрение театров». (Позднее Нину лучше других исполнительниц играла Н. Железнова).

«Последним спектаклем царской России» назвали «Маскарад». Так оно и было. Премьера состоялась 25 февраля 1917 года, а через день самодержавие было свергнуто — началась Февральская революция.

На улицах стреляли. Пуля убила студента в вестибюле нашего театра. Патрули проверяли на улицах документы. Погас свет. Теляковский по нескольку раз в день звонил Юрьеву, справляясь, удастся ли сыграть премьеру.

25 февраля, в начале 7‑го часа, мы с Николаем Николаевичем шли по Невскому проспекту, направляясь в театр, Фонари не горели. И только со стороны Адмиралтейства бил вдоль проспекта яркий голубой прожектор. Через час должен был начаться спектакль, над которым коллектив его создателей трудился, с перерывами, около шести лет.

Постановка «Маскарада» детально и ярко описана Юрием Михайловичем Юрьевым в его «Записках»[[141]](#endnote-136). Мне хочется рассказать {205} лишь о нескольких характерных особенностях работы над спектаклем.

Драма двадцатидвухлетнего поэта претерпела множество цензурных мытарств, прежде чем смогла увидеть свет рампы. Она была допущена к постановке целиком лишь в 1862 году. Обличительные мысли Лермонтова были «освобождены» от цензурного запрета в пору либеральных реформ (почтя одновременно с крепостными крестьянами!).

Жанровое многообразие драмы ставило в высшей степени трудные задачи перед режиссером спектакля Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом и всеми исполнителями. Мейерхольд решил в качестве незыблемой основы спектакля взять лермонтовский текст, замечательные стихи «Маскарада».

Точными и лаконичными были мизансцены. Они подчеркивали и раскрывали авторский текст, его сложные ритмы, его «взаимодействие» с музыкой, которой в спектакле было много. Точный пластический рисунок спектакля помогал зрителю совершить радостное восхождение по хрустальной лестнице лермонтовского стиха.

Убедительной проверкой слаженности спектакля и его конструктивной прочности оказалось исполнение «Маскарада» после окончания Отечественной войны, в Большом зале Ленинградской филармонии, — последние спектакли Юрия Михайловича Юрьева. Несмотря на отсутствие декораций Головина, общий рисунок спектакля оставался неизменным. Думаю, что именно поэтому до слушателей в полной мере дошли высокие идеи и чувства Лермонтова. Во всяком случае, последние концертные представления «Маскарада» прошли с большим успехом. Слушатели долго и горячо приветствовали Юрьева, будто предчувствуя, что выдающийся мастер прощался тогда и со своей знаменитой ролью и со зрителями… Мне кажется, что Юрий Михайлович никогда прежде не играл Арбенина так проникновенно и глубоко, как в эти вечера. Коронная роль выдающегося артиста стала его лебединой песней.

В уникальном составе творческих авторов нашего «Маскарада» Головину принадлежало одно из первых мест. Александр Яковлевич прекрасно знал эпоху, костюмы, платья, прически, манеру держаться, ходить, сидеть, кланяться. Работал он чрезвычайно медленно. Мейерхольд торопил своего «соавтора», но Александр Яковлевич оставался неумолимым и делал все так, как считал нужным и удобным.

{206} Скрупулезность работы Головина казалась невероятной. Эскизы костюмов обдумывались месяцами. Костюмы определялись не только для каждого действующего лица, но даже для конкретного исполнителя. Художник превращался, помимо всего, и в портного и в закройщика. Головин потребовал от каждого из артистов множества фотографий. Он тщательно изучал пластическую фактуру по этим снимкам, а также подолгу просиживая на репетициях. Он вынашивал и создавал каждый костюм с такой тщательностью, как будто речь шла о деталях сложной машины, где ошибка в расчетах могла привести к аварии.

Я тогда немножко горбилась. Александр Яковлевич заявил решительно, что в «Маскараде» это недопустимо.

Головин хотел сделать костюм баронессы Штраль каким-то особенным. Он исходил из того, что роль баронессы имеет большое значение и во многом определяет развитие действия. Костюм этот представлял из себя наряд клоунессы — ярко-красный бархатный корсаж с красным колпачком, закрывающим часть лица, голову, плечи; черная газовая юбка покоилась на нескольких подкладках; на руках — черные перчатки. Баронесса, по словам Головина, должна быть в чрезвычайно закрытом костюме.

Должна сознаться, что мне тогда костюм не очень понравился — казалось, что платье надо немножко открыть. Да и четыре юбки — непременное условие Александра Яковлевича — несомненно меня толстили. Я договорилась с портнихой и на одном из спектаклей появилась на сцене не в четырех, а лишь в трех нижних юбках. Каково же было мое изумление, когда в антракте ко мне в уборную ворвался рассерженный Головин.

— Вы не надели одной юбки! — воскликнул он возбужденно.

— Как вы узнали об этом? — пролепетала я.

— По вашей фигуре! Она сегодня совсем не та, что надо! Больше я не пыталась обмануть Головина.

Зато в некоторых случаях, когда ему возражал настоящий знаток своего дела, Александр Яковлевич бывал терпелив и покладист, идя на любые уступки и переделки. Чепчик баронессы Головин отдал для доработки нашей парикмахерше Евгении Герасимовне Семеновой. Зная строение головы каждого актера, Семенова отвергла чепчик. Головин взял его обратно и переделывал дважды.

Последнее представление «Маскарада» на сцене театра состоялось 1 июля 1941 года — в первые дни Отечественной войны, {208} перед самой эвакуацией театра. Почти четверть века — немалый срок для жизни спектакля.

За эти годы Мейерхольд дважды приезжал, чтобы возобновлять «Маскарад», вводить новых исполнителей. Встречи с Всеволодом Эмильевичем оказались чрезвычайно примечательными и навсегда запомнились своей яркой содержательностью. Репетиции Мейерхольда превратились в лекции большого мастера по технологии актерского мастерства.

С разрешения Всеволода Эмильевича на прогоны «Маскарада» приходило множество актеров из других театров. Нередко в зале возникали аплодисменты после одной только реплики Мейерхольда. Это был, пожалуй, единственный случай, когда в середине репетиции аплодировали постановщику.

Такая атмосфера, надо думать, вдохновляла Мейерхольда. Его замечания, и без того острые и точные, становились еще острее и точнее. Изредка он выходил на сцену и блистательно показывал.

У актера, игравшего Казарина, не получался монолог в сцене с Арбениным во втором акте. Монолог начинается словами:

… Мое ты хочешь слышать мненье
О благодарности… изволь: возьми терпенье
Что ни толкуй Вольтер или Декарт —
 Мир для меня — колода карт,
Жизнь — банк: рок мечет, я играю,
И правила игры я к людям применяю…

Ни один актер не читал и, пожалуй, не прочтет монолога Казарина так, как сделал это Мейерхольд. Перед нами вдруг возник не человек, а демон, с таким дьявольским цинизмом звучали у него слова Казарина. В зале началась овация, репетиция остановилась.

В другой раз речь зашла о князе Звездиче (вводили исполнителя вместо отсутствовавшего Студенцова). Мейерхольд замечательно говорил о Звездиче, об этом блестящем светском офицере, о том, как серебрится в желтом сиянии свечей его бобровый воротник, как гремят его шпоры, как, раздеваясь, он сбрасывает шинель не глядя и бежит по лестнице, подтянутый, шикарный, блестящий. Мейерхольд считал, что таким же элегантным и изящным должно быть и отношение Звездича к женщине. Каждый его жест — смел, точен, красив, элегантен. Чтобы показать, каков должен быть Звездич, Всеволод Эмильевич попросил меня сыграть с ним сцену с баронессой.

{209} Даже привыкнув к такому прекрасному партнеру, как Студенцов, я была ошеломлена и не могла отвести глаз от обаятельного красавца, каким вдруг оказался незагримированный Мейерхольд.

Когда репетировалась сцена в игорном доме и актеры «начали игру», Всеволод Эмильевич остановил их.

— Вы кладете деньги на зеленое сукно, как пятнадцать копеек в кооперативе! Разве так бывает! Ваш герой, может быть, наутро стреляться будет. Станет ли он так обращаться с золотыми — ведь решается его судьба!

Мейерхольд показал, как надо бросать деньги. В его жесте соединились блеск и удаль, отчаяние и надежда.

Всеволод Эмильевич показывал актерам, как носить не только военный мундир тридцатых годов прошлого века, но и дамский старинный лиф. Мейерхольд, как и Головин, придавал огромное значение каждой мелочи, каждому штриху, любой, даже внешней детали-спектакля.

На репетициях или спектаклях Всеволод Эмильевич что-то быстро писал на листках своего блокнота. У меня сохранились два таких листка, адресованных мне. Хочется привести здесь обе записки полностью.

На одной из них — на бланке с печатной надписью «Народный артист республики Вс. Э. Мейерхольд» — записана текстовая вставка к роли баронессы; это — строки, которых нет в каноническом тексте драмы. Вот они:

«После стиха 1283: “Маскарад”

Вы все обмануты!.. Та маска, что недавно
Преследовала вас любовию своей,
Которая на вашу грудь так явно
 Упала грудию своей,
За хладный поцелуй бесстыдно вам платила
 Сто поцелуев пламенных, все, все,
 Что может женщина забыть, для вас забыла
Та маска… Что же, вы нашли ее!
Уж не жена ль Арбенина… напрасно
Подозревали вы — она дитя.
 Она еще не любит страстно
 И будет век любить шутя…
Та женщина была бесстыднее, смелее,
Умела все сказать, свой голос утая,
 Та маска… о подите прочь скорее!
 Я знаю, вам досадно будет…
 *(Облокотись, почти упадая.)*
Это я!»

{210} А вот вторая записка:

«Е. И. Тиме:

К. IV

1) Баронесса садится за рояль, играет. Не надо так много качаться, мимика не должна быть экзажированной (неразборчиво. — *Е. Т*.).

2) После бравурных аккордов (в сцене заключительной с князем) и слова дать бравурно (энергично, четко, как бы с вызовом, серьезно, без улыбочки).

VI к.

Когда Арб.(енин) уходит совсем,

Нина (“Нина” зачеркнуто. — *Е. Т*.) Баронесса за ним с монологом, начинающимся “Послушайте”, не надо большого полукруга при переходе от косяка к двери; острым углом надо за ним, быстрее (“быстрее” зачеркнуто. — *Е. Т*.) стремительнее, порывистее.

После ухода Арб.(енина) сбросить и пальто и шаль (она измучилась в сцене с Арбен., ей жарко, она готовится к большому, трудному объяснению с князем, ей уже не до этикетов, разметалась, хочет предстать как грешница, но не дастся). В сцене с князем (наедине с ним) ни намека на amoroso, деловито, торопливо, как бы в омут головой».

Сбоку, на полях, приписка:

«Да, да! Эту сц. надо репетировать».

Такие записки Мейерхольд писал на репетициях и другим актерам. Было бы досадно, если иные из замечаний режиссера безвозвратно пропали. Они могли бы внести ценные уточнения в исследования современных ученых о Мейерхольде.

Период, прошедший между двумя революциями, ознаменовался в Александринском театре не столько творческими сдвигами, сколько переменами в повседневном театральном быте. Театр назывался теперь не императорским, а государственным. Теляковский носил на рукаве красную повязку, но вскоре был отстранен от руководства. Актеры пробовали силы в самоуправлении театром.

Настроение было приподнятым. Радовались, что исчезнет надоевшая атмосфера протекционизма, что кончается засилие высокопоставленных протеже, что театры вышли из подчинения министерства двора, куда они входили наравне с царскими конюшнями, и что мрачная тень Распутина отступила в небытие. {211} Однако в главном — в вопросах выбора репертуара — царили растерянность и неуверенность. Их в какой-то мере усиливала бурная, острая реакция зала на спектакли, в которых можно было найти хотя бы отдаленную политическую ассоциацию с современными событиями.

Борьба мнений происходила и на страницах тогдашней театральной печати. Номер 1‑й театрально-литературного и сатирического еженедельника «Бинокль» поместил на обложке карикатуру под названием «Автономия в Александринке и скорбные тени». На рисунке изображен Давыдов, бьющий кулаком в живот Мейерхольда, рядом с заговорщическим видом — Студенцов, Юрьев, Ге[[142]](#endnote-137), Ходотов и я; и сверху, над нашими головами, витают в облаках и печально взирают «тени» Островского, Лермонтова, Савиной, Стрельской и Варламова.

В «Обозрении театров» от 29 апреля 1917 года появилась статья известного критика Эдуарда Старка, часть которой мне хочется привести:

«Пестрые заметки. Прочитал я в “Театре и искусстве” необычайно злостную и желчную заметку. Неизвестный автор ее, говоря об Эрмитажном театре, из себя выходит при мысли о том, что и в этом театре будут подвизаться все те же “бывшие императорские”, которые и в двух-то театрах (Александринском и Михайловском) “развели казенную сырость и больше ничего…” Неужели так-таки ничего? Я не знаю, имеет ли автор в виду только благополучно здравствующих артистов, или в разведении “казенной сырости” повинны также и такие знаменитые покойники, как Савина, Стрельская, Далматов, Варламов А мы-то, глупые, смотря на их игру, мнили видеть перед собой настоящее высокое искусство. И что же оказалось? То, что мы принимали за искусство, было только “казенной сыростью”!

Справедливо полагая, что столь гнусное занятие, граничащее почти с преступлением, ибо упорное разведение в течение долгих лет “казенной сырости” угрожало общественному здоровью (мы ведь не знаем точного числа лиц, получивших благодаря посещению Александринского театра “катар души”), должно воспринять законное возмездие, наш автор предлагает в виде наказания перевести в Эрмитаж александринскую труппу, “сократив ее вдвое и освежив ее состав”… Так и надо александринским актерам! Убрать их к черту в шапку!..

Помилуй бог, как грозно! И как несправедливо. Просто скажу — даже глупо…».

{212} Как видите, борьба вокруг театра, решительно вовлекая нас, благополучно здравствующих актеров, постоянно тревожила даже тени великих покойников. Страсти разгорались.

Мы, актеры старого Александринского театра, мучительно размышляли над событиями дня, над путями нового искусства и, надо сказать, несколько терялись в выводах. Столкновения контрастных точек зрения на собраниях и диспутах требовали того, чтобы каждый нашел свое решение насущных вопросов жизни и творчества. Это, однако, было нелегко.

В самом деле, взять хотя бы вопрос о классике. Раздавались голоса, что классические пьесы и спектакли — это «старое искусство», осужденное историей, ненужное народу, что его следует выбросить на свалку. Возражения стал вызывать даже наш «Маскарад», и Юрьев, огорченный, обескураженный, куда-то ездил, бился за любимого героя. То и дело раздавались нигилистические реплики о «казенной сырости» Александринской сцены и всего того, что мы привыкли считать гордостью русского искусства, его сокровищами. Сезон 1917/18 годов открылся «Женитьбой Белугина» при полупустом зале. Казалось, рушились привычные устои, а то, что шло им навстречу, было скрыто дымкой неизвестности.

С другой стороны, пьесы классика Шиллера звучали в те дни так, будто непосредственно отражали революционные события нашего времени. Премьера промонархической трагедии А. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», состоявшаяся 8 октября 1917 года, превратилась в откровенную шумную политическую демонстрацию. Дела давно минувших дней заставили зрителей разделиться на группы и яростно нападать на революцию или защищать ее.

Атмосфера вокруг театра все больше раскалялась, и Александринский театр оказывался в центре борьбы, в гуще острейших политических событий.

К руководству театра пришли люди, настроенные архибуржуазно. Первым из них был Батюшков, управляющий театром при Временном правительстве, бывший приват-доцент Петроградского университета. Это ему, Батюшкову, принадлежала провокационная идея переноса спектаклей Александринского театра в бывший кафешантан «Аквариум». Только общая растерянность могла объяснить, что иные актеры решались на саботаж или на поддержку Батюшкова, восставали против классики или пускались в рассуждения об искусстве для искусства.

{213} Чуть ли не ежедневно в театре происходили собрания. Они не обходились без самых ожесточенных схваток. Споры усложнялись тем, что актеры нередко меняли свои позиции, переходили из одной внутритеатральной группировки в другую, возражали против того, за что накануне агитировали. В труппе произошел раскол, который не был полностью ликвидирован даже после окончательной победы Октябрьской революции.

В этот труднейший для театра период благотворное, спасительное влияние оказал на всех нас Анатолий Васильевич Луначарский, которому суждено было сыграть огромную роль в становлении молодого пролетарского театрального искусства.

После того, как Батюшков был отстранен от должности директора, Луначарский обратился к театру с письмом, которое остается памятным документом истории. В нем говорилось: «Мы не требуем от вас никаких присяг, никаких заявлений в преданности и повиновении, вы — свободные граждане, свободные художники, и никто не посягает на вашу свободу. Но в стране есть теперь новый хозяин — трудовой народ. Трудовой народ не может поддерживать государственные театры, если у него не будет уверенности в том, что они существуют не для развлечения бар, а для удовлетворения великой культурной нужды трудового населения…»

Луначарский был назначен первым народным комиссаром просвещения уже в ноябре 1917 года, когда на подступах к столице еще шли бои с отрядами Краснова. Анатолий Васильевич успевал все: успокаивать разбушевавшиеся актерские страсти в Александринском театре, заниматься реформой народного образования, школ, институтов, библиотек, руководить множеством учреждений и предприятий культуры.

Вскоре после своего назначения Луначарский появился на фарфоровом заводе, где мой муж Н. Качалов работал тогда техническим руководителем. Анатолий Васильевич осмотрел цехи, зашел к художникам и долго наблюдал, как они выводили на донышках фарфоровых изделий, сохранившихся на складе, рядом с синей эмблемой «Н II» (Николай II) новую — серп и молот.

Луначарский сказал, что перекраска эмблемы еще не составляет революции в художественной промышленности, что подлинные революционные перемены произойдут в ней тогда, когда каждый работник завода будет заинтересован в создании новой продукции, будет видеть и понимать новые потребности народа, страны.

{214} Инженер Качалов не скрыл своего равнодушия к проблемам политического характера. Наше дело — хорошо работать, — говорил он, — выпускать побольше высококачественной продукции. А кому она будет служить и как будет использована — это ваше дело, это забота руководителей государства.

Анатолий Васильевич горячо спорил, убеждал Качалова. Неужели оружейникам, — говорил он, — может быть безразлично, куда будут отправлены пушки и снаряды, в кого с их помощью будут стрелять. Как же вы, делая нужнейшие для промышленности изделия, можете не интересоваться их назначением! Ведь успех и подъем в вашем деле обеспечат успех и подъем в смежной промышленности, а в конечном счете — во всех отраслях советского производства! Муж возвращался с завода озадаченный, и мы подолгу обсуждали мысли, высказанные наркомом (только позднее, в годы строительства первых пятилеток, Николай Николаевич понял всю правоту Луначарского).

В те первые годы после революции мы часто встречались с Анатолием Васильевичем. Он с жаром говорил о целях и задачах советской культуры, искусства, важной частицей которого он считал Александринский театр. Особенное значение в перестройке театра Луначарский придавал репертуару. Он горячо выступал в защиту классики и высмеивал тех, кто в пылу борьбы готов был отправить ее на свалку истории. Он говорил, что пьесы Островского, Шекспира, Шиллера, Ибсена сегодня могут отлично послужить новому зрителю, отразить его надежды и устремления. Большое значение придавал Анатолий Васильевич драматургии Горького. И снова, как и на фарфоровом заводе, Луначарский убеждал нас, что «продукция» театра может многому помочь в деле строительства новой жизни, что нам, актерам, должно быть совсем небезразлично, какие мысли будут вызывать наши спектакли, какие сдвиги произойдут в сознании зрителей…

## **{****215}** Классика

Летом 1918 года я поехала к родителям в Изюм и оказалась отрезанной от Петрограда. Мне пришлось задержаться на Украине. В эти тревожные месяцы я встретилась с Николаем Николаевичем Синельниковым.

… Дверь кабинета директора Харьковского театра русской драмы открылась, и навстречу мне встал человек небольшого роста в элегантном сером костюме. Он подошел мелкими шажками, крепко пожал руку, пригласил сесть. Его умные, проницательные глаза на бледном с плотно сжатыми губами лице смотрели внимательно, строговато и изучающе. Позднее я узнала, как быстро могло меняться это лицо, улыбка — делаться ласковой, глаза — лукавыми.

Мы договорились о моем участии в уже поставленном спектакле «Живой труп».

Разумеется, моей Маше предстояло претерпеть некоторые изменения. Новые партнеры, несколько иное решение всего спектакля не могли не внести каких-то поправок, уточнений. Но Николай Николаевич делал каждое свое замечание так мягко, так осторожно и тактично, будто боялся спугнуть или обидеть подлинную трепетную толстовскую Машу.

В спектакле Александринского театра Маша являлась девушкой сильной и страстной. Синельников изменил несколько мизансцен, расставил несколько новых акцентов, и все это — {216} с одной задачей: сделать Машу более мягкой и женственной, сделать ее душевнее и теплее. Ему хотелось, чтобы образ молодой цыганки, навсегда полюбившей Федю, был в высшей степени чистым и нежным. Выполняя указания и советы Николая Николаевича, я испытывала радость второго рождения моей любимой сценической героини.

В работе над последующими спектаклями — «Коварство и любовь» и «Бесприданница» — мне довелось познакомиться с некоторыми замечательными особенностями творческой индивидуальности Синельникова.

Поначалу показалось странным и непривычным, что Синельников, репетируя драму Шиллера, уделяет особое внимание не кульминационным сценам пьесы, когда разворачивается во всю ширь драма Луизы Миллер, а, наоборот, первой ее сцене, не содержащей, казалось бы, никаких особенных эмоциональных сложностей. Первому появлению Луизы, ее диалогам с отцом, а затем — с Фердинандом Николай Николаевич придавал огромное значение. Как-то на репетиции он заставил нас повторить эту сцену семь раз.

— Необходимо дать экспозицию сюжета и образов, — говорил он. — Если подводы к главным сценам, предварительная разработка образов будут сделаны правильно и тщательно, тогда центральные эпизоды не потребуют от актеров столько сил, не будут нуждаться в перенапряжении темперамента. Зритель тогда с большим эмоциональным накалом воспримет главное в пьесе…

Мне довелось на собственном опыте убедиться в мудрости советов выдающегося режиссера.

Об этом же говорил Синельников и на репетициях «Бесприданницы», занимая в ролях Ивана, слуги в кофейной, и Гаврилы, клубного буфетчика — с их диалога начинается «Бесприданница» — против обыкновения актеров первого положения.

Николай Николаевич предложил совершенно новое для меня решение образа Луизы Миллер. Оно заключалось в драматизации этого традиционно «голубого» персонажа мировой драматургии.

— Не нужно акцентировать трогательность и беспомощность Луизы, это — дурная традиция, — сказал мне Синельников. — Посмотрите, что она говорит Фердинанду: «Если я могу удержать тебя только ценой преступления, то у меня хватит решимости тебя потерять». Или дальше: «Дай мне оживить {217} своим примером твое изнемогающее мужество! Позволь мне быть героиней этого мгновения»… Неужели так стала бы говорить инфантильная девица, каких под именем Луизы Миллер много развелось на русской сцене!..

Хочется отметить, что изменения против сложившихся традиционных театральных представлений Синельников вносил — и в случае с Машей и с Луизой, — исходя из крайне вдумчивого, глубокого восприятия драматургии, выявления в ней самых сокровенных, самых глубоких мыслей и чувств. При этом Николай Николаевич беспощадно высмеивал всякую псевдолирику, дешевую, дурную театральность, банальность в решении образов классической драматургии. На репетициях я была поражена странной манерой Николая Николаевича что-то напевать себе под нос, причем довольно громко, так что актеры явственно слышали это. Постепенно я узнала, что веселый мотив означал на режиссерском «языке» Синельникова одобрение, а нестройные и немелодичные звуки и потухший взгляд — недовольство.

На генеральных репетициях Синельников не заходил в зал и не смотрел на актеров, а сидел в соломенном кресле за кулисами и слушал, что происходило на сцене, закрыв глаза. Всякая {218} неверная интонация заставляла его выразительное лицо искажаться в гримасе, а однажды, услышав какую-то ошибку в произнесении грибоедовского стиха, он схватился за голову и застонал.

Синельников решил поставить комедию-оперетту «Мадемуазель Нитуш». Мне предстояло всерьез вступить на это не совсем привычное для меня тогда поприще. Во время увлекательнейших репетиций Синельников глубоко раскрывал содержание произведения и в то же время показал себя замечательным комедийным актером.

Синельников был режиссером, имевшим свою методологию, вкус к работе с актером и, главное, острое чувство современности, без которого, пожалуй, никогда, ни в какие времена не возникали настоящие произведения искусства. Именно эти качества помогли Николаю Николаевичу заметить, раскрыть и выдвинуть таких актеров, тогда еще очень молодых и начинающих, как Дмитрий Орлов[[143]](#endnote-138), Борис Межинский, Борис Петкер, Эммануил Каминка.

Николаю Николаевичу не хватало суток — так много он работал, столько у него было замыслов. Мы часто репетировали не только утром и днем, но и ночью, порой — у него дома, на живописной Садово-Куликовской улице, в доме № 19. Здесь жила дружная, хорошая семья — жена Синельникова, Татьяна Федоровна, добрая, заботливая женщина, дочь, два сына, внуки… Радостно и беззаботно входила я в этот приветливый дом. И, разумеется, не подозревала, что через несколько лет, снова приехав в Харьков на гастроли, буду лежать в кабинете Синельникова, сраженная тяжелым недугом, и что спасут меня искусство прекрасного терапевта Сергея Николаевича — сына хозяина дома — и заботы всех членов семьи…

… Я возвращалась в Петроград ранней весной девятнадцатого года. Ехала в одинокой теплушке, прицепленной к паровозу. Перед какой-то станцией «состав» остановился. Здесь обрывались старые пути. Надо было выходить и идти пешком по насыпи несколько верст, чтобы снова сесть в поезд. Начинался Новый путь…

В Петрограде мы играли для нового зрителя. Мы ездили к нему за Невскую заставу, где в здании бывшего стеклянного завода был учрежден так называемый Невский коммунальный театр.

В Александринском театре — теперь он назывался Государственным академическим драматическим — начиналась новая {219} эпоха. Осложнения нашей внутритеатральной жизни постепенно сглаживались и сходили на нет. Благоприятную роль в этом отношении сыграл новый директор академических театров Иван Васильевич Экскузович. Архитектор по профессии, он тем не менее отлично разбирался в вопросах театра. Умно и тактично сглаживал он многие внутритеатральные конфликты и содействовал успокоению разбушевавшейся театральной стихии. В 1922 году была опубликована декларация о целях и задачах деятельности нашего театра. Главные из этих задач формулировались так: «Хранить и развивать русскую драматическую литературу, входящую в общую сокровищницу всемирной литературы и в то же время служащую развитию, усовершенствованию и художественному облагораживанию русского языка; знакомить народ с классическими произведениями мировых иностранных писателей; вводить в репертуар выдающиеся произведения новейших писателей»… В начале двадцатых годов театр решительно взялся за осуществление этих предначертаний.

В 1921 году мне пришлось сыграть почти одновременно две диаметрально противоположные роли: Мирандолину в «Трактирщице» Гольдони и Настасью Филипповну в «Идиоте» Достоевского. «Трактирщица» прошла несколько раньше и замечательна тем, что роль кавалера де Риппафратта играл в {220} ней Борис Анатольевич Горин-Горяинов. Незадолго до того Горин-Горяинов покорил зрителей в спектакле «Стакан воды». Играя лукавого царедворца, мастера интриги, он прославился шестикратным повторением слов «стакан воды». Борис Анатольевич повторял эти слова шесть раз — в различных интонациях и с различным значением — с удивлением, недопониманием, сомнением и так далее. Играя кавалера де Риппафратта, Горин-Горяинов преодолевал свои внешние данные — ни рост, ни фигура Бориса Анатольевича не вязались с обликом могучего красавца. Горин-Горяинов заставлял публику забыть об этом несоответствии.

Из мира веселых интриг Мирандолины мне предстояло перенестись в трагическую атмосферу романа Достоевского «Идиот».

Роман Достоевского звучал тогда во многих отношениях современно. Особенно близкой зрителям могла стать Настасья Филипповна с ее протестом против власти денег и пошлости, с ее бунтом против насилия. Наш спектакль не блистал сколько-нибудь оригинальным режиссерским замыслом, но само время заставило его зазвучать по-новому, неожиданно, свежо, остро. Мы хотели подчеркнуть в нем бунт простой и прекрасной русской женщины Настасьи Филипповны Барашковой (нарочитая простота фамилии вряд ли случайна у Достоевского!) против растлевающего влияния тоцких, против страшной силы денег, против тех, кто вносил в самые чистые стороны жизни грязный торгашеский дух.

Князя Мышкина в нашем спектакле играл мой постоянный партнер и товарищ П. Лешков. Он счастливо избежал неврастении и патологии. Лешков заменил их духовной и даже внешней красотой облика Мышкина, что делало естественной и легко объяснимой любовь к нему двух замечательных женщин — Настасьи Филипповны и Аглаи. Лешков играл Мышкина Достоевского, то есть князя Мышкина, а не жалкого, нищенского вида господина, способного вызвать лишь брезгливое сочувствие.

Лейтмотивом образа, созданного артистом, стала фраза после пощечины, обращенная Мышкиным к Гане: «О, как вы будете стыдиться этого поступка!»

Эти слова стали в те дни символическими, они были у всех на устах. Они били по моральной низости и духовной нечистоте.

{221} Молодой советский театр постепенно перестраивался. Новый зритель хотел видеть искусство, богатое высокими мыслями и подлинными человеческими чувствами. Советских хороших пьес еще не было. И тогда театр обратился к Шекспиру.

Театральное искусство не всегда удовлетворяет требования времени и народа. Оно должно идти впереди, но бывает и так, что искусству приходится догонять время, совершающее героические рывки вперед. Так произошло в годы Великой Отечественной войны. Так в еще большей степени случилось в первые годы после революции, когда мне вторично довелось сыграть Клеопатру, на этот раз — в драме.

Постановка «Антония и Клеопатры»[[144]](#endnote-139) не была моей первой встречей с Шекспиром. Еще в 1909 году я участвовала в спектакле «Венецианский купец». Наиболее сильное впечатление этого спектакля связано с исполнением Мейерхольдом эпизодической роли принца Арагонского. Он будто и сейчас стоят у меня перед глазами — высокий и худой соискатель руки Порции, похожий на голенастую птицу. Монологи принца Арагонского напоминали балетную партию — так они были пластически многообразно и интересно решены. Всеволод Эмильевич продемонстрировал знание этнографии {222} роли, эпохи, блестящее ощущение стиля. Ритмический рисунок речи причудливо сочетался с пластическим ритмом. В результате перед нами возникала личность человека, понятная во всех подробностях характера, с тончайшей мотивировкой каждого поступка, каждого слова, каждой мысли. Если прибавить к этому, что, кроме личности принца, мы видели и сатирическое отношение к ней исполнителя, станет понятным, насколько интересно играл Мейерхольд.

Я в «Венецианском купце» играла прислужницу Порции Нериссу.

Для оформления спектакля «Антоний и Клеопатра» был привлечен не живописец, а архитектор — Владимир Алексеевич Щуко[[145]](#endnote-140), известный к тому времени как автор русского павильона на Международной выставке в Риме, а впоследствии создавший (в соавторстве с В. Гельфрейхом) знаменитые пропилеи Смольного. Щуко увлекался принципами классической архитектуры, и его творческие устремления как нельзя лучше подходили для решения задачи оформления «Антония и Клеопатры».

Щуко решил передать во внешнем облике спектакля масштабность Шекспира, его строгость, подчеркнуть лаконичностью формы бездонную глубину содержания. В декорациях главенствовала черная краска. Конструкции, заменявшие на сцене архитектурные детали, интерьеры, даже мебель, были черные, отделанные в некоторых случаях золотом. Ступени лестницы превращались в ложе, стены зданий можно было по мере надобности считать наличествующими или отсутствующими. В наших костюмах к черному и золотому добавлялись в различных видах коричневая и терракотовая краски. Такая гамма цветов зрительно разрешала трагедию.

Цезаря играл Студенцов, Антония — Юрьев. Антоний — после Арбенина лучшая роль выдающегося актера. Интересно отметить, что обе коронные роли Юрьева были «немолодыми». В ролях молодых героев Юрий Михайлович бывал не так интересен. Найти в искусстве свою «линию», своего «конька» — большое счастье для художника!

Мне довелось играть вместе с Юрьевым еще в одной пьесе Шекспира — «Отелло»[[146]](#endnote-141). Играла я Эмилию также с Певцовым и Папазяном[[147]](#endnote-142), видела в Отелло Остужева[[148]](#endnote-143).

Юрьев играл Отелло в своей обычной манере музыкально-напевного произнесения стиха, поэтически возвышенно, с плавным, романтически-широким жестом.

{224} У Певцова, как и во многих других его лучших работах, на первый план выдвигалось могучее движение мысли, большое человеческое страдание. Певцов стремился по возможности снять элемент патетики и показать Отелло прежде всего человеком.

Папазян приехал к нам блестящим гастролером, актером одной, но зато виртуозно отточенной роли. В его Отелло поражал необузданный темперамент мавра. Папазян подчеркивал этнографическую сторону образа. Правда, несколько мешало, что играл Папазян на французском языке — не родном и для исполнителя, и для его героя, и для публики.

Встретившись как-то с московскими друзьями, я спросила про Остужева — хотелось посмотреть его в какой-нибудь новой работе. Мне сказали:

— Что вы, Остужев — весь в прошлом, он теперь ничего не играет, о нем не слышно…

Скоро выяснилось, что Остужев ушел не в прошлое, а в работу над образом Отелло. Этой работе суждено было стать праздником советского театрального искусства. В образе, созданном Александром Алексеевичем, поражали глубочайшая человечность и высокий гуманизм, нежнейшая поэтичность и изумительная музыкальность, мужская красота, восток, нега…

Мне трудно сейчас говорить об Остужеве объективно. Когда думаешь о нем, снова слышишь его довольно высокий, вибрирующий голос, его неповторимую манеру речи, своеобразное произношение некоторых гласных (звук «е», например, звучал у него немножко как «э», но это не походило, скажем, на грузинский акцент, а придавало речи актера удивительную мелодичность).

Прощаясь на страницах книги с Александром Алексеевичем Остужевым, хочется предостеречь иных людей от поспешного осуждения длительно бездействующих мастеров театра. Такое кажущееся бездействие чаще всего объясняется трудными поисками роли, поисками, которые невозможно регламентировать.

Совсем недавно я увидела еще одного Отелло — именно увидела, а не услышала. Новый Отелло раскрыл многообразие шекспировского образа с совсем неожиданной стороны. Вахтанг Чабукиани, выдающийся танцовщик современности, вписал новую страницу в сценическую историю Шекспира, в историю, где значатся имена Бабановой[[149]](#endnote-144) и Улановой — Джульетты, Остужева — Отелло, многих выдающихся Гамлетов, Гербека — {225} Тибальда (в ленинградском балетном спектакле), о котором Юрьев сказал: «Вот это — настоящий Шекспир!» Поразительно сложенный, необычайно темпераментный, Чабукиани достигает в этой своей балетной партии выразительности драматического актера. Он танцует, двигается по сцене, говорит языком пластики, а кажется, будто слышишь знакомые шекспировские строки, страстные монологи, нежные, горячие слова… Вершина хореографического искусства стала в данном случае и вершиной сценической Шекспирианы.

В 1921 году возникло еще одно театральное дело, которое свело меня в совместной работе с такими мастерами, как Юрьев, Щуко и Кустодиев. Речь идет о создании Государственного драматического театра Смольнинского района, где Щуко и Кустодиев осуществляли художественную сторону постановочной работы, а Юрьев выступал моим партнером в спектаклях. Театр помещался в самом здании Смольного, в отличном, красивом и уютном зале, обладавшем прекрасно оборудованной сценой. Он располагался на так называемой «Девичьей половине» Смольного. Его зрителями явились тысячи жителей района. Всемерную помощь оказывали молодому театру Мария Федоровна Андреева и Алексей Максимович Горький. Алексей Максимович хлопотал, чтобы раздобыть для нас мебель, материалы, необходимые для оформления спектаклей. Мы с Юрьевым были заняты в спектакле «Коварство и любовь», но частенько принимали участие в подготовке и других постановок — часть {226} актеров театра составляли наши с Юрием Михайловичем ученики.

Театр давал спектакли ежедневно и открывал свои двери бесплатно. Не получали заработной платы и актеры. Это было одно из благородных начинаний, направленных к тому, чтобы самая широкая культура становилась достоянием каждого.

В 1924 году на сцене Акдрамы появилась пьеса Бернарда Шоу «Святая Иоанна».

О Жанне д’Арк писали многие: Шиллер, Марк Твен, Вольтер. В Жанну д’Арк превращается во сне героиня пьесы Б. Брехта и А. Фейхтвангера «Симона Машар». Каждый автор выдвинул свою трактовку знаменитого образа. Шиллер осветил историю о Жанне д’Арк с лирико-романтических позиций; так же трактуется тема и в опере Чайковского «Орлеанская дева».

В пьесе Бернарда Шоу Жанна д’Арк показана простой крестьянской девушкой с ярким талантом полководца, с беспредельно сильным чувством патриотизма — такою, какою она, по-видимому, была в действительности. Чувство патриотизма и сила героического самопожертвования девушки из народа были как нельзя более созвучны времени, когда наш спектакль должен был увидеть свет.

Жанна д’Арк и в действительности и в пьесе Шоу становится жертвой предательства. Бернард Шоу со свойственной ему остротой и язвительностью развернул яркую сатирическую картину придворных интриг, предательства, всей политической, военной и социальной обстановки описываемых им событий. Король и католическое духовенство, воспользовавшись плодами подвига Жанны, стремятся принудить ее вернуться в деревню. Тогда героиня Шоу произносит свой знаменитый монолог V картины: «Что было бы со всеми вами, если бы я обращала внимание на такую правду! Мой отец велел моим братьям утопить меня, если я перестану пасти овец в то время, как Франция истекает кровью! Пусть погибает Франция, лишь бы наши овцы были целы! Я думала, что у Франции есть друзья при дворе французского короля, и нашла только стаю голодных волков, готовых драться из-за клочьев ее истерзанного тела. Ну, что ж, я пойду к простому народу, и его любовь защитит меня от вашей ненависти. Вы все будете рады, если я буду сожжена. Но если это случится, я пройду сквозь огонь в сердце простого народа на вечные времена…»

{227} Замечательным помощником для многих из нас оказался в этом спектакле Юрьев, тот самый Юрьев, чья романтическая школа и напевность речи как будто бы ставили его в несколько особое положение в труппе! Когда Юрьев становится педагогом, режиссером, воспитателем, он преображался. «Говорите проще, не нужно произносить стихи напевно», — неустанно твердил он. Неподражаемо показывал Юрий Михайлович… роли в пьесах Островского, оказываясь прекрасным бытовым актером.

Вышеупомянутый монолог Иоанны в пьесе Шоу Юрьев прорабатывал со мной очень тщательно, стремясь к тому, чтобы не осталось в моей игре и следа ложного возвышенного пафоса, романтической напевности, к которой тянула сама тема.

## **{****228}** Встреча с современницей

Кокоре Юрьев был назначен художественным руководителем нашего театра[[150]](#endnote-145). Он прилагал огромные усилия по привлечению на нашу сцену молодой советской драматургии. Эту заслугу Юрьева трудно переоценить. И пусть первые спектакли на «сыром» еще материале не стали выдающимися событиями, пусть они были кое в чем несовершенны, незрелы, но именно Юрьев возглавил новую репертуарную политику нашего театра[[151]](#endnote-146).

Ежедневно появлялся Юрьев в полумраке пустого зрительного зала или своей ложи и тихонько наблюдал за репетициями. Он не допускал «вольностей», которые актеры иной раз любят себе позволить, когда поблизости нет худрука, и настаивал на неукоснительном, постоянном и очень строгом выполнении всех требований художественного распорядка в театре, будь то рядовой спектакль или даже репетиция. Между прочим, он приходил в страшный гнев от игры в домино, очень распространенной за кулисами. Он считал, что и в антракте, и в перерыве между картинами исполнителям надлежит находиться в творческом состоянии, в тишине и сосредоточенности. Думаю, что такую постановку вопроса не назовешь вздорной.

Мы, актеры, во время спектаклей сообщали друг другу, сидит ли в своей ложе Юрьев, — он мог появиться в ней в любую минуту. Как только Юрьев появлялся, из кулис или от партнера исходило молчаливое предостережение. Тогда актер, любивший {229} как-нибудь по-своему «украсить» роль, недостаточно «украшенную», по его мнению, драматургом или режиссером, моментально входил в рамки утвержденной постановки и делался исполнительным, как первоклассник.

Именно так случилось в спектакле «Конец Криворыльска». Один из актеров, сидя на сцене за столом, пользовался отсутствием Юрьева, чтобы исполнить им самим придуманную смешную пантомиму: во время диалога он «искал» ногами под столом свои галоши, никак в них не попадая. Появление Юрия Михайловича в ложе немедленно становилось ему известно, и поиски галош моментально прекращались. В другом спектакле артист Киселев, стремясь сделать посмешнее роль председателя колхоза, залезал в конце сцены под стол и скрывался за свисавшим до самого пола красным сукном. Однажды вышла «накладка», и партнер Киселева не заметил вовремя появления мэтра. Что творилось в антракте! Юрьев ходил по сцене большими шагами, стуча своей тростью, и требовал найти ему виновного. Виновного, разумеется, «не нашли», — он сидел где-то в дальнем уголке чуть ли не взаправду под столом.

1925 год принес на нашу сцену пьесу Алексея Толстого «Изгнание блудного беса»[[152]](#endnote-147) и «Пугачевщину»[[153]](#endnote-148) Тренева. Пьеса Толстого посвящалась разоблачению распутинщины, реакционных сил сектантства и мракобесия, вторая освещала личность выдающегося руководителя крупнейшего крестьянского восстания в России. Обе пьесы говорили о прошлом, но ими, тем не менее, начиналось творческое строительство нового репертуара.

Революция и ее идеи ворвались в стены Александринского театра на премьере «Виринеи»[[154]](#endnote-149). Мне довелось играть в этом спектакле заглавную роль.

Мне хотелось найти сравнение: какая пьеса, на какую тему могла бы сегодня прозвучать для исполнителей так же необычайно и ново, как звучала для нас в 1926 году «Виринея». Я не нашла подобного сравнения. Советская деревня начала двадцатых годов переместилась на сцену Акдрамы решительно, ломая стены привычных здесь романтических крепостей, обывательских, мещанских комнатушек и полусказочных трущоб.

После страстных монологов Клеопатры, изящного словесного пинг-понга Скриба и поэтической речи баронессы Штраль мне надлежало заговорить языком новой героини, которому пришлось учиться заново, разбирая его едва ли не по слогам: {230} «у ей», «антирес» «баушка», «седня» (сегодня), «одежа» и так далее.

Язык этот был мостом в избы и улицы просыпавшейся советской деревни. И войти в них следовало своим человеком. Новое огромное содержание врывалось на наши подмостки.

Сцена за сценой формируется у Сейфуллиной образ Виринеи — сильной, страстной, немного шалой, дерзкой и увлекающейся молодой женщины, у которой буйно шумит кровь «не от пьяного питья, а так, от дню веселого, от духу вольного, от зеленой травы». Но постепенно женское начало образа отходит на задний план, и Виринея вырастает, превращаясь в настоящую народную героиню, готовую на все ради правды, ради того дела, за которое ушел воевать любимый человек.

Наш театр увидел в образе Виринеи прежде всего цельную и горячую деревенскую Кармен, которая становится бесстрашной Жанной д’Арк или Лауренсией, — оснований для таких параллелей в тексте пьесы достаточно. Именно женская, человеческая судьба Виринеи оказалась в центре нашего спектакля, а не социальные конфликты, которые разгораются за бревенчатыми стенами деревенской избы.

Должна признать, что московская Виринея — ее играла в Театре имени Вахтангова Е. Алексеева — ближе к типу русской деревенской женщины. Я не видела московского спектакля, но, конечно, много читала о нем и знаю, что он «опередил» нас не только по времени, но и по глубине раскрытия широкой социальной темы. Я признаю это с чувством радости за актрису, которая в роли сейфуллинской Виринеи одержала победу.

Хочется лишь надеяться, что Виринея в нашем спектакле была в какой-то мере созвучна прекрасным словам, сказанным о сейфуллинской героине Дмитрием Фурмановым: «И когда ее уже больше нет, вы особенно явственно начинаете чувствовать и понимать, что это ушла большая сильная личность, что дремавшие и пробужденные в ней революционные силы и в десятой доле не нашли еще своего приложения, что вся она была в будущем».

За «Виринеей» последовал «Конец Криворыльска» с участием лучших мастеров театра. Это обеспечило спектаклю прочный, долговременный успех. Замечательно играли в «Конце Криворыльска» Лерский (Отченаш). Воронов (хроникер Куликов), Зражевский (фининспектор Корзинкин), превратившие небольшие роли в подлинные шедевры. Очень хорош был Малютин[[155]](#endnote-150) в роли старого еврея-портного Бергмана. Это {232} пожалуй, была одна из его лучших ролей. Как сейчас слышу слова: «Пропустите меня, я — Бергман, отец адвоката Бергман…» В игре Малютина звенела какая-то, если можно так выразиться, высокая струна человеческого сердца.

Ярким местом спектакля был монолог Бергмана — Малютина. Казавшийся почему-то очень одиноким, он стоял на вокзале и всем своим видом, еще ничего не сказав, выразительно передавал атмосферу неустроенности, одиночества и вместе с тем большой человеческой любви. Провожая молодежь, с которой и его дочь Роза уезжала в Москву, он говорил с ними, не повышая голоса, обращаясь к самому себе:

«Я хочу сказать… Могу я сказать как отец, как старая слепая лошадь. Раз все говорят, то и я могу сказать что-нибудь… Вперед к победам! Это звучит как военная музыка. Но кому-то больно. У кого-то болит сердце. От кого-то отрывается живой кусок мяса. И не один я такой. Я говорю от имени тех, кому больно. Меня, в сущности, не надо слушать. Молодежь шагает через голову. Молодежь кричит и волнуется… И она права: она строит. Она права: за ней будущее. Я хотел бы на прощание сказать ей что-нибудь очень приятное — пусть она даже наплюет на это. Но мне больно. Мне очень больно. А когда человеку больно, он плачет, как ребенок…»

В «Конце Криворыльска» я играла Наталью Мугланову, роль очень трудную, но вместе с тем и благодарную. Мугланова вырывается из белогвардейской среды и становится комсомолкой, но затем едва снова не попадает в стан врагов.

Современная критика чрезвычайно высоко оценила наш спектакль. Журнал «Рабочий и театр» под заголовком «Торжество театра» писал о постановке «Конца Криворыльска»: «… спектакль ценен тем, что в нем мы увидели настоящих, живых людей, современных и созвучных нам…» Тот же журнал в другой рецензии утверждал, что «“Конец Криворыльска” — значительнейшее событие нынешнего сезона».

Наталья Мугланова стала на продолжительное время моей ведущей работой в театре. Второе место по частоте исполнения заняла у меня в эти годы роль Ольги в «Штиле» Билль-Белоцерковского. Я играла в нем наглую шкурницу и приспособленку, жену растратчика Метелюина, мою первую остросатирическую роль, разоблачавшую человеческую накипь времен нэпа. Ольга в какой-то мере вела меня к савинским ролям. Вместе с тем это был шаг к таким моим будущим работам, как Анна Андреевна в «Ревизоре» и Хлестова в «Горе от ума».

{234} Передо мной лежит значок. Он имеет довольно крупные размеры и прямоугольную форму. На нем стилизованными цифрами обозначено число «100», а ниже стоит слово: «Ярость».

Я не знаю другого случая, когда бы какой-либо отдельный спектакль или тем более его юбилейное исполнение служили поводом для создания специального значка или иной эмблемы, — не говоря, разумеется, о чеховской «Чайке», навсегда опустившейся на мхатовский занавес. Думается, что создание такого значка в какой-то мере говорит о большом общественном звучании спектакля «Ярость».

Это было нелегкое время, когда мы готовились показать нашу «Ярость». Всеобщая коллективизация деревни завершилась. Шла ожесточенная борьба с остатками кулачества и прочими контрреволюционными элементами в деревне. Шли ожесточенные бои, и энтузиазм этой схватки за чистоту наших рядов, за победу нашего дела владел каждым. Вот в такой-то атмосфере и рождался спектакль «Ярость».

Мне посчастливилось играть в «Ярости» роль Марфы Ковровой, простой русской крестьянки, идущей от темноты — к свету, к активной работе на селе, к высокому социалистическому самосознанию. Многое и многие помогали мне в этой работе, а больше всех — Виринея. Да, недавний опыт, дни и ночи мучительных раздумий и творческих поисков не могли не сказаться, не принести своих плодов. Теперь я шла не по целине, а по намеченной уже «лыжне», и процесс работы становился радостным и увлекательным.

Успех спектакля носил художественный и политический характер. Почти всегда раздавались аплодисменты, когда звучала слова Марфы: «Покуда темной была, покуда одним своим интересом жила — всего боялась: и чертей, и богов, и господ… А пришла первый раз в партком — и вижу: сидит в женотделе простоволосая баба… косынкой алой обряжена, с фартуком подогнутым, а сама готова всем миром заправлять! Весь мир по-новому перестроить!..»

На одном из спектаклей в конце последнего акта, когда тело убитого кулаками коммуниста Степана Глобы вынесли на сцену, произошло нечто необычайное… Но прежде необходимо рассказать о финале пьесы.

В авторском варианте пьесы Глоба не убит кулаками, а только ранен. Такой конец сохранен и в новом издании пьесы, выпущенном в свет в 1958 году издательством «Искусство». {236} Между тем постановщик спектакля Н. Петров убедил Яновского ввести сцену гибели Глобы, что несомненно усиливало суровость и мужественную трагичность событий. Автор согласился с нами.

И вот когда зазвучал марш, написанный композитором Ю. Шапориным[[156]](#endnote-151), когда показался траурный занавес, выполненный, как и все оформление спектакля, художником Н. Акимовым[[157]](#endnote-152), когда на поднятых руках вынесли убитого Степана Глобу, две тысячи людей, объединенных одним волнением, одной скорбью, встали, чтобы почтить память павшего большевика. Священная ярость перенеслась со сцены в кресла партера и на скамьи галерки. Эта ярость стала лучшей наградой и высшей оценкой для нас, исполнителей.

Яркими удачами спектакля явились сценические работы И. Певцова, Н. Симонова и Ф. Богданова, игравших секретаря укома Путнина, немого инвалида гражданской войны Семена и Глобу.

Однажды посмотреть «Ярость» приехали С. М. Киров и Г. К. Орджоникидзе. Сидя в ложе, Сергей Миронович волновался: «встанут ли сегодня зрители?», имея в виду приведенный выше случай. И когда зрители снова поднялись, захваченные единым порывом, Киров взволнованно и торжествующе улыбнулся…

Мне хотелось, чтобы в образах советских женщин, созданных мной на сцене, зрители увидели черты современной героини, какой никогда еще не существовало в истории человечества, прекрасной и свободной женщины, красота которой определялась свободным полетом осуществленной мечты, смелыми порывами сильной и раскрепощенной воли, высоким накалом гражданских чувств. Эти чувства были хорошо выражены в маленьком монологе Натальи Муглановой: «Мы получаем горе в наследство от прошлого… Но мы не будем плакать. Тугим узлом перетянем мы нашу боль и вытащим прошлое, как гнилой зуб. Не плакать, не хныкать, а строить — сегодня, завтра, всегда… Мы должны победить. Мы победим!»

Конец 20‑х и самое начало 30‑х годов — пора распространения в театральном искусстве вульгарного социологизма и левацких «загибов». Сейчас события тех дней могут показаться смешными. Но мне тогда они такими не казались, а, впрочем, если говорить честно, не кажутся смешными и теперь.

В спектакле «Виринея» муж героини уходит сражаться с казаками, уходит на верную смерть. По ремарке автора, Виринея, {237} проводив его, «страстно рыдает». В спектакле «Ярость» убивают любимого человека Марфы — Степана Глобу. Известие об этом приходит во время выборов в Совет. И как бы в ответ на гнусные происки врагов Марфа кричит председателю: «Если Глобы нет — я за него!» На премьере «Виринеи» я плакала, не только выполняя указание Сейфуллиной, но и выражая этим душевное состояние Виринеи. Со слегами в голосе говорила я и заключительные слова роли Марфы.

Но не тут-то было. Перед вторым представлением «Виринеи» руководство театра распорядилось «снять слезы»: ведь муж моей героини не пропадает неизвестно куда, а идет сражаться за высокие идеи революции. А следовательно, и жена его, как и все остальные, должна радоваться, что он выполняет свой долг. Чего же тут плакать!.. В другой раз мне было замечено, что слова Марфы на выборах в Совет: «я за него!» следует выкрикивать радостно и в высшей степени бодро (даром что рядом лежит еще не остывшее тело любимого). Пришлось подчиниться.

Однажды на «Ярость» пришли мои московские товарищи по профсоюзной работе, простые женщины старые коммунистки. Спектакль им понравился. Только одна из них тихо сказала:

{238} — Что же это ты, товарищ Тиме, в сцене гибели близкого человека так бодро и весело держишься? Что ж ты нас, простых деревенских женщин, и за людей не считаешь?

Я передала эти слова руководству и получила взамен негласное разрешение в отдельных случаях поплакать, но бет-сильных рыданий… Сейчас это звучит смешно, но до смеха ли мне было тогда?

Иной раз дело доходило до курьезов. Геннадию Легкову поручили очередную роль в современной советской пьесе. При этом ему было строго-настрого заявлено, что следует переменить… походку. Прежде он ходил носками наружу, а теперь должен научиться ходить носками внутрь, ибо это «более соответствует пролетариату». Бедный Легкое чуть ли не полгода мучился, «репетируя» «пролетарскую поступь». В другой раз кто-то отличился, стремясь, видимо, быть «впереди революции», подобно тому как известный герой Сухово-Кобылина Тарелкин хотел быть впереди прогресса. Этот оставшийся для истории (или во всяком случае для меня) неизвестным «рыцарь идеи» распорядился накануне 7 ноября вставить красный флажок… в руку Екатерины II, стоящей на пьедестале перед фасадом нашего театра. Царица, таким образом, тоже включалась в празднование Октября. Одновременно флажок осенял и хоровод ее фаворитов…

Большую и очень действенную помощь оказывал и в этот период всем нам Луначарский, отечески и дружески разъяснявший все то, что было непонятно. Услышав мой рассказ о трагикомических событиях вокруг злополучного «безыдейного» плача двух моих героинь, Анатолий Васильевич сказал, что неправильно и даже вредно рассматривать театр как трибуну для примитивной, прямолинейной агитации. Агитационно-пропагандистская роль театра заключена в его специфических средствах воздействия, которые должны быть направлены к сердцу зрителя, к его чувствам, а вовсе не дублировать приемы газеты.

1932 год стал переломным для всего советского театрального искусства. Историческое постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» указало единственно верный путь развития театрального искусства.

… «Рабочий и театр»: «Окончательно выработана и уж? утверждена программа празднования столетнего юбилея быв. Александринского театра…»

{241} «Рабочий и театр»: «В настоящее время окончательно разработан маршрут юбилейной гастрольной поездки Театра госдрамы по СССР».

«Красная газета (вечерний выпуск)»: «Сегодня слово имеет зритель. Через сто лет после открытия Александринского театра Театр госдрамы созывает в Доме культуры рабочих Выборгского района первую конференцию своих зрителей…»

… Время шло и решительно меняло судьбу народа и жизнь каждого отдельного человека, лицо и искусство великой страны. И если сразу же после того, как отшумело первое представление на сцене Александринского театра, Николай I отдал театр во власть корпуса жандармов, поручив Бенкендорфу и Дуббельту надзор над театральной мыслью, то через сто лет театр этот отправился к рабочим, чтобы впервые в своей истории поговорить с ними, посоветоваться, услышать их мнения, пожелания, чаяния, мечты. Если Николай I говорил, выходя из подъезда здания Росси о том, что надо «уберечь» публику от передовых идей, то народный комиссар просвещения А. С. Бубнов, взойдя на сцену театра в день его столетнего юбилея, говорил о значении театра для народа, о связи искусства с массами, о том, что искусство должно поднимать людей и вести их за собой, пропагандируя передовые идеи человечества.

1932 год был переломным и важным для меня еще и потому, что все «побочные» профессии и увлечения решительно уступали место художественному чтению. Рядом с «Маскарадом» и «Яростью», «Бесприданницей» и «Виринеей» плечом к плечу встали «Буревестник» Горького, «Цемент» Гладкова, очерк Михаила Кольцова «Последний рейс», в котором горячими словами любви и преданности говорилось об Ильиче, и стихи Безыменского «Социализм» и «Ленин».

В декабре 1932 года к художественному руководству нашим театром пришел режиссер и актер, человек большой театральной культуры Борис Михайлович Сушкевич[[158]](#endnote-153). С ним пришли в театр творческие принципы Художественного театра, вдумчивая, «педагогическая» режиссура, уважение к актерскому труду, о котором последние годы в нашем театре не думали. Сушкевич не только рассказывал актерам о жизни и практике студии МХАТ, где он работал, но и творчески развивал многие принципы Станиславского.

Интересна судьба этого мастера. Работая в нашем театре, {242} затем став директором и профессором Ленинградского театрального института, наконец, возглавив в Ленинграде Новый театр, Сушкевич показал себя вдумчивым и серьезным режиссером-педагогом. Его указания и советы бывали порой оригинальны и неожиданны, но всегда верны, точны.

Репетируя очередной спектакль, Борис Михайлович делал исполнителям те или иные указания. Ничего не говорил он только мне, и это все больше беспокоило меня. Я не вытерпела и спросила, почему он не делает мне никаких замечаний.

— Потому что вы еще волнуетесь по поводу своей роли, — сказал он. — Вот когда я увижу, что вы уже успокоились, тогда мы и начнем работать вплотную. В искусстве важно не только, *что* сказать или сделать, но и *когда* это сделать, то, что вчера было рано, завтра может оказаться поздно.

Забота о творческом состоянии актера всегда отличала методы и принципы режиссерской работы Сушкевича. Он считал, например, целесообразным делать во время репетиций довольно продолжительные перерывы, — кажется, полчаса, — чтобы актеры могли как следует отдохнуть, выпить стакан чаю. Заканчивал он репетиции всегда в то самое время, какое назначил накануне, и я никогда не могла понять, как это ему удавалось.

Долгое время мы знали Сушкевича как режиссера и как педагога. Каждое утро его видели на беломраморной лестнице Театрального института, когда он медленно шел своей грузной походкой, широко разворачивая носки ног. Борис Михайлович был довольно тучен, и казалось, что даже простое передвижение пешком доставляет ему известные затруднения.

Но вот, весной 1941 года, произошло нечто такое, что хочется назвать творческим чудом. Сушкевич задумал снова вернуться к актерской деятельности, которую давно оставил. Борис Михайлович ставил в Новом театре драму Гауптмана «Перед заходом солнца» и решил сыграть в ней главную роль — Маттиаса Клаузена.

Так возник выдающийся спектакль предвоенной ленинградской театральной жизни. Зрители увидели на сцене пожилого, но по-молодому подвижного, озаренного Маттиаса, который казался юным, пылким, легким, красивым. И происходило это не потому, что Маттиас — Сушкевич надел белую рубашку с отложным воротником; само появление Сушкевича на сцене после огромного перерыва, большое творческое волнение, владевшее им, мастерство, — все это определило тот «нерв», ту вдохновенную поэтичность, с какою играл Сушкевич этого благородного {245} и смелого человека. Все эти обстоятельства несомненно помогли Сушкевичу подняться над пьесой, над своей ролью и заставить зазвучать светлую тему человеческого мужества и непреклонной воли к добру. Он показал, что, порывая со своим буржуазным кругом, добиваясь чистых и высоких целей, отстаивая свои убеждения, этот человек, вопреки возрасту и жестоким условиям общественного распорядка, сумеет отстоять свои убеждения даже ценою смерти. Именно в этом заключалась романтика и поэтичность созданного Сушкевичем образа.

Одним из наиболее значительных спектаклей, поставленных Сушкевичем на сцене Театра драмы имени А. С. Пушкина, стали горьковские «Враги»[[159]](#endnote-154). Впервые «Враги» были осуществлены в Петрограде в 1918 году так называемым Василеостровским театром[[160]](#endnote-155). В 1933 году к пьесе Горького обратились мы, а затем этому остропартийному произведению предстояло триумфальное шествие по театрам страны.

Мне было радостно играть в пьесе Горького. Впервые я встретилась с Алексеем Максимовичем в начале двадцатых годов, когда он приехал в Институт живого слова читать лекцию о советской литературе. В 1933 году, в день сорокалетия литературной деятельности Горького, мне довелось на сцене Большого театра Союза ССР читать «Песню о Буревестнике» в присутствии автора.

Первой встречей с драматургией Горького явилась для меня постановка «Врагов». Я играла Клеопатру, в которой, по словам Якова Бардина, «сидит старая злая собака, небольшая собака с облезлой шерстью. Жадная. Сидит и скалит зубы».

Другой моей встречей с Горьким-драматургом стал поставленный Н. Симоновым спектакль «Зыковы»[[161]](#endnote-156), в котором я играла Софью. В образе Софьи, сестры богатого лесопромышленника, мне хотелось подчеркнуть ее лучшие черты — поиски в жизни «хороших людей», стремление подружиться с ними и опереться на них, веру в «другую Русь». В таком решении роль Софьи становилась трагической.

Зыкова в нашем спектакле играли по очереди два прекрасных мастера — К. Скоробогатов[[162]](#endnote-157) и Н. Симонов. Первый неизменно покорял тонким мастерством, музыкальностью речи, точным ее рисунком, второй — широтой натуры, темпераментом, неожиданными всплесками страстей.

Участие в горьковских спектаклях многим обогатило меня, заставив по-новому взглянуть на некоторые творческие вопросы нашего искусства.

## **{****246}** Мастера

Ведущим участником многих советских спектаклей был выдающийся художник Илларион Николаевич Певцов.

Несмотря на то, что имя Певцова было широко известно, встретили его в театре сдержанно, пожалуй, несколько настороженно. Так бывает, когда в сработавшийся коллектив приходит новый человек.

На первой репетиции мы увидели человека среднего роста, немного сутуловатого, просто одетого, не слишком словоохотливого, пожалуй, даже не очень любезного и замкнутого. Но вот Певцов заговорил. Нервное, выразительное лицо ожило, умные глаза загорелись живым огоньком, и зазвучал мягкий голос. Певцов улыбнулся, и мы увидели перед собой обаятельного, мудрого, тонкого собеседника. Никакой актерской аффектации, никаких банальных шуток, острые и оригинальные мысли свидетельствовали о большом внутреннем мире. Певцов пришел в наш театр как большой художник, умеющий обогащать соратников по профессии своими знаниями, опытом, талантом, душой.

Начиная с «Живого трупа», где Певцов играл Протасова, мне посчастливилось множество раз играть с Илларионом Николаевичем ведущие «дуэтные» роли в спектаклях «Конец Криворыльска». «Штиль», «Отелло», «Павел I», «Ярость» и «Столпы общества».

{247} У Певцова есть такое высказывание: «Много было для меня странного на первых моих репетициях после вступления в Александринский театр… Я столкнулся с труппой, у которой не было ни руля, ни ветрил, никаких сознательных направлений и исканий, хотя бы какой-нибудь борьбы направлений… Поначалу я встал в тупик от этого разнобоя. Но в последующие годы все это значительно выправилось, вошло в норму. И в Акдраме многое двинулось вперед».

Думаю, что в этом движении большую роль сыграл сам Илларион Николаевич. Борясь с тем, что мешало его творческой работе, он, может быть, бессознательно давал волю своему педагогическому таланту, и репетиции с его участием носили какой-то особенно серьезный, ответственный характер. Он никогда не работал как эгоцентричный гастролер. Художник, беспощадно жестокий по отношению к себе, он требовал такой же взыскательности от товарищей. Он старался влиять на партнеров, упорно добиваясь нужных результатов.

Певцов говорил: «Необходимо ощущать точки взаимного соприкосновения, понимания, взаимопомощи друг другу. Когда тебя понимает партнер, когда он идет тебе навстречу, чувствует твою мысль, желание, волю, намерение, тогда осуществляется один из основных элементов актерского творчества — взаимодействие, залог успешной работы актера».

Певцов боролся против театральных приемов и штампов, против беспредметного чувства, бился за мысль, за действие на сцене, за волевой посыл, за внутреннее органическое существование в обстоятельствах пьесы. Эта была та же система Станиславского, только изложенная при помощи другой терминологии и в иной форме.

Приход Певцова в Акдраму совпал с появлением и утверждением советского репертуара. Драматургия в то время не всегда давала актерам высококачественный материал. Певцов как большой мастер, как настоящий инженер человеческих душ старался обогатить свою роль и тем самым как бы поднимал пьесу, делал ее психологически богаче и ярче. Немало интересных решений нашел Певцов, работая над ролями в спектаклях «Конец Криворыльска», «Бронепоезд 14-69», «Штиль», «Ярость» и «Страх».

Советский художник, Певцов насытил каждую из этих ролей партийностью, подлинно коммунистическим отношением к герою. «Актер должен быть художником-мыслителем, — говорил он часто. — В работе над ролью необходимы большие мысли, {248} мысли, связанные с окружающим миром, событиями, со всем общественным процессом эпохи».

Певцов был не только артистом большого таланта, но и выдающейся личностью, человеком глубоких и разносторонних интересов. Он любил и понимал музыку, живопись, поэзию, литературу, науку. Он говорил: «Какое обилие творческих мыслей могут вызвать у актера параллельные искусства: симфония, скульптура, выставка картин. Советую молодым товарищам почаще прибегать к помощи Пушкина. Велика связанность творчества с внутренним жизненным накоплением».

Илларион Николаевич часто говорил о чем-нибудь значительном и в природе своей — творческом, о Бетховене или Данте, о поэзии или астрономии. Последнюю он особенно любил и находил в движении и жизни светил постоянную пищу для воображения, фантазии, поэтических размышлений и философии. Он многое знал о космосе, о звездном мире, о небесной механике. Воображаю, с каким восторгом он воспринял бы наши сегодняшние победы в космосе, известие о первом полете Юрия Гагарина на космическом корабле!

… Во время одного из спектаклей Илларион Николаевич сказал, что собирается ехать с киноэкспедицией сниматься на Памир. Я почему-то (теперь не взялась бы объяснить почему) стала отговаривать его ехать, ссылаясь на тяжелый климат, на {249} возможность заболеть и на многое другое. Певцов смеялся в ответ и говорил, что ехать надо, что отказываться от поездки нет никаких серьезных причин, что любит путешествовать, хочет посмотреть новые места. И он уехал.

Мои предчувствия оправдались. Певцов заразился на Памире какой-то тяжелой формой тифа. Вскоре его портрет был вывешен в фойе театра в обрамлении черного крепа[[163]](#endnote-158).

И если сегодня, как и прежде, мы с горечью говорим, что искусство актера мимолетно, что оно не оставляет реального следа, как, скажем, искусство живописца, скульптора, архитектора или поэта, то жизнь в искусстве Иллариона Николаевича Певцова такой след оставила. Он — в стремлении многих прямых и косвенных учеников Певцова к глубокому психологическому раскрытию образов, к серьезному осмыслению общественных событий и вопросов искусства, к умению тонко и верно воспринимать время.

Все эти годы я не забывала слов Марии Николаевны Ермоловой о том, что мне следует сыграть Долорес во «Фландрии» Сарду. И вот стало известно, что театр приступает к репетициям этой пьесы и я буду играть Долорес! Наш коллектив возвращался {250} к романтической драме, к раскрытию приподнятых чувств, ко всему тому, от чего мы за предыдущие годы отвыкли, но без чего не может и не должен существовать театр.

Уже на первых репетициях стало ясно, что мы разучились носить средневековые костюмы, утратили соответствующую осанку, манеры, стиль. Приходилсь многому учиться заново.

Мы снова в Москве. И я играю Долорес на подмостках Малого театра. В жизни действительно гораздо больше совпадений, чем это думают даже романисты. Роль Долорес стала одной из самых любимых моих ролей, хотя поначалу пришлось преодолевать много трудностей. Я нервничала и волновалась. На одной из репетиций я не выдержала, ушла со сцены и готова была расплакаться.

Вдруг я почувствовала, что кто-то гладит меня по голове.

— Ну, что, голубчик, ну, чего же вы разволновались? — услышала я голос постановщика спектакля Л. С. Вивьена[[164]](#endnote-159). — Успокойтесь, все будет прекрасно.

Я успокоилась, и сцена пошла.

Мне уже не раз довелось испробовать на своих учениках этот психологически верный прием.

Леонид Сергеевич представляется мне образцом глубочайшего и всестороннего профессионализма. Думаю, что именно поэтому он ни при каких условиях не терял на сцене самообладания, мог найтись в любой, самой трудной ситуации. Одна из таких «находок» кажется мне великолепной, даже трогательной.

Шли «Столпы общества». Вивьен играл в этом спектакле консула Берника, я — Лону Гессель. Леонид Сергеевич готовил роль в сжатые сроки и плохо знал текст. Наш суфлер Будков называл актеров, плохо знающих роли, своими «пассажирами». В этот день «пассажиром» был Вивьен. И Будков нес ответственную вахту.

Текст сцены таков:

Консул Берник. Ты должна меня выслушать, Лона! Я знаю, что ты подумала обо мне, когда узнала правду о матери Дины. Но, клянусь тебе, это было лишь кратковременное увлечение; в действительности я искренно и горячо любил тебя когда-то.

Вслед за этим у меня такие слова:

Лона. Ты говоришь, что когда-то любил меня…

{252} К моему изумлению и ужасу, Леонид Сергеевич произносит примерно следующее:

— Ты должна меня выслушать, Лона! Я знаю, что ты подумала обо мне, когда узнала правду о матери Дины. Да, это было естественное увлечение… Тебя-то ведь я никогда не любил…

То ли Леонид Сергеевич плохо расслышал суфлера, то ли вовсе не прислушивался к нему — не знаю. Но произнести реплику Лоны в ответ на неожиданное заявление Берника — Вивьена оказалось невозможным.

— Я горячо любил тебя когда-то, лю‑бил! — надрывался суфлер Будкой, сверля глазами своего «пассажира».

Вивьен услышал. Он повернулся на каблуках, походил молча по сцене, бросая на меня многозначительные, вдруг ставшие страстными взгляды, и опять принялся говорить. Я стала слушать, понимая, что Ибсен не имеет к новой реплике консула никакого отношения.

— Вот я сказал, что не любил тебя никогда, — будто в задумчивости говорил между тем Вивьен. — Но что значит — «не любил»? Это ведь очень трудно сказать: любил, не любил… Знаешь, как это случается у мужчин? Если мы говорим: «не люблю», это, как правило, значит наоборот: «люблю!» Я тебя любил, может быть даже люблю. Люблю я тебя, Лона, люблю!

Суфлер в будке улыбался. Вивьен посмотрел на меня с такой искренней гордостью, будто он сочинил не эту маленькую тираду, а всю пьесу «Столпы общества». Леонид Сергеевич принадлежит к числу тех обаятельных и остроумных людей, на которых невозможно рассердиться за какой-нибудь их промах. А теперь я тем более вспоминаю этот смешной эпизод с удовольствием.

Не могу не выразить досады и сожаления, что Леонид Сергеевич рано оставил сцену как актер. Между тем он является интереснейшим артистом, большим мастером. Сравнительно недавно он напомнил об этом своим блестящим исполнением роли Стесселя в «Порт-Артуре». Живо вспомнились его великолепные Платон Кречет, Карандышев, ряд острых комедийных ролей.

Как режиссер, Леонид Сергеевич показал себя многогранным художником. Вивьен олицетворяет для меня тот, пожалуй, наиболее плодотворный вид режиссуры, когда художник дополняет {253} свои возможности постановщика серьезными актерскими и педагогическими навыками. Такая режиссура способна принести замечательные результаты для всего коллектива и для каждого актера в отдельности.

Возвращаясь к вопросу о некоторых особенностях режиссерско-педагогического воздействия на актера в различных условиях репетиционной работы, надо сказать, что вопрос этот имеет не узкопедагогический, а весьма широкий интерес.

Еще до революции мы ставили одноактную шутку Островского «Добрый барин». Участвовали в ней Кондрат Яковлев, Вивьен и я. Играла я служанку, простую деревенскую девушку, которая начинает пьесу большим монологом. Этот монолог у меня не получался. То ли мешала привычка к «салонным» пьесам, которых мне пришлось переиграть множество, то ли роль сама по себе не ложилась — не знаю. Режиссер вел со мной длительные переговоры о биографии моей героини, о характере, кругозоре. Он рассказал мне немало подробностей о деревне, из которой девушка приехала в Москву. Объяснил, какие события могли предшествовать этому переезду. Тщетно. Ничего не получалось. Режиссер не терял терпения. Он говорил о семье девушки, о каждом из членов семейства в отдельности и, надо отдать ему справедливость, был неистощим. Не помогло. Тогда он развернул передо мной широкую картину жизни крестьянских губерний России того времени и поведал некоторые основы земледелия. Но и после этого комментария я ничего не могла сделать. Роль не шла. Кондрат Николаевич Яковлев долго и терпеливо, как всегда в уголке, наблюдал эту {255} сцену, слушая рассказы режиссера. Теперь он поманил меня пальцем и как-то тихонько и испуганно сказал:

— Лизанька, а ты — пореже…

Я стала репетировать свой монолог «пореже», изменив ритмику речи.

— Прекрасно, нашла! Молодец! Запомните! — услышала я тут же от режиссера.

Все встало на свое место.

Этот случай, рассказанный как-то мною на одном из заседаний Всероссийского театрального общества, уже известен; он вошел даже в некоторые мемуары присутствовавших тогда на встрече актеров. Однако мне захотелось снова рассказать о нем: в словах Кондрата Яковлева проявилось то, что позднее в системе Станиславского будет сформулировано как закон темпа — ритма. Замедленная крестьянская речь сразу же дала мне правильное ощущение и сдвинула меня с мертвой точки. Просто на первый взгляд — не правда ли? Но какой надо было иметь огромный опыт, какие знания сцены, чтобы вот так, просто сказать: «Лизанька, а ты пореже!»

Аналогичный случай, тоже связанный с Яковлевым, произошел на одной из репетиций «Идиота». После сцены сожжения денег, когда Настасья Филипповна говорит Рогожину: «Едем, Рогожин», я не могла найти верного состояния Настасьи Филипповны. Как-то на репетиции было холодно. Я замерзла и, говоря слова, обращенные к Рогожину, зябко и порывисто запахнула на плечах шелковую шаль. И вдруг я почувствовала, что лихорадочное состояние Настасьи Филипповны, ощущение озноба найдены. Это моментально почувствовал и Яковлев, игравший Фердыщенко. Он опять поманил меня пальцем и тихо, как будто боялся, что его кто-нибудь услышит, прошептал:

— Вот это хорошо, запомни и всегда запахивай так… Поймала и держи.

## **{****256}** Нравственная потребность

Меня всегда поражает родившееся в тридцатых годах, но живущее и в наше время выражение «общественная нагрузка». Достаточно вспомнить о таких больших понятиях, как общественная жизнь или общественное движение, достаточно подумать о том, какие высокие нравственные порывы и поступки лучших людей прошлого подразумеваем мы под этими словами, чтобы понять, как катастрофически пошло и мелко звучит сегодня слово «нагрузка».

Великая русская актриса Савина была бы крайне удивлена, если б услышала обращенный к ней вопрос: «Мария Гавриловна, ваша работа по созданию Театрального общества и по учреждению Дома ветеранов сцены — это общественная нагрузка? Кто же это вас так непомерно загрузил?..» Поразился бы и Алексей Максимович Горький, если б его помощь нашему театру восприняли как общественное поручение. Мария Федоровна Андреева, отдавая немало сил созданию нового в Петрограде театра романтической драмы и высокой трагедии — ныне Большой драматический театр имени М. Горького[[165]](#endnote-160) — и успевая в то же время, например, хлопотать перед М. И. Калининым о пропуске в Петроград для моего отца, делала все это отнюдь не по просьбе месткома. А попробуйте «освободить» от «ведения общественной работы» А. А. Яблочкину: вам придется {257} выслушать от Александры Александровны несколько весьма сердитых слов.

Общественную деятельность человека я назвала бы формой проявления его нравственных потребностей. Форма проявления нравственных потребностей может оказаться чрезвычайно широкой и вместительной. Не является ли ее примером деятельность Льва Толстого по налаживанию народного образования, открытие на свои средства школы, работа в ней! Не стала ли общественным подвигом поездка Чехова на Сахалин! Это была не «творческая командировка», а мучительное путешествие за тысячи километров, по бездорожью Сибири в тарантасе или возке, предпринятое смертельно больным человеком за собственный счет ради судьбы не известных ему, далеких людей, ссыльных, каторжан. За всю эту бесконечно трудную дорогу, кашляя на ухабах кровью, Чехов едва ли однажды мог толком заснуть, вытянуть окоченевшие ноги, отдохнуть… Общественные, нравственные потребности отождествляются в данном случае с нравственной красотой и великим подвигом.

Общественное служение людям, народу, умение и стремление делать это вопреки личным интересам, отличали деятельность многих передовых людей России. Общественный труд требовал от человека воли и мужества. Он нуждался в настоящей смелости. Зато он украшал человека в каждом, большом или малом его деле.

Не могу в этой связи обойти общественное поведение и нравственную потребность Леонида Витальевича Собинова, не упускавшего ни единого повода, чтобы в дореволюционные времена выступить против всяческих проявлений антисемитизма. Эти выступления Собинова носили непримиримый, принципиальный характер, чем всегда восхищали меня.

Мне кажется, что настоящая общественная деятельность — это меньше всего то, что зовется скучным, тоскливым словом «нагрузка». Разумеется, оперативные поручения бывают необходимы. Мне ли, месткомовскому работнику, не знать этого. Но не они составляют душу общественного труда. Не они заставляют человека горевать по поводу чужой беды, недосыпать ради благополучия товарища, хлопотать о деле, которое ровно ничего не принесет *тебе*.

Накануне революции мы с Евгением Борисовичем Вильбушевичем ездили к студентам и давали концерты. Я читала «Песню о Соколе» и «Песню о Буревестнике». Что руководило нами?

{258} В одном из пореволюционных органов самоуправления Александринского театра — комиссии по нормированию труда и заработной платы — я заседала долгими часами, отстаивая насущные интересы актеров. Зачем?

Позднее я в течение многих лет возглавляла культурно-массовый, социально-бытовой и производственный секторы местного комитета театра. Еще позднее была выбрана в Центральный комитет профессионального союза работников искусств, где также работала в течение двадцати лет. Ради чего?

На все эти вопросы есть только один ответ: ради товарищей, нуждавшихся в помощи, в поддержке, ради величайшего внутреннего удовлетворения, ради сознания, что твои усилия привели — в большом или малом — к победе справедливости.

Да, мне приходилось испытывать подлинное удовлетворение, если в какой-то степени и при моем участии товарищу удавалось отстоять свои права, выйти из тяжелого положения, получить реальную помощь. Было радостно, например, когда мне удалось отстоять творческое «равноправие» мастеров эстрады и цирка, которое, как это ни странно, было поставлено под сомнение одной из тарификационных комиссий. Что называется, засучив рукава я доказывала, что оперетта, эстрада, цирк — такие же нужные и такие же «почтенные» жанры, как драма или балет. И если артист драматического театра играет в какой-то вечер бледно, неинтересно, плохо, позволяет себе быть не в форме, то артист цирка, к примеру, оказавшись «не в ударе», может легко распрощаться со своей профессией, работай он на трапеции или в клетке с тиграми. В этих жанрах мастерство носит особенно конкретный, наглядный характер. Все это — прописные истины. Но их пришлось напоминать снова и снова, пока некоторые товарищи, ведавшие организационно-бытовой стороной искусства, усвоили это…

Общественная деятельность — всегда творческая деятельность, если относиться к своим обязанностям не формально, а с огоньком. Но в том-то и беда, что не каждый общественный или профсоюзный работник пришел на эту работу по велению сердца, от любви к людям, от желания помогать им. Такой работник трудится только семь часов служебного времени. Увы, никакую любовь, в том числе и любовь к людям, невозможно регламентировать…

Я рассказывала в первой части книги о шефской поездке группы ленинградских актеров на брянский завод «Красный {259} Профинтерн». Значение этой поездки было для меня огромным. Известно, что важнейшим обстоятельством и условием творчества актера-чтеца является взаимодействие с аудиторией. Чем правдивее, искреннее, проще существует на сценической площадке актер, тем ближе оказывается он к слушателям, тем теснее их взаимосвязь, тем сильнее воздействие произведения искусства на аудиторию. И вот, находясь изо дня в день в трудное для завода и его людей время среди рабочих, сначала невольно, а потом сознательно вникая в их повседневные дела, мы становились все ближе друг другу, а вместе с тем укреплялся и творческий контакт. В каждом из нас, актеров, расцветали новые силы, новые возможности, еще не использованные прежде. И подобно тому, как бытие определяет сознание, так и условия нашей работы, небывалая степень близости со слушателями определили необычайную степень актерской искренности, самоотдачи, увлеченности своим делом. Готова утверждать: ничто не могло бы в такой степени возбудить фантазию, воображение, темперамент, творческий азарт. Это сделали люди, те самые люди, ради которых мы приехали за сотни километров, никем не понукаемые, не связанные ничем, кроме собственной совести и чувства ответственности художников и граждан Советской страны…

Я имею удовольствие и честь возглавлять секцию чтецов при Ленинградском отделении Всероссийского театрального общества. Работа эта хлопотливая, нелегкая. Но я выполняю ее с радостью прежде всего потому, что являюсь энтузиастом жанра художественного чтения, жанра молодого, сулящего большие возможности, лишенного к тому же постоянного источника профессиональных кадров.

Работа в секции — тоже «общественная». Я непроизвольно поставила это слово в кавычки, потому что жизнь нашей секции, ее дела, ее заботы, показательные декады чтецов, демонстрирующих свои новые работы, — все это носит исключительно творческий характер и никем из нас не воспринимается как некая сверхслужебная нагрузка.

Я говорю обо всем этом потому, что иногда общественная или профсоюзная работа обрастает у нас налетом формализма. Это не может не беспокоить. И думается, что если подобного рода деятельность не является для того или иного работника его нравственной потребностью, его увлечением, проявлением самых благородных черт его характера, тогда надо бежать от {260} нее подальше. Только любя человека, стремясь помочь ему стать счастливым, можно вступить на высокое и ответственное поприще общественной работы.

Когда разразилась Великая Отечественная война, все мы почувствовали, что понятие общественной деятельности приобретает теперь особый, остро гражданственный, патриотический смысл. Где бы ни находился каждый, в чем бы ни выражалась основная его работа, хотелось делать что-то еще, нужное народу, облегчающее, пусть немножко, его великую борьбу с врагами.

Надо было видеть, как преобразились люди в те памятные месяцы и годы! Тот, кто прежде ворчал по поводу непредвиденного шефского концерта, теперь не знал, что такое усталость, даже если место концерта отстояло от дома на сотни километров, если на дворе бушевала непогода и если возникла возможность отказаться от поездки под тем или иным благовидным предлогом. Люди совершали поступки, какие можно было бы назвать героическими. Их совершал тогда едва ли не каждый. Все стремились быть достойными тех, кто проливал кровь на полях сражений. Хотелось хоть маленьким делом принять участие в общей борьбе.

Война стала жестокой проверкой нравственной чистоты каждого из нас. Но она учредила проверку и художественной чистоте нашего искусства. Время не терпело фальши. Люди ждали предельной искренности, высшей наполненности мыслей и чувств. Искусство поднимало свой голос в унисон с пушками. Такое не проходит бесследно, не забывается. Искусство мужало в своей высокой гражданственности, чтобы взойти на новую ступень.

## **{****261}** После войны

Миновала война. Жизнь входила, казалось, в старое русло. Но в этом старом, на первый взгляд, ее течении появилось что-то такое, чего никогда не было прежде, — пережитые страдания оставили на всем и на всех неизгладимую печать серьезности, какой-то мудрости, благоприобретенной привычки глубже осмысливать жизнь, придирчивее оглядываться назад, пристальнее всматриваться вперед.

Однажды ко мне приехал Юрьев, как он сказал, — для очень серьезного разговора. Разговор этот действительно оказался не только серьезным, но и поворотным в моей творческой судьбе.

Юрий Михайлович плотно уселся в кресло и стал рассказывать, что в театре готовится распределение ролей в «Горе от ума». Постановку должен осуществлять Б. В. Зон. В спектакле предполагается занять Скоробогатова (Фамусов), Вивьена (Репетилов), Янцата[[166]](#endnote-161) (Чацкий), Лебзак[[167]](#endnote-162) (Софья), Алешину (Лиза). Я все еще не понимала, в чем «гвоздь» предстоящего разговора.

— Видите ли, Елизавета Ивановна, — мягко продолжал Юрьев. — В жизни каждого актера бывает такой момент, когда представляется целесообразным и разумным подумать о поисках каких-то новых путей в творчестве, каких-то новых образов. Ведь некоторые из старых путей постепенно закрываются перед актером в силу времени, возраста. Вот и наступает такая {262} минута, когда надо спокойно и трезво поставить перед собой вопрос: ну а что же дальше?

Как любая актриса на моем месте, я сразу же оценила всю деликатность и всю неприятность поставленного вопроса. Проблема времени и возраста всегда возникает перед актером, как бы от нее ни отмахиваться. Приходит такой день, когда надо взглянуть в глаза времени и решить — быть ли тебе художником или стать в смешное положение человека, который самым жалким образом цепляется за малейшую возможность вернуть невозвратимое.

— Не огорчайтесь, Елизавета Ивановна, тому, что я скажу. Но я убежден, слышите — совершенно убежден, что вам необходимо попробовать сыграть Хлестову.

Выражение моего лица заставило Юрия Михайловича снова приняться за уговоры.

— Вы не пугайтесь этого. Играть Хлестову — вовсе не значит обречь себя на роли старух. Но зато, вступив на новый путь, вы откроете необозримые горизонты характерных ролей. Они явятся в вашей творческой работе как бы вторым дыханием, новой палитрой. Каждому актеру, особенно актрисе — важно вовремя и правильно найти «стрелку» перевода на новые рельсы. Иным это вообще не удается по различным причинам. Одним потому, что они боятся облика старости в искусстве, другим потому, что ритм и характеристика старости им действительно на сцене противопоказаны. Мне кажется, Хлестова у вас получится. Ну, наконец, можно же попробовать!..

Что долго говорить, я согласилась и с трепетом приступила к репетициям. Для меня сделали толщинки, седой парик, костюм. Однако все это еще не делало меня Хлестовой.

Не хочу сказать, что была молода в то время, когда начались репетиции «Горя от ума». Но возраст Хлестовой значительно превосходил мой. И нужно было превратиться в настоящую старуху, а не только казаться ею на первый взгляд. Нужна была внутренняя правда существования, а не просто согнутая спина, негнущиеся ноги, глуховатый голос. Хлестова открыла мне целую вереницу новых ролей. Они несли мне так же много радости, как в свое время — роли молодых героинь.

В этой истории заложена, по-моему, известная поучительность. Иные актрисы вздрагивают при мысли, что им придется когда-нибудь скрыть привлекательность своего лица, за полчаса {264} «состариться» в новой роли и будто бы превратиться в старуху, чего, разумеется, никому никогда не хочется. В таком отношении к искусству, именно к искусству, а не к себе в нем — заключена глубокая ошибка. Исполнение «молодых» ролей не ко времени старит актрису гораздо быстрее. Эти роли выдают и возраст исполнительницы и ее тщетные потуги догнать уходящую молодость. Так погибло немало карьер, которые могли бы окончиться с блеском. Увы, со временем шутить невозможно, и надо всегда точно знать, когда следует совершить тот или иной шаг в нашем деле.

Еще до войны у нас ставился «Лес». Актеры ходили по театру взволнованные, увлеченные, довольные. Встречая Юрьева и Горин-Горяинова, я поражалась тому небывалому азарту, с каким они говорили о репетициях. Казалось, что жили они тогда только этим.

— Вот вам бы сыграть в постановке такого режиссера Гурмыжскую, — говорил мне Борис Анатольевич.

Так отнесся коллектив к первым репетициям с Владимиром Платоновичем Кожичем.

На одном из спектаклей Владимир Платонович рассказал мне, что собирается ставить «Таланты и поклонники» и спросил, соглашусь ли я играть Смельскую.

Я удивилась. Мне казалось, что роль Смельской не совсем соответствует моим данным. Я поделилась своими сомнениями с Кожичем. Ведь обычно Смельскую играют актрисы легкого комедийного плана, играют маленькой хищницей, интриганкой…

Кожич внимательно выслушал меня и стал развивать свое понимание образа Смельской. Эта женщина представлялась ему типичной провинциальной актрисой, привыкшей царить на сцене. Она, разумеется, не хочет уступать Негиной ни положения, ни богатых поклонников. По существу же она — женщина добрая, добродушная, веселая, по-своему хорошо относящаяся к Негиной и стремящаяся в чем-то ей помочь. Это должна быть женщина импозантная, красивая, богато и несколько вычурно одетая. Одним словом, всем своим внешним видом и манерами она должна отвечать понятиям примадонны провинциального театра…

— Я же видела такую артистку! — перебила я Владимира Платоновича. — Это случилось однажды летом, когда ансамбль нашего театра играл в одном из южных городов. Мы с Евгенией Михайловной Вольф-Израэль[[168]](#endnote-163) и администратором завтракали {265} в ресторане гостиницы. Вдруг в коридоре раздался шум. Послышались взволнованные голоса: «Артистка С. приехала, С. идет сюда!» Дверь отворилась, и показалось шествие. Впереди шли две девушки с большими букетами цветов. Они, вероятно, символизировали Славу и попутно расчищали дорогу. А следом шествовала женщина, окруженная суетящимися мужскими фигурами, среди которых были и администратор местного театра, и почитатели таланта, и еще кто-то. С. улыбалась, будто освещая улыбкой все вокруг, торжествующая и гордая. Несмотря на жаркую летнюю пору, на ней красовалось парадное зимнее платье с цветами и блестками. В руке она держала золоченую трость, и вообще всем своим видом живо напомнила полотна средневековых мастеров, не жалевших для богатых заказчиц пурпурной и золотой краски. Трость была украшена лентами, как у некоей буколической пастушки. А на голове актрисы красовалась шляпа с цветами и широкими тюлевыми полями, которые при малейшем движении головы раскачивались то в одну, то в другую сторону.

— Раскачивались поля! — воскликнул Кожич. — Так это же замечательно! Это же именно то, что нам нужно…

{266} Владимир Платонович улыбнулся и продолжал рассказывать о планах будущей постановки. Разумеется, я взялась за роль.

В новой, второй постановке Кожичем «Леса» я играла Гурмыжскую. Получив эту роль, я прежде всего вспомнила Бориса Анатольевича Горин-Горяинова, который хотел видеть меня в ней и по-доброму желал мне успеха.

А началась работа… с разговора о Пушкине. Мы с Владимиром Платоновичем сидели в фойе бельэтажа. Дверь и окна на балкон были распахнуты. Шелестела листва Екатерининского садика, за ним виднелся оживленный Невский проспект…

Накануне, в репетиционном расписании, против слова «Лес» стояла, к моему изумлению, одна моя фамилия. И вот мы сидим вдвоем на красном бархатном диване. Владимир Платонович говорит о будущем спектакле, беспрестанно затрагивая множество боковых тем — самых широких: искусство, наука, литература. Он не только говорит, рассказывает, но и поминутно {267} спрашивает меня, интересуется моим мнением. Разговорившись, мы вроде бы все дальше отходим от репетиции, и я начинаю рассказывать Кожичу о поездке группы ученых и актеров в Пушкинские Горы, в святые для каждого человека русские места.

Было это незадолго до войны. Мы объездили и обошли пешком Михайловское и Тригорское; постояли в молчании у могилы поэта, посетили домик няни. Уезжали мы из Пушкинских Гор ночью. Было тепло и тихо. Огромная луна взошла над Тригорским. Мы гуляли по платформе и все не могли войти в вагон и разойтись по своим купе, на пороге которых кончалась эта поэтическая поездка. В лунном свете таинственно мерцала, огибая берега, Сороть. И вдруг, в довершение картины, в кустах возле станции запели два соловья, будто соревнуясь в своем искусстве.

Владимир Платонович слушал, то и дело задавая мне вопросы. И мне показалось, что Кожич пристально изучает меня, присматривается, прислушивается.

Без всякого перехода, как это часто он делал, Кожич снова заговорил о Гурмыжской, о ее одиноком существовании, об угасании, о всплеске женских запоздалых, но тем более ярких и сильных чувств. Нравственная характеристика Гурмыжской связана с социальной. Это — барыня, — говорил он. — Крепостнический дух навсегда остался чертой ее характера. Она жестока с подчиненными и зависимыми, цинична в своем эгоизме. А с купцом Восмибратовым — торгаш, хитрый, изворотливый.

Репетируя сцены с Восьмибратовым, Кожич подсказал мне интересное решение. Владимир Платонович предложил, чтобы, ожидая появления Восьмибратова, я сидела в кресле в самой боевой позе, подложив одну ногу под себя, руку уперев в бок, а другую, сжатую в кулак, утвердила на столе, прикрыв ею шкатулку с денежными документами. Я испуганно взглянула на Кожича, но он успокоил меня, что такой мизансцены в спектакле не будет, но что она важна на репетиции, чтобы найти необходимый импульс, нужное состояние, правильное самочувствие в этой сцене.

И вот начались регулярные репетиции «Леса». Кожич требовал, чтобы я показала Гурмыжскую во всем многообразии ее характера. Она должна была по-разному относиться ко всем действующим лицам и в то же время оставаться самой собой[[169]](#endnote-164).

{268} Трудные задачи стояли и перед исполнителями ролей Несчастливцева и Счастливцева, которых играли Толубеев[[170]](#endnote-165) и Борисов[[171]](#endnote-166). Режиссер добивался, чтобы в темном лесу, где нет ни света, ни правды, Несчастливцев отстаивал высокие права человека. Особенно интересным оказался в спектакле Счастливцев в исполнении Борисова, которому удалось показать Аркашку человеком обездоленным, маленьким, униженным, чья судьба исполнена высокого драматизма. Мы работали над спектаклем взволнованно, как в свое время делали это Юрьев, Горин-Горяинов и все исполнители первой редакции «Леса».

Спектакль расценивался как большая удача Кожича. Из исполнителей эпизодов особенно отмечался Карп — К. Адашевский: его ощущение эпохи, простота, юмор и Давыдовская мягкость.

Кожич вообще умел удивительно верно и точно находить исполнителей для каждой роли, отыскивая порой людей, о которых иные постановщики даже не вспомнили бы. Так случилось и в «Лесе», когда на роль Улиты, несравненно сыгранную в свое время Корчагиной-Александровской, Владимир Платонович пригласил скромнейшего человека — актрису О. Томилину. Она к тому времени давно не играла ничего, кроме самых маленьких эпизодических ролей. Кожич ролью Улиты поднял ее из тени к свету и показал всем, что представляла собой эта талантливая бытовая актриса.

Через несколько лет «Лес» решили экранизировать. Работа оказалась необычайно трудной. Сроки были короткими, и снимались мы по 16 часов подряд. Иногда, глубокой ночью мы подходили к аппарату измученные, с потускневшим гримом, распустившимися прическами, иссякающими силами. Я была так обескуражена режимом и стилем новой работы, что не решалась приехать на просмотр картины. Зато на этом просмотре присутствовал Кожич, который не принимал участия в съемках. Он позвонил мне по телефону и сказал, что у него осталось самое приятное впечатление от фильма-спектакля. «Вас беспокоили противоречивые требования режиссуры, новые и неожиданные для театральной актрисы, — сказал он. — Вас обескуражило, что кинорежиссеры просили вас делать все бледнее. Бледность красок вообще характерна для кино. Знайте это и не бойтесь больше никогда. Сдержанность вам вполне удалась, потому что ваши выразительные средства оказались переведенными как бы в другой регистр, в другой план. Так что все получилось здорово. Только если уж придираться, то надо было бы убрать {269} некоторую игривость в сцене с Улитой, перед песенкой. Мы посоветовались, кое-что вырезали, и получилось великолепно».

Режиссуру Кожича всегда отличали ясность и точность решений, почти деспотический стиль работы, в процессе которой он требовательнейшим образом добивался своего в малейших деталях. В отличие от некоторых наших постановщиков, он пристально следил за своими спектаклями на протяжении десятков представлений, ревниво наблюдая за тем, чтобы каждый актер точно выполнял поставленную перед ним задачу. Владимир Платонович смотрел на часы, хронометрировал каждый акт, и если время не совпадало с тем, какое было на премьере, то сердился, что мы утратили темп, а следовательно, и само решение акта или сцены.

Было у Кожича и еще одно качество: он неизменно брал на себя малейшие упреки в качестве спектакля. Он отвечал на самые дерзкие решения. И никогда не слышал никто из нас, чтобы Владимир Платонович говорил об актере:

— Что это он сегодня нафантазировал!.. Ничего этого у нас не было, первый раз вижу…

{270} В «Живом трупе» я хотела играть Каренину. Но Владимир Платонович рассудил иначе. Он поручил мне роль Анны Павловны, и это обстоятельство, не скрою, весьма меня разочаровало. Но Кожич был не из тех, кто отступался от своих решений. Он добивался своего не приказами, не принуждением, а тем, что умел увлечь актера работой над ролью. Так случилось и на этот раз. Владимир Платонович не столько уговорил, сколько увлек меня перспективами работы, и дело пошло, казалось, отлично.

Однажды мы с режиссером Даусоном сдавали Кожину сцену, подготовленную по непосредственным и довольно точным указаниям Владимира Платоновича. Сами мы были сценой удовлетворены и сдавали ее с чувством некоторой гордости достигнутым успехом.

А Кожич за своим столиком молчал. Он молчал так долго, что пауза становилась тягостной и неловкой. Наконец, Кожич сказал:

— Это никуда не годится.

Мы, честно говоря, даже обиделись и ответили, что делаем в точности то самое, о чем он нас просил накануне.

— Ну и что ж, что просил, — твердо ответил Кожич. — А сегодня я увидел, как столкнулось это решение с вашей актерской индивидуальностью, столкнулось — ноне слилось. Значит, решение надо менять. И я буду его менять столько раз, сколько потребуется, до тех пор, пока не получится так, как надо! Из придуманного решения никогда не нужно делать фетиша…

Только большой мастер, человек большого творческого масштаба мог сделать такое заявление. Работа началась сначала…

В первой же сцене, в диалоге между Анной Павловной и Сашей, ее младшей дочерью, сказалась важная особенность нового решения Кожича. В упомянутом диалоге, играющем роль экспозиции драмы, Саша защищает Федю Протасова, Анна Павловна — обвиняет его. Прежде, в старых постановках, разговор матери с дочерью обычно выглядел семейной размолвкой. Кожич решительно заострил конфликт между «отцами» и «детьми». Он увидел в нем и воплотил в спектакле социальную тему. Теперь это была не ссора между родственниками, а спор между ограниченной сторонницей буржуазной морали, глубоко равнодушным человеком Анной Павловной с умной, тонкой Сашей, девушкой горячей, искренней, ненавидящей ложь и пошлость окружающей жизни.

{272} Выявляя социальную тему живого трупа, Кожич всячески заострял характеры действующих лиц. Анна Павловна в его решении получилась персонажем откровенно сатирическим. Именно в таком плане решалась сцена между нею и доктором, эпизод вручения доктору гонорара. Этот эпизод превратился в обобщенную, символическую пантомиму фальши и лжи.

Анна Павловна оказалась одной из моих удачных и любимых ролей.

Постановка Кожичем «Живого трупа» также вошла в золотой фонд советского искусства, экранизирована и записана на пленку.

Кожич был человеком острого и порой язвительного ума. Он обладал редким качеством — умел слушать, сам говорил мало, но зато каждое его слово звучало весомо, интересно. Обсуждался спектакль, плохо поставленный одним из актеров. Актер — весьма уважаемый мастер в своем деле — не был режиссером. Все сидели смущенно, не зная, что сказать, деликатничали, кривили душой и совершенно запутались. Вдруг Владимир Платонович спросил самым любезным и обходительным тоном:

— Скажите мне, режиссура — это профессия или времяпрепровождение?

Все засмеялись, и вопрос был немедленно решен в соответствии с качеством работы.

В другой раз, в разговоре с Вивьеном, Кожич высмеивал нравы нашей околотеатральной публики, склонной к созданию сценических кумиров и гиперболизации своих впечатлений.

— Говорят, — сказал Владимир Платонович, — что молодая актриса Р. — Комиссаржевская, а начинающая актриса О. — Ермолова. Подумайте, Леонид Сергеевич, в какую замечательную театральную эпоху мы живем!

Никогда не забыть творческих встреч с Владимиром Платоновичем Кожичем. Я не рассказала о Кожиче и сотой доли того, что можно и нужно рассказать, но мне хотелось сказать, что этот строгий, взыскательный, умный художник внес в историю нашего театра незабываемый, ценнейший вклад.

Передо мной открывалась новая дорога в искусстве, о которой говорил Юрий Михайлович Юрьев, такие новые по характеру роли, как Белла Чарлз в «Глубоких корнях», миссис Уоррен и миссис Хиггинс в пьесах Бернарда Шоу «Профессия миссис Уоррен» и «Пигмалион». Во всех этих спектаклях громко {274} звучала большая общественная тема. Во весь голос прозвучала она и в постановке пьесы Аугуста Якобсона «Шакалы».

Видное место в репертуаре заняла пьеса Лилиан Хеллман «Осенний сад», написанная под явным влиянием Чехова. Автор сумела показать судьбы людей не первой молодости, сцены человеческой осени, то есть ту область, которая далеко не всегда удается драматургам, да и не всегда интересует их. В этом спектакле мы снова играли вместе с моей многолетней партнершей и большим мастерам — Евгенией Михайловной Вольф-Израэль. Евгения Михайловна неотделима от истории нашего театра. С ее именем связаны такие значительные для театра спектакли, как «Школа злословия», «Отелло», «Яд», «Делец», «Огни Ивановой ночи», «Пигмалион», «Глубокие корни», «Незабываемый 1919‑й».

Весна 1956 года привела на нашу сцену возрождавшегося тогда для театра Достоевского. Советский театр знал инсценировки пяти романов великого писателя: «Братья Карамазовы», «Идиот», «Дядюшкин сон», «Преступление и наказание» и «Униженные и оскорбленные». Теперь по инициативе Вивьена была создана инсценировка «Игрока». В ней Леонид Сергеевич принял участие и как автор и как постановщик. Опыта постановки «Игрока» еще не было, это усложняло работу, делало ее особенно интересной.

Театр стремился сохранить текст писателя в неприкосновенности. Именно поэтому в инсценировку был введен чтец от аз-тора, он оказался и главным героем спектакля, который с успехом идет на сцене вот уже четыре года. Я играла в этом спектакле трудную роль Бабушки; в работе над нею мне опять помог Вивьен.

Моя Бабушка явилась ярким акцентом в цикле моих ролей нового амплуа, а весь спектакль — огромной победой большого художника Леонида Сергеевича Вивьена.

Мы прошли с вами по дорогам жизни и искусства. Я искренно старалась не заблудиться и не свернуть с этих дорог на тропинку моей личной биографии. Если это мне не всегда удавалось, читатель простит меня.

На разных дорогах я встречала разных путников. Сегодня эти встречи немножко напоминают задачу из школьного учебника математики, когда путники А, В и С выходят из разных точек и с разной скоростью, но встречаются в какой-то точке и {276} идут вместе. Они идут, чтобы делать общее дело. Ради него они и живут.

Я назвала свою книгу «Дороги искусства», но только теперь, дописывая последние страницы, окончательно понимаю, что, пожалуй, дорога-то у меня одна — дорога синтетического искусства.

Дороги искусства переменчивы, как и сами жизненные пути. Они заводили меня в бескрайние дали, которые оказывались то на Театральной улице, то на Театральной площади. Теперь мой главный маршрут пролегает по Моховой, где звучат молодые голоса моих студентов…

Со студентами нелегко. Самое трудное заключается в том, что каждый из них должен стать настоящим советским художником, которому будет доверено нести вперед наше искусство.

… Одна из дорог завела меня, как мог заметить читатель… в литературу. Тут уж слово возьмут критики. Что ж, когда говорят пушки, музы умолкают…

# **{****277}** Примечания

# **{****295}** Роли Е. И. Тиме

Артистическая жизнь Е. И. Тиме связана главным образом с деятельностью Ленинградского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина (б. Александринского). В список включены и роли, сыгранные Е. И. Тиме до поступления на сцену Александринского театра, а также работы, созданные в более поздние годы на иных сценических площадках.

## Роли, сыгранные Е. И. Тимедо поступления в Александринский театр

### 1903

«На маневрах» С. Рассохина — Вера Дмитриевна (г. Изюм).

«На пороге великих событий» Н. Павлова — Верочка (г. Изюм).

### 1904

«Борцы» М. Чайковского — Соня (г. Изюм).

«Тайна» Н. Николаева (Н. Н. Куликова) — Татьяна Николаевна Ласкина (г. Изюм).

### 1905

«Высшая школа» И. Потапенко — Клавдия Александровна (г. Изюм).

### 1906

«Сильные и слабые» Н. Тимковского (Криницкого) — Римма (г. Изюм).

### **{****296}** 1907

«Искры пожара» Г. Ге — Дама (ученический спектакль).

«Отверженный Дон-Жуан» С. Рафаловича — Блудница (ученический спектакль).

«Дети Ванюшина» С. Найденова — Людмила (ученический спектакль).

«Забава» А. Шницлера — Мицци (ученический спектакль).

«Женитьба Фигаро» П. Бомарше — Графиня (ученический спектакль).

«Всех скорбящих» Г. Гейерманс — Рита (ученический спектакль).

«Коломбина» Э. Корна — Коломбина (ученический спектакль).

«Вейганд» И. Шлафа — Берта (ученический спектакль).

«Ольгин день» А. Бежецкого (А. Маслова) — Софья Борисовна (г. Изюм).

### 1908

«Хоровод» Г. Бара — Франциска (выпускной спектакль).

«Розы» Г. Зудермана — Юлия (выпускной спектакль).

## Роли, сыгранные Е. И. Тимев период ее деятельности на сценеЛенинградского Государственного Академического театра драмыимени А. С. Пушкина (б. Александринского театра)[[172]](#footnote-8)

### 1908

«Золотой телец» С. Добржанского — Эмма.

### 1909

«Сполохи» («Жизнь достанет») В. Тихонова — Лидия.

«Египетские ночи» (балет) А. Аренского — Клеопатра (Мариинский театр).

«Дядя Ваня» А. Чехова — Елена Андреевна.

«Виноватая» А. Потехина — Паулина.

«На перепутье» Н. Ходотова — Вера.

«Звезда» Г. Бара — Флора Денк.

«Венецианский купец» В Шекспира — Нерисса.

«Пастушка-герцогиня» Лопе де Вега — Диана.

«Светлая личность» Е. Карпова — Ника Кракова.

«Светлая личность» Е. Карпова — Дарья Михайловна.

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского — Машенька.

### 1910

«Генрих Наваррский» В. Девери — Маргарита Валуа.

«Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина — Липочка (г. Киев).

{297} «Холопы» П. Гнедича — Лиза Хлопова (г. Киев).

«Ревизор» Н. Гоголя — жена Луки Лукича (г. Киев).

«Идиот» В. Крылова и С. Сутугина (по роману Ф. Достоевского) Аглая (г. Киев).

«Последняя жертва» А. Островского — Ирина (г. Киев).

«Симфония» М. Чайковского — Вторая дама (г. Одесса).

«Маленькая шоколадница» П. Гаво — Бэнжамина (г. Изюм).

«Вместо дебюта» А. Шабельского — Актриса (г. Изюм).

«Семнадцатилетие» М. Дрейера — Эрика (г. Изюм).

«Дон-Жуан» Ж. Мольера — Шарлотта.

«Поле брани» И. Колышко — Лиза Силкина.

### 1911

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера — Софи.

«Красный кабачок» Н. Беляева — Шумихина.

«Живой труп» Л. Толстого — Маша.

«Светлейший» П. Гнедича — Нина.

### 1912

«Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана — Марикка.

«Кухня ведьмы» Г. Ге — Ксения.

«История одного увлечения» И. Радзивилловича — Лидия.

«Любите жизнь» П. Федорова — Саша.

«Роман тети Ани» С. Найденова — Ольга Сергеевна.

«Заложники жизни» Ф. Сологуба — Катя.

### 1913

«Комедия смерти» В. Барятинского — Мария.

«Званый вечер с итальянцами» Ж. Оффенбаха — Эрнестина.

«Торговый дом» И. Сургучева — Елена Алексеевна.

«Лабиринт» А. Полякова — Наталья Дмитриевна.

«Горе от ума» А. Грибоедова — Лиза (г. Варшава).

«Таланты и поклонники» А. Островского — Негина.

### 1914

«Душа Японии» А. Чекрыгина — Облачная дымка (Народный дом).

«Вторая молодость» П. Невежина — Телегина.

«Тени» М. Салтыкова-Щедрина — Софья Александровна (Мариинский театр)

«Фофан» И. Шпажинского — Варя (Мариинский театр).

«Лев Гурыч Синичкин» Д. Ленского — Лиза.

«Царская невеста» Л. Мая — Любаша.

«Сестры Кедровы» Н. Григорьева-Истомина — Маня.

«Гейша» С. Джонса — Молли (Мариинский театр).

### **{****298}** 1915

«Дочь второго полка» Дж. Доницетти — Маркитантка (Мариинский театр).

«Слепая любовь» Н. Грушко — Купавина.

«Поруганный» Н. Невежина — Ольга.

«Обыватели» В. Рыжкова — Ознобишина (г. Варшава).

«Змейка» В. Рыжкова — Кира Александровна (г. Варшава).

«Елена Прекрасная» Ж. Оффенбаха — Елена (Мариинский театр).

«Мендель Спивак» С. Юшкевича — Берта (Мариинский театр).

«Бесприданница» А. Островского — Лариса.

«Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева — Зинида.

«Благочестивая Марта» Тирсо де Молина — Донья Марта.

«Нахлебник» И. Тургенева — Ольга Петровна.

«Эрнани» В. Гюго — Донья Соль.

### 1916

«Другая жизнь» П. Опочинина — Вера Сергеевна.

«Ночное» М. Стаховича — Дуня.

«Зеленое кольцо» З. Гиппиус — Анна Дмитриевна.

«Без вины виноватые» А. Островского — Коринкина.

«Добрый барин» А. Островского — Дуняша.

«Настоящая любовь» Р. Бракко — Елена.

«Невеста» Г. Чулкова — Бредова.

«Ассамблея» П. Гнедича — Фрося.

«Мертвый узел» И. Шпажинского — Наташа.

«Лавка древностей» Н. Соловьева — Анна.

### 1917

«Стакан воды» Э. Скриба — Герцогиня Мальборо.

«Милые призраки» Л. Андреева — Полин?

«Маскарад» М. Лермонтова — Баронесса Штраль.

«Грех да беда на кого не живет» А. Островского — Татьяна Даниловна.

«Зарево» Е. Карпова — Липа.

«Волки и овцы» А. Островского — Глафира.

«Профессор Сторицын» Л. Андреева — Княжна.

«Богатая невеста» А. Островского — Белесова.

### 1918

«Вольнонаемные» И. Потапенко — Людмила.

«Казнь» Г. Ге — Кэт.

«Полусвет» А. Дюма — Сюзанна Данж (Паласс-театр).

«Галеотто» Х. Эчегарай — Донья Юлия.

«Царь Эдип» Софокла — Иокаста (Театр трагедии).

«Золотая Ева» Ф. Шентона и Ф. Коппель-Эльфельда — Ева (Паласс-театр)

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера — Луиза (г. Харьков).

{299} «Старый закал» А. Сумбатова — Вера (г. Харьков).

«Дама из Торжка» Н. Беляева — Дама (г. Харьков).

«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса — Ио (г. Харьков).

### 1919

«Красное яблочко» Ж. Оффенбаха — Катрин.

### 1920

«Мадам Анго» Ф. Лекока — Кларетта (Театр музыкальной комедии).

«Последняя жертва» А. Островского — Юлия Павловна.

«Соломенная шляпка» Э. Лабиша — Баронесса де Шампиньи.

«Мадемуазель Нитуш» Ф. Эрве — Дениза (Театр музыкальной комедии).

«Простушка и воспитанница» Д. Ленского — Палаша.

«Идеальная жена» М. Прага — Юлия.

«Заговор Фиеско» Ф. Шиллера — Графиня Юлия.

### 1921

«Корневильские колокола» Р. Планкетта — Серполетта (Академический театр комической оперы).

«Царь Федор Иоаннович» А. Толстого — царица Ирина.

«Каширская старина» Д. Аверкиева — Марьица.

«Обрыв» П. Гнедича и В. Евдокимова (по роману И. Гончарова) — Уленька.

«Горе от ума» А. Грибоедова — Наталья Дмитриевна.

«Трактирщица» К. Гольдони — Мирандолина.

«Идиот» В. Крылова и С. Сутугина (по роману Ф. Достоевского) — Настасья Филипповна.

### 1922

«Невольницы» А. Островского — Евлампия Андреевна.

«Мадам Сан-Жен» В. Сарду и Э. Моро — Катрин Юбше.

«В вихре вальса» И Штрауса — Франци (Паласс-театр).

«Монах» Ж. Делавиня — Мария.

«Адриенна Лекуврер» Э. Скриба — Адриенна Лекуврер.

«Тереза Рекен» Э. Золя — Тереза.

«Идеальная жена» Ф. Легара — Каролла (театр «Аквариум»).

«Среди цветов» Г. Зудермана — Теа.

«Вор» Д. Бернштейна — Мария-Луиза.

«Красная нить» Н. Ходотова — Облакова.

«Посадник» А. Толстого — Наталья.

«Саломея» О. Уайльда — Саломея (Паласс-театр).

«Веселая вдова» Ф. Легара — Ганна (Паласс-театр).

«Старый Гейдельберг» («Наследный принц») В. Мейер-Ферстера — Кэтти.

### 1923

«Сильва» Э. Кальмана — Сильва (театр «Аквариум»).

«Дядюшкин сон» П. Лешкова (по роману Ф. Достоевского) — Зина.

«Антоний и Клеопатра» В. Шекспира — Клеопатра.

{300} «Голландочка» Э. Кальмана — принцесса Ютта (Паласс-театр).

«Торжество в Венеции» Н. Смолича — Ваноцци.

«Мадам Помпадур» Л. Фалля — маркиза Помпадур (Паласс-театр).

«Баядерка» Э. Кальмана — Одетта (театр «Аквариум»).

### 1924

«Сарданапал» Д. Байрона — Мирра.

«Уриель Акоста» К. Гуцкова — Юдифь.

«Волчьи души» Д. Лондона — Маргарет.

«Святая Иоанна» Б. Шоу — Иоанна.

### 1925

«Изгнание блудного беса» А. Толстого — Лиза.

«Пугачевщина» К. Тренева — Устинья.

«Голубая мазурка» Ф. Легара — Анжелла (Театр музыкальной комедии).

«Идеальный муж» О. Уайльда — леди Чилтерн.

«Иван Каляев» И. Калугина и В. Беренштам — Женя.

### 1926

«Желтая кофта» Ф. Легара — Леа (Малый оперный театр).

«Холопы» П. Гнедича — Глафира.

«Ливень» С. Моэма — Сэди Томсон.

«Пушкин и Дантес» В. Каменского — Наталья Николаевна.

«Виринея» Л. Сейфуллиной — Виринея.

«Конец Криворыльска» Б. Ромашова — Мугланова.

«Штиль» В. Билль-Белоцерковского — Ольга Николаевна.

### 1927

«Отелло» В. Шекспира — Эмилия.

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера — леди Мильфорд.

«Идеальный муж» О. Уайльда — миссис Чивли.

### 1928

«Черный амулет» Н. Стрельникова — Лилиан (Малый оперный театр).

«Доходное место» А. Островского — Вишневская.

«Павел I» Д. Мережковского — Гагарина.

«Маскарад» М. Лермонтова — Нина.

«Шахтер» В. Билль-Белоцерковского — Пелагея.

### 1929

«Высоты» Г. Лебединского — Опалинская.

«Мисс Дот» С. Моэма — мисс Дот.

«Причальная мачта» О. Форш — Анна Федоровна.

### 1930

«Ярость» Е. Яновского — Марфа Коврова.

«Преступление Лесли» С. Моэма — Лесли (г. Новгород).

### **{****301}** 1931

«Нашествие Наполеона» А. Луначарского — Жозефина Дельмар.

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского — Мамаева.

### 1932

«Враги» М. Горького — Клеопатра.

### 1933

«Провинциалка» И. Тургенева — Дарья Ивановна.

### 1934

«Столпы общества» Г. Ибсена — Лона Гессель.

### 1935

«Ваграмова ночь» Л. Первомайского — Вечора.

«Ревизор» Н. Гоголя — Анна Андреевна.

### 1937

«Фландрия» В. Сарду — донья Долорес.

«На берегу Невы» К. Тренева — Поля.

### 1938

«Таланты я поклонники» А. Островского — Смельская.

### 1939

«Мачеха» О. Бальзака — Гертруда.

### 1940

«Зыковы» М. Горького — Софья.

### 1942

«Тропа шпиона» А. Дюма — Цезарина (г. Казань).

«Медведь» А. Чехова — Вдовушка (г. Казань).

### 1943

«Дамская война» Э. Скриба — Графиня (г. Казань).

### 1946

«Горе от ума» А. Грибоедова — Хлестова.

«Свадьба» А. Чехова — Змеюкина.

### **{****302}** 1947

«Глубокие корни» Дж. Гоу и д’Юссо — Балла Чарлз.

«Лес» А. Островского — Гурмыжская.

«Профессия миссис Уоррен» Б. Шоу — миссис Уоррен.

### 1950

«Живой труп» Л. Толстого — Анна Павловна.

### 1952

«Пигмалион» Б. Шоу — миссис Хиггинс.

### 1953

«Шакалы» А. Якобсона — Дорис.

### 1956

«Игрок» Л. Вивьена, А. Даусона и А. Босулаева (по роману Ф. Достоевского) — Бабушка.

### 1957

«Осенний сад» Л. Хеллман — Мэри Эллас.

### **{****303}** Список иллюстраций

|  |  |
| --- | --- |
| *Фронтиспис*. Е. И. Тиме. Портрет работы худ. Гринмана. |  |
| В. В. Тиме — Марьям. «Кавказский пленник» Ц. Кюи | 17 |
| Иван Августович Тиме | 21 |
| Е. И. Тиме. 12 лет | 23 |
| Высшие женские Бестужевские курсы. Выпуск 1904 г. | 25 |
| Николай Николаевич Качалов | 27 |
| Л. В. Собинов — Ленский. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского | 35 |
| Л. В. Собинов — Лоэнгрин. «Лоэнгрин» Р. Вагнера | 41 |
| Л. В. Собинов | 43 |
| Ф. И. Шаляпин | 45 |
| Ф. И. Шаляпин — Дон-Кихот. «Дон-Кихот» Ж. Масснэ | 47 |
| Е. И. Тиме и Н. В. Смолич. Концертный номер «Пьеро и Коломбина» | 55 |
| А. П. Павлова — Вероника, М. М. Фокин — Амун. «Египетские ночи» А. Аренского | 59 |
| А. П. Павлова | 63 |
| Н. М. Дудинская — Сари, К. М. Сергеев — Ленни. «Тропою грома» К. Кара-Караева | 69 |
| А. Я. Шелест — Жизель. «Жизель» А. Адана | 71 |
| {304} Е. И. Тиме с молодежью балета Академического Малого оперного театра | 72 |
| Группа театральных деятелей в Ессентуках | 73 |
| Г. С. Уланова и Н. Н. Качалов после прогулки по озеру Селигер | 74 |
| Е. И. Тиме и Г. С. Уланова на озере Селигер. 1934 г. | 75 |
| Г. С. Уланова — Жизель. «Жизель» | 78 |
| Г. С. Уланова — Коралли. «Утраченные иллюзии» | 79 |
| Г. С. Уланова | 80 |
| Е. И. Тиме — Эрнестина, К. А. Варламов — Грифель, Н. Н. Ходотов — Канифас. «Званый вечер с итальянцами» Ж. Оффенбаха | 84 |
| А. Н. Феона | 85 |
| М. А. Ростовцев | 86 |
| Л. О. Утесов | 87 |
| И. Ф. Монахов | 89 |
| А. И. Райкин | 91 |
| Н. Н. Ходотов и Е. Б. Вильбушевич | 95 |
| А. А. Орлов | 101 |
| Е. И. Тиме. «Четыре тура вальса» | 102 |
| А. Я. Закушняк | 107 |
| Е. Б. Гардт | 109 |
| В. Н. Яхонтов | 113 |
| А. И. Шварц | 115 |
| А. Н. Толстой | 117 |
| Е. И. Тиме | 124 |
| Е. И. Тиме | 137 |
| Е. И. Тиме с группой учеников карело-финской студии Ленинградского театрального института — участников спектакля «Учитель танцев» | 145 |
| Фотомонтаж газеты «Известия» к 100‑летию б. Александринского театра | 150 |
| Е. И. Тиме — Рита. «Всех скорбящих» (ученический спектакль) | 153 |
| Класс Ю. Э. Озаровского. Императорские драматические курсы, выпуск 1908 г. | 154 |
| Е. И. Тиме — Эмма. «Золотой телец», водевиль | 157 |
| Е. И. Тиме — Диана. «Пастушка-герцогиня» Лопе де Вега | 160 |
| Е. И. Тиме — Нерисса. «Венецианский купец» В. Шекспира | 161 |
| Е. И. Тиме — Шарлотта. «Дон-Жуан» | 162 |
| Е. И. Тиме — Маша. «Живой труп» Л. Толстого | 165 |
| Е. И. Тиме — Марикка. «Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана | 175 |
| Е. И. Тиме — Лиза. «Лев Гурыч Синичкин» Д. Ленского | 179 |
| Е. И. Тиме — Лиза, К. Н. Яковлев — Ленский. «Лев Гурыч Синичкин» | 180 |
| {305} М. Г. Савина | 185 |
| Е. И. Тиме — Лариса. «Бесприданница» А. Островского | 197 |
| А. А. Яблочкина | 201 |
| Е. И. Тиме — баронесса Штраль, Ю. М. Юрьев — Арбенин. «Маскарад» М. Ю. Лермонтова | 207 |
| Н. Н. Синельников | 217 |
| Е. И. Тиме — Луиза. «Коварство и любовь» Ф. Шиллера | 219 |
| Е. И. Тиме — Краснова, И. М. Уралов — Краснов. «Грех да беда на кого не живет» А. Островского | 221 |
| Е. И. Тиме — Настасья Филипповна. «Идиот», по Ф. Достоевскому | 223 |
| В. М. Чабукиани — Отелло | 225 |
| Е. И. Тиме | 231 |
| Е. И. Тиме — Устинья. «Пугачевщина» Тренева | 233 |
| Е. И. Тиме — Виринея, Н. Н. Ходотов — Василий. «Виринея» Л. Сейфуллиной | 235 |
| Е. И. Тиме — Пелагея. «Шахтер» В. Билль-Белоцерковского | 237 |
| Е. И. Тиме — Мугланова. «Конец Криворыльска» Б. Ромашова | 239 |
| Е. И. Тиме — Мугланова, И. Н. Певцов — Севастьянов. «Конец Криворыльска» | 240 |
| Е. И. Тиме — Марфа Коврова. «Ярость» Е. Яновского | 243 |
| Е. И. Тиме — Клеопатра. «Враги» М. Горького | 244 |
| И. Н. Певцов | 248 |
| Е. И. Тиме — Мария Вечора. «Ваграмова ночь» Л. Первомайского | 249 |
| Е. И. Тиме — Анна Андреевна. «Ревизор» Н. Гоголя | 251 |
| Е. И. Тиме — Долорес. «Фландрия» Ж. Сарду | 253 |
| Е. И. Тиме — Софья. «Зыковы» М. Горького | 254 |
| Е. И. Тиме — Гурмыжская. «Лес» А. Островского | 263 |
| В. П. Кожич | 265 |
| Е. И. Тиме — Гурмыжская, Ю. В. Толубеев — Несчастливцев. «Лес» | 266 |
| Е. И. Тиме — Анна Павловна. «Живой труп» Л. Толстого | 269 |
| Е. И. Тиме — Бабушка, Н. В. Мамаева — Полина. «Игрок», по Ф. М. Достоевскому | 271 |
| Е. И. Тиме — Хлестова. «Горе от ума» А. Грибоедова | 273 |
| Е. И. Тиме — Бабушка. «Игрок», по Ф. М. Достоевскому. Рисунок художника А. Галеркина | 275 |

1. Тиме Иван Августович (1838 – 1920) — русский ученый, горный инженер, заслуженный профессор Петербургского института корпуса горных инженеров. Автор фундаментальных трудов: «Сопротивление материалов и дерева резанию», «Теория и построение железопрокатных машин», «Практический курс паровых машин» и др. [↑](#endnote-ref-2)
2. Эверарди Камилл (1825 – 1899) — оперный певец (баритон), затем преподаватель пения, профессор Петербургской консерватории, Киевского музыкального училища, Московской консерватории. [↑](#endnote-ref-3)
3. Бестужевские курсы — женское высшее учебное заведение, учрежденное кружком прогрессивной интеллигенции во главе с проф. А. Н. Бекетовым в Петербурге в 1878 г. Бестужевские курсы возглавлял профессор русской истории К. Н. Бестужев-Рюмин; по его фамилии они и названы. Срок обучения на курсах с 1881 г. — четырехгодичный. В составе курсов было три отделения: словесно-историческое, физико-математическое и специально-математическое, с 1906 г. — юридическое отделение. С 1886 по 1890 г. курсы были закрыты царским правительством и только после настойчивых ходатайств представителей прогрессивной интеллигенции возобновили свою деятельность. Окончившие Бестужевские курсы получали право преподавать в женских средних учебных заведениях. Бестужевские курсы размещались в собственном доме на Васильевском острове, 10‑я линия, 33. [↑](#endnote-ref-4)
4. Платонов Сергей Федорович (1860 – 1933) — русский буржуазный историк, профессор Петербургского университета, с 1895 г. являлся руководителем учебной части историко-филологического отделения Бестужевских курсов. С 1909 г. — член-корреспондент Академии наук, с 1920 г. — академик. [↑](#endnote-ref-5)
5. {278} Блок Любовь Дмитриевна (ум. в 1939 г.) — источник русского балета, дочь Д. Д. Менделеева, жена А. А. Блока. Окончив Бестужевские курсы, Л. Д. Блок некоторое время играла в труппе театра В. Ф. Комиссаржевской, затем в театре Л. Б. Яворской. В последние годы жизни занималась изучением балетного искусства. [↑](#endnote-ref-6)
6. Качалов Николай Николаевич (1883 – 1961) — советский ученый, горный инженер, специалист в области технологии силикатов, член-корреспондент Академии наук СССР, заслуженный деятель науки и техники РСФСР, лауреат Сталинской премии, профессор. [↑](#endnote-ref-7)
7. Петровский Андрей Павлович (1869 – 1933) — актер, режиссер, педагог. В 1904 – 1921 гг. — актер Александринского театра, затем режиссер Большого драматического театра, Экспериментального театра, Театра сатиры и др. [↑](#endnote-ref-8)
8. Подробно об отношении Н. А. Римского-Корсакова к событиям первой русской революции и о положении в это время Петербургской консерватории см. в кн. М. О. Янковский, «Римский-Корсаков и революция 1905 года». М.‑Л., Музгиз, 1950. 2 ноября 1905 г. Н. А. Римский-Корсаков писал музыкальному критику С. Н. Куликову: «… время великое. Когда вы мне писали предыдущее письмо, то и не ожидали, что выйдет из начавшейся тогда забастовки, а вышло то, что старый порядок подорвался навсегда. Не запомню такого радостного дня, когда газеты вышли без цензуры…» (ГПБ, архив Н. А. Римского-Корсакова, п. 239). [↑](#endnote-ref-9)
9. Глазунов Александр Константинович (1865 – 1936) — русский композитор, дирижер, педагог, музыкальный деятель. [↑](#endnote-ref-10)
10. Лядов Анатолий Константинович (1865 – 1914) — русский композитор, музыкальный педагог и дирижер. [↑](#endnote-ref-11)
11. По Невскому пр., дом 46. [↑](#endnote-ref-12)
12. Осенью 1905 года. [↑](#endnote-ref-13)
13. Фигнер Николай Николаевич (1857 – 1918) — оперный певец (тенор), некоторое время занимался у И. П. Прянишникова и К. Эверарди в Петербургской консерватории, затем учился в Италии. В 1882 г. дебютировал в Неаполе. В 1882 – 1887 гг. выступал в европейских странах и в Америке, в 1887 – 1907 гг. — солист Мариинского театра. После 1907 г. выступал на сценах частных оперных театров. [↑](#endnote-ref-14)
14. Ершов Иван Васильевич (1867 – 1943) — оперный певец (тенор), народный артист СССР. В 1893 г. И. В. Ершов дебютировал в Мариинском театре, затем гастролировал в Италии, выступал в русских провинциальных оперных театрах. С 1895 по 1929 г. — солист Мариинского театра, ныне Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова. С 1916 г. по 1943 г. — профессор Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. [↑](#endnote-ref-15)
15. {279} Баттистини Маттеа (1856 – 1928) — итальянский оперный певец (баритон). Часто гастролировал в России, где среди других партий исполнял партию Онегина («Евгений Онегин» П. И. Чайковского) и Демона («Демон» А. Г. Рубинштейна). Титто Руффо (1877 – 1953) — итальянский оперный певец (баритон). Выступал во многих странах мира, в том числе в России (1905 – 1907). Ансельми Джузеппе (1876 – 1929) — итальянский оперный певец (тенор). Галеффи Карло (род. в 1885 г.) — итальянский оперный певец (баритон). Кавалиер и Лина (1874 – 1944) — итальянская оперная певица (сопрано). [↑](#endnote-ref-16)
16. Собинов Леонид Витальевич (1872 – 1934) — оперный певец (тенор), народный артист РСФСР. С 1897 г. — солист Большого театра. [↑](#endnote-ref-17)
17. Мазини Анжело (1844 – 1926) — итальянский оперный певец (тенор). [↑](#endnote-ref-18)
18. Фигнер (урожденная Мей) Медея Ивановна (1859 – 1952) — оперная певица (сопрано). В 1877 – 1887 гг. выступала в Италии, Испании, странах Южной Америки В 1887 – 1912 гг. — солистка Мариинского театра в Петербурге. В 1889 г. вышла замуж за певца Н. Н. Фигнера, с которым постоянно выступала. Пела до 1923 г., затем занималась педагогической деятельностью. [↑](#endnote-ref-19)
19. Тартаков Иоаким Викторович (1860 – 1923) — оперный певец (баритон), окончил Петербургскую консерваторию (класс К. Эверарди). Пел на сценах русских провинциальных оперных театров. В 1882 – 1884 и 1894 – 1923 гг. — артист, а в 1909 – 1923 гг. — и главный режиссер Мариинского театра. [↑](#endnote-ref-20)
20. Славина Мария Александровна (1859 – ?) — оперная певица. В 1867 – 1877 гг. училась в балетном и драматическом классах Петербургского театрального училища, в 1877 – 1879 гг. обучалась пению в Петербургской консерватории (класс Н. А. Ирецкой и К. Эверарди). С 1879 по 1917 г. — солистка Мариинского театра. После 1917 г. жила за границей. [↑](#endnote-ref-21)
21. Долина Мария Ивановна (1868 – 1919) — оперная певица, с 1886 г. — солистка Мариинского театра. [↑](#endnote-ref-22)
22. Касторский Владимир Иванович (1871 – 1948) — оперный певец (бас), заслуженный деятель искусств РСФСР. Начал выступать с 1892 г. С 1898 г. — солист Мариинского театра. [↑](#endnote-ref-23)
23. Никиш Артур (1855 – 1922) — венгерский дирижер и композитор. [↑](#endnote-ref-24)
24. Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874 – 1942) — режиссер, театральный деятель, педагог, народный артист РСФСР. В 1906 – 1907 гг. — главный режиссер драматического театра В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге, в 1908 – 1917 гг. — режиссер Александринского и Мариинского театров, затем руководитель театра РСФСР 1‑й, театра имени Вс. Мейерхольда (ТИМ). [↑](#endnote-ref-25)
25. {280} Головин Александр Яковлевич (1863 – 1930) — театральный декоратор и живописец, народный артист РСФСР. В качестве театрального художника стал работать в начале 1900‑х гг. первоначально в Москве, затем в Петербурге. [↑](#endnote-ref-26)
26. Станиславский (псевдоним; настоящая фамилия — Алексеев) Константин Сергеевич (1863 – 1938) — актер, режиссер, театральный деятель, основатель МХАТа, народный артист СССР. [↑](#endnote-ref-27)
27. Юрьев Юрий Михайлович (1872 – 1948) — драматический актер, народный артист СССР. С 1893 г. с некоторым перерывом — в Ленинградском государственном академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-28)
28. Газета «Жизнь искусства» в сентябре 1920 г. сообщала о том, что в зимний сезон в Академическом театре комической оперы «будут поставлены оперы… Масснэ “Дон-Кихот” (с Ф. И. Шаляпиным, Е. И. Тиме в партии Дульцинеи)…» («Жизнь искусства», 1920, 16 сентября, № 558, стр. 3). [↑](#endnote-ref-29)
29. Кусевицкий Сергей Александрович (1874 – 1951) — дирижер, контрабасист и музыкальный деятель. [↑](#endnote-ref-30)
30. Малер Густав (1860 – 1911) — австрийский композитор и дирижер. Музыкальное образование получил в Венской консерватории. Работал главным дирижером и директором оперных театров Будапешта, Гамбурга, Вены и др. [↑](#endnote-ref-31)
31. Сарасате (Сарасате де Наваскуэс) Пабло Мартин (1844 – 1908) — испанский скрипач и композитор, выступал во многих странах мира, в том числе в России. [↑](#endnote-ref-32)
32. Кубелик Ян (1880 – 1940) — чешский скрипач, с 1898 г. концертировал во многих странах мира, в том числе в России (впервые в 1902 г.). [↑](#endnote-ref-33)
33. Уланова Галина Сергеевна (род. в 1910 г.) — балерина, народная артистка СССР. В 1928 г. Уланова окончила Ленинградское государственное хореографическое училище и была принята в труппу Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова, с 1944 г. работает в Государственном академическом Большом театре СССР. [↑](#endnote-ref-34)
34. В большинстве балетов на заднем плане в качестве пейзажа рисовалось озеро или река Кордебалет обычно располагался на заднем плане. Отсюда и произошло выражение «у воды». [↑](#footnote-ref-2)
35. Кшесинская Матильда Феликсовна (род. в 1872 г.) — русская балерина. [↑](#endnote-ref-35)
36. Леньяни Пьерина — итальянская балерина, выступавшая на сцене Мариинского театра в 1893 – 1901 гг. [↑](#endnote-ref-36)
37. Ауэр Леопольд (1845 – 1930) — скрипач и педагог, профессор Петербургской консерватории. [↑](#endnote-ref-37)
38. {281} Вержбилович Александр Валерианович (1849 – 1911) — виолончелист и педагог, профессор Петербургской консерватории. [↑](#endnote-ref-38)
39. Павлова Анна Павловна (1881 – 1931) — балерина В 1899 – 1913 гг. — в Мариинском театре, затем выступала во главе труппы, созданной ею, по всем странам мира. Умерла в Лондоне. [↑](#endnote-ref-39)
40. Фокин Михаил Михайлович (1870 – 1942) — балетмейстер и танцовщик. С 1898 г. — солист и балетмейстер Мариинского театра. С 1918 г. жил и работал за границей. Умер в США. [↑](#endnote-ref-40)
41. Карсавина Тамара Платоновна (род. в 1885 г.) — балерина, с 1904 г. — в балетной труппе Мариинского театра. С 1918 г. живет и работает за границей, во Франции. [↑](#endnote-ref-41)
42. Бакст (Розенберг) Лев Самойлович (1866 – 1924) — русский художник. Известен как декоратор труппы русского балета С. П. Дягилева. [↑](#endnote-ref-42)
43. Бенуа Александр Николаевич (1870 – 1959) — русский художник, режиссер, театральный и художественный критик. [↑](#endnote-ref-43)
44. Аренский Антон Степанович (1861 – 1906) — русский композитор, педагог, дирижер. [↑](#endnote-ref-44)
45. Первый спектакль балета «Египетские ночи» А. С. Аренского в постановке М. М. Фокина состоялся 19 февраля 1908 г. [↑](#endnote-ref-45)
46. Персонажи из пьесы А. Дюма «Дама с камелиями», созданной им на основе его одноименного романа. [↑](#endnote-ref-46)
47. Д’Аннунцио Габриеле (1863 – 1938) — итальянский писатель, драматург, идеолог империалистической агрессии. Выступал с проповедью аморализма, эротики. Активный реакционер, фашист, президент фашистской Академии наук. [↑](#endnote-ref-47)
48. Режан Габриель-Шарлотта (1856 – 1920) — французская драматическая актриса, особенно успешно выступавшая в комедийных ролях. В России гастролировала в 1897 г. [↑](#endnote-ref-48)
49. Мичурина-Самойлова Вера Аркадьевна (1866 – 1948) — драматическая актриса, народная артистка СССР. Представительница артистической семьи Самойловых. С 1876 г. — в Александринском театре. [↑](#endnote-ref-49)
50. Кякшт Лидия Георгиевна (род. в 1885 г.) — русская балерина. В 1902 г., после окончания Петербургского хореографического училища, была принята в балетную труппу Мариинского театра. С 1903 г. — в балетной труппе Большого театра в Москве, затем снова в Петербурге, в балетной группе Мариинского театра (1907 – 1908 гг.). С 1908 г. живет и работает за границей. [↑](#endnote-ref-50)
51. Нижинский Вацлав Фомич (1890 – 1950) — русский танцовщик. С 1907 г. — в балетной труппе петербургского Мариинского театра. В. Ф. Нижинский с равным мастерством владел классическим и характерным танцем. В 1917 г. заболел и навсегда покинул сцену. [↑](#endnote-ref-51)
52. {282} Ваганова Агриппина Яковлевна (1879 – 1951) — балерина, профессор хореографии, балетмейстер, народная артистка РСФСР. В 1897 – 1917 гг. — в балетной труппе Мариинского театра. С 1921 г. — педагог, а затем профессор Ленинградского государственного хореографического училища, ныне носящего ее имя. [↑](#endnote-ref-52)
53. Лопухов Федор Васильевич (род. в 1886 г.) — танцовщик, балетмейстер и педагог, народный артист РСФСР. В 1905 г. окончил Петербургское театральное училище (класс балета). В 1905 – 1956 гг. работал в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова, занимался педагогической деятельностью в Ленинградском государственном хореографическом училище. [↑](#endnote-ref-53)
54. Гердт Елизавета Павловна (род. в 1891 г.) — артистка балета, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР. В 1908 г. окончила Петербургское хореографическое училище и тогда же была принята в балетную труппу Мариинского театра. В 1917 – 1934 гг. — преподаватель Ленинградского хореографического училища. С 1934 г. живет и работает в Москве. [↑](#endnote-ref-54)
55. Люком Елена Михайловна (род. в 1891 г.) — балерина, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР. В 1909 – 1941 гг. — в балетной труппе Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Е. М. Люком с равным успехом выступала в драматических, лирико-романтических и комедийных партиях. В настоящее время является преподавателем Ленинградского государственного хореографического училища. [↑](#endnote-ref-55)
56. Чабукиани Вахтанг Михайлович (род. в 1910 г.) — танцовщик и балетмейстер, народный артист СССР. В 1929 г. окончил Ленинградское государственное хореографическое училище и был принят в балетную труппу Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова. С 1941 г. — главный балетмейстер и танцовщик Тбилисского государственного академического театра оперы и балета имени З. П. Палиашвили. [↑](#endnote-ref-56)
57. Семенова Марина Тимофеевна (род. в 1908 г.) — балерина, народная артистка РСФСР. В 1925 г. окончила Ленинградское государственное хореографическое училище и была принята в Ленинградский государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова. С 1930 г. — в Государственном академическом Большом театре СССР. В настоящее время ведет большую педагогическую работу. [↑](#endnote-ref-57)
58. Вечеслова Татьяна Михайловна (род. в 1910 г.) — балерина, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР. В 1929 г. окончила Ленинградское государственное хореографическое училище и была принята в балетную труппу Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова, где работала до 1953 г. В 1952 – 1954 гг. Т. М. Вечеслова была художественным руководителем Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой. [↑](#endnote-ref-58)
59. Дудинская Наталья Михайловна (род. в 1912 г.) — балерина, педагог, народная артистка СССР. В 1931 г. окончила Ленинградское {283} государственное хореографическое училище и была принята в труппу Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова. [↑](#endnote-ref-59)
60. Балабина Фея Ивановна (род. в 1910 г.) — балерина, заслуженный деятель искусств РСФСР. В 1931 г. окончила Ленинградское государственное хореографическое училище и была принята в балетную труппу Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова. В настоящее время ведет работу педагога-репетитора в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова. [↑](#endnote-ref-60)
61. Иордан Ольга Генриховна (род. в 1907 г.) — балерина, балетмейстер, педагог, заслуженная артистка РСФСР. В 1926 г. окончила Ленинградское государственное хореографическое училище и была принята в балетную труппу Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова. С 1937 г. преподает в Ленинградском государственном хореографическом училище. [↑](#endnote-ref-61)
62. Шелест Алла Яковлевна (род. в 1919 г.) — балерина, народная артистка РСФСР. В 1937 г. окончила Ленинградское государственное хореографическое училище и была принята в труппу Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова. [↑](#endnote-ref-62)
63. Сергеев Константин Михайлович (род. в 1910 г.) — танцовщик и балетмейстер, народный артист СССР. В 1930 г. окончил Ленинградское государственное хореографическое училище и был принят в балетную труппу Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова. [↑](#endnote-ref-63)
64. Тиме Е. И. — Дебют молодой балерины, «Советская культура», 1954, 2 октября, № 118, стр. 3.

В 1958 году ТАСС сообщал: «… о ее (имеется в виду Н. Тимофеева) первом выступления в “Лебедином озере” писала знаменитая драматическая артистка Елизавета Ивановна Тиме, которая в свое время во многом помогла формированию таланта юной Улановой. Несколько поколений балерин выросло на ее глазах. Тонкий знаток и взыскательный ценитель хореографического искусства, Тиме говорила о Тимофеевой как о человеке, подающем большие надежды…» («Смена», 1958, 1 июля, № 152, стр. 3). [↑](#endnote-ref-64)
65. Шварц Антон Исаакович (ум. в 1954 г.) — артист-чтец, заслуженный артист РСФСР. [↑](#endnote-ref-65)
66. Эта пьеса Шаховского написана по мотивам пушкинской поэмы и включает в себя много пушкинских стихов. [↑](#footnote-ref-3)
67. Тальони Мария (1804 – 1884) — балерина. По происхождению итальянка. Родилась в Стокгольме. Танцевальному искусству училась у своего отца — известного балетмейстера Ф. Тальони. Дебютировала в Вене в 1822 г. Затем выступала на сцене парижского театра «Гранд-Опера» (1827 – 1837), Большого театра в Петербурге (1837 – 1842), а впоследствии — в различных городах Европы. Оставила сцену в 1847 г. [↑](#endnote-ref-66)
68. Эльслер Фанни (1810 – 1884) — австрийская балерина. Сценическую деятельность начала в Вене в 1822 г. Затем выступала во многих городах Италии, Германии, Англии, Франции, США, Венгрии, неоднократно {284} возвращалась в Вену. В 1848 – 1849 гг. и в 1850 – 1851 гг. гастролировала в России. [↑](#endnote-ref-67)
69. Корчагина-Александровская Екатерина Павловна (1874 – 1951) — драматическая актриса, народная артистка СССР. Сценическую деятельность начала в провинции. С 1915 г. — в Ленинградском государственном академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-68)
70. Впоследствии Г. С. Уланова писала о той роли, которую сыграла в ее творческой судьбе семья Тиме — Качаловых: «… Атмосфера духовного артистизма, интеллигентности и чистоты всегда царила в этом приветливом доме.

В нем я узнала Корчагину-Александровскую и Студенцова, Юрьева и Толстого, Певцова, Горин-Горяинова и Вивьена… В нем меня, не уча, не менторствуя, научили понимать прелесть и смысл драматического театра, и. хотя тут не было длинных разговоров о Станиславском и его “системе”, я поняла важность игры естественной и яркой, без которой театр перестает быть театром.

Мне часто говорили: обязательно посмотри такой-то спектакль. И я послушно это делала, зная наперед, что, когда меня потом заставят объяснять, что и почему мне понравилось или не понравилось, я извлеку из этого разговора для себя, для своего искусства бесценную пользу.

Елизавета Ивановна — сама выдающаяся драматическая артистка — страстно любила балет. И не было для меня минут дороже, чем те, в которые она, всегда необычайно бережно и критично, ничего своего мне не навязывая, “разбирала по косточкам” мое последнее выступление — мои промахи и удачи.

Вначале я многого Не понимала. Слишком уж прочны были хореографические привычки и каноны, и, когда мне говорили: “Надо бы, Галя, сделать танец драматичнее”, я спрашивала: “А как я это сделаю?!” — и тут мне рассказывали о том, что происходило в душе Лебедя, — рассказывали такое, чего я сама еще не подозревала; объясняли мне, почему на последнем спектакле моя Жизель оставила равнодушной… И я, действительно, поняла, что все сценические искусства имеют одни истоки: подобно драматическому артисту, балерина, приступая к новой роли, должна прежде всего обдумать ее, найти в ней главное и главному подчинить второстепенное. Я поняла, что, как бы ни была совершенна форма внешнего рисунка роли, она будет холодна и пуста, если ее не заполнит мысль… Вот все это вместе — бурлящая и разноликая советская жизнь, встречи и разговоры у Тиме, общение с большими и взыскательными художниками — и дало мне ту “взрослую школу” (все бывшее в годы хореографической учебы и первые пять лет в театре я называю “детской школой”), которая ввела меня в круг больших театральных интересов и глубоких образов». (Галина Уланова, «Школа балерины», «Новый мир», 1954, № 3). [↑](#endnote-ref-69)
71. Синельников Николай Николаевич (1855 – 1939) — актер, режиссер, педагог, деятель советского театра, народный артист РСФСР. Сценическую деятельность начал в Харькове в 1873 г., затем выступал во многих городах России. В 1889 – 1909 гг. был главным режиссером театра Ф. Корша в Москве, позднее возглавлял Харьковский театр. После Великой Октябрьской социалистической революции руководил Харьковским и другими театрами периферии, вел большую режиссерскую и театрально-педагогическую работу. [↑](#endnote-ref-70)
72. {285} Ксендзовский Михаил Давидович (род. в 1886 г.) — опереточный актер, в первые годы революции — владелец Театра музыкальной комедии в Ленинграде. [↑](#endnote-ref-71)
73. Карякина Елена Петровна (род. в 1902 г.) — драматическая актриса, народная артистка РСФСР С 1918 г. работает в ленинградских театрах. В 1922 г. окончила Школу русской драмы и с этого времени — в группе Ленинградского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина. Одновременно играла в театре «Пассаж» (1922 – 1923 гг.) и в Малом оперном театре (1924 – 1931 гг.). [↑](#endnote-ref-72)
74. Воронов Владимир Иванович (род. в 1890 г.) — драматический актер, народный артист РСФСР. В 1911 году окончил частную театральную школу (класс Н. Н. Ходотова). До 1919 года играл в различных театрах Петрограда. С 1919 года — актер Ленинградского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-73)
75. Газета «Жизнь искусства» в 1919 году сообщала: «Из прежних постановок идут “Корневильские колокола” (роль Гаспара будет играть Ф. И. Шаляпин, Старшины — В. Н. Давыдов, Серполетты — Е. И. Тиме…)». («Жизнь искусства», 1919, 16 сентября, № 558, стр. 1). [↑](#endnote-ref-74)
76. Самосуд Самуил Абрамович (род. в 1884 г.) — дирижер, народный артист СССР. В 1918 – 1936 гг. — дирижер и художественный руководитель Ленинградского государственного академического Малого оперного театра, с 1936 г. — в Государственном академическом Большом театре СССР. [↑](#endnote-ref-75)
77. Похитонов Даниил Ильич (1878 – 1957) — дирижер, народный артист РСФСР, с 1905 г. — в Мариинском театре, одновременно в 1918 – 1932 гг. — дирижер Ленинградского государственного академического Малого оперного театра, в 1919 и 1938 – 1941 гг. преподавал в Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. [↑](#endnote-ref-76)
78. Ельцин Сергей Витальевич (род. в 1897 г.) — дирижер, народный артист РСФСР. [↑](#endnote-ref-77)
79. Феона Алексей Николаевич (1879 – 1949) — актер, режиссер. Сценическую деятельность начал в Петербурге в театре В. Ф. Комиссаржевской в 1904 г., с 1910 — актер оперетты, с 1917 г. — режиссер. [↑](#endnote-ref-78)
80. Давыдов (Горелов) Владимир Николаевич (1848 – 1925) — драматический актер, педагог, народный артист РСФСР. В 1867 – 1880 гг. служил в провинциальных театрах, с 1880 по 1924 г. — в Александринском театре, с 1924 г. — в Московском Малом театре. [↑](#endnote-ref-79)
81. Смолич Николай Васильевич (род. в 1888 г.) — драматический артист, режиссер, народный артист СССР. [↑](#endnote-ref-80)
82. Ростовцев Михаил Антонович (1872 – 1948) — актер, заслуженный деятель искусств РСФСР. Сценическую деятельность начал куплетистом и танцором на эстраде, с 1907 г. — ведущий артист оперетты, с 1922 г. — работал в Ленинградском государственном академическом Малом оперном театре. [↑](#endnote-ref-81)
83. {286} Утесов Леонид Осипович (род. в 1895 г.) — артист эстрады, народный артист РСФСР. Сценическую деятельность куплетиста и рассказчика начал в 1911 году. Затем выступал в театрах миниатюр и оперетты. С 1928 года руководит организованным им эстрадным оркестром, с которым выступает в качестве дирижера и исполнителя эстрадных песен. [↑](#endnote-ref-82)
84. Ходотов Николай Николаевич (1878 – 1932) — драматический актер, заслуженный артист РСФСР. С 1898 г. — актер Александринского, затем Ленинградского государственного академического театра драмы, где работал до 1929 г. Впоследствии выступал на сценах ленинградских передвижных театров. [↑](#endnote-ref-83)
85. Яковлев Кондрат (Кондратий) Николаевич (1864 – 1928) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в 1889 г. С 1906 г. — в Александринском театре. [↑](#endnote-ref-84)
86. Монахов Николай Федорович (1875 – 1934) — актер, народный артист РСФСР. Сценическую деятельность начал в 1895 г. С 1896 г. выступал на эстраде в качестве куплетиста-сатирика и исполнителя русских песен. С 1904 г. работал в оперетте. В 1914 г. играл в Московском Свободном театре. В 1919 г. стал одним из организаторов и до конца жизни ведущим актером Большого драматического театра имени М. Горького. [↑](#endnote-ref-85)
87. В оперетте «Веселая вдова» Монахов играл графа Данилу, элегантного светского волокиту, многоопытного жуира, который привык ничему не удивляться. Однако на премьере спектакля я с помощью театральной портнихи сумела удивить даже Данилу — Монахова. В поисках небывалой оригинальности платья мы додумались до того, что заказали и нашили на мою широкую юбку… десятки маленьких круглых зеркалец. Когда я вышла на сцену (а спектакль на этот раз был парадным и шел в Мариинском театре), весь зрительный зал осветился тысячами цветных зайчиков и даже люстра вспыхнула необычным огнем. Монахов поперхнулся и остановился, а публика, придя, разумеется, в восторг, зааплодировала. [↑](#footnote-ref-4)
88. Критик журнала «Жизнь искусства» Н. Розенталь писал о выступлениях Е. И. Тиме в оперетте: «… С формальной стороны Е. И. Тиме в качестве опереточной примадонны удовлетворяет самым строгим требованиям. У нее сильный, хорошо поставленный голос, несомненная музыкальность, отмеченная в свое время Ф. И. Шаляпиным, желавшим петь с Е. И. Тиме “Дон-Кихота” Масснэ, счастливая внешность и первоклассное сценическое мастерство. Но впечатления, вынесенные мною от явленных Е. И. Тиме образов Сильвы, Идеальной жены и Баядерки, свидетельствуют и о каком-то более глубоком, внутреннем проникновении артистки в названные опереточные роли. Мне кажется, что именно здесь Е. И. Тиме нашла для творческого раскрытия своего таланта те перспективы, которых не доставало ему на драматической сцене. Может быть, наиболее отличительным свойством этого таланта следует признать его необыкновенную широту… И не удивительно, что Е. И. Тиме, стремясь найти себя до конца, все настойчивее стучится в двери этого сказочного мира, где раскрывается и утверждается ее женственность… Думаю, что поскольку такое искусство доставляет зрителю искреннюю радость, постольку нельзя не приветствовать выступлений Е. И. Тиме в оперетте…» (Н. Розенталь, Театральные впечатления Е. И. Тиме в оперетте — «Жизнь искусства», 1923, № 29, 12 – 13). [↑](#endnote-ref-86)
89. Райкин Аркадий Исаакович (род. в 1911 г.) — актер, народный артист РСФСР. В 1935 г. окончил Ленинградский государственный театральный институт имени А. Н. Островского. В 1935 – 1937 гг. работал в Ленинградском государственном театре имени Ленинского комсомола. С 1939 г. А. И. Райкин — актер и художественный руководитель Ленинградского государственного театра миниатюр. [↑](#endnote-ref-87)
90. {287} Спендиаров (Спендиарян) Александр Афанасьевич (1871 – 1928) — композитор, дирижер и педагог, народный артист Армянской ССР, классик армянской музыки. [↑](#endnote-ref-88)
91. Гнедич Петр Петрович (1855 – 1928) — писатель, драматург, художник, историк искусства и театральный деятель. С 1901 по 1908 г. — управляющий драматической труппой Александринского театра. [↑](#endnote-ref-89)
92. Варламов Константин Александрович (1848 – 1915) — драматический актер. Дебютировал в 1867 г. в Кронштадте, затем играл в провинции. С 1875 г. — в Александринском театре. [↑](#endnote-ref-90)
93. Савина Мария Гавриловна (1854 – 1915) — драматическая актриса. Сценическую деятельность начала в Минске в 1869 г. С 1874 г. — на сцене Александринского театра. В 1894 г. Савина явилась одним из инициаторов создания Российского театрального общества (РТО), а позднее и до конца жизни была председателем совета РТО. Трудами Савиной и в значительной мере на ее личные средства в Петербурге в 1895 г. было основано убежище РТО для престарелых сценических деятелей (Дом ветеранов сцены). [↑](#endnote-ref-91)
94. Лотти, моя детка, танцуй же резвей, ты так шикарна и великолепна… [↑](#footnote-ref-5)
95. Закушняк Александр Яковлевич (1879 – 1930) — актер. Сценическую деятельность начал в «Товариществе новой драмы» под руководством В. Э. Мейерхольда, затем работал в театре В. Ф. Комиссаржевской. Первое выступление А. Я. Закушняка с рассказыванием на эстраде законченных новелл (Чехов, Мопассан) относится к 1910 г., когда состоялся первый из «вечеров интимного чтения», продолжавшихся до 1914 г. Возобновил свою деятельность рассказчика А. Я. Закушняк в 1924 г. («вечера рассказа») и с тех пор в продолжение шести лет во главе «Ансамбля вечеров рассказа» беспрерывно выступал в Москве, Ленинграде и по всему Советскому Союзу, пользуясь неизменным успехом. [↑](#endnote-ref-92)
96. Яхонтов Владимир Николаевич (1899 – 1945) — артист-чтец. Выступал на эстраде с исполнением литературных композиций с 1924 г. В 1927 г. создал театр монодрамы «Современник» (существовал до 1935 г.). [↑](#endnote-ref-93)
97. Щепкин Михаил Семенович (1788 – 1863) — русский драматический актер. Сценическую деятельность начал в 1805 г. в Курске. В 1822 г. дебютировал на сцене Московского Малого театра; в труппе — с 1823 г. Основоположник реалистической школы в русском актерском искусстве. [↑](#endnote-ref-94)
98. Горбунов Иван Федорович (1831 – 1885) — актер Александринского театра. Прославился как автор и исполнитель юмористических бытовых рассказов. [↑](#endnote-ref-95)
99. Далматов Василий Пантелеймонович (1852 – 1912) — актер Александринского театра. [↑](#endnote-ref-96)
100. Кони Анатолий Федорович (1844 – 1927) — русский юрист, судебный и общественный деятель, академик. [↑](#endnote-ref-97)
101. «Энциклопедический словарь». Издатели Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон. Т. XII «а», СПб., 1894, стр. 893. [↑](#endnote-ref-98)
102. {288} Яковлев Степан Иванович (ум. в 1912 г.) — драматический актер. В 1893 г. окончил Петербургское театральное училище (класс В. Н. Давыдова) и тогда же был принят в труппу Александринского театра. С 1906 по 1909 г. преподавал драматическое искусство в Петербургском театральном училище. [↑](#endnote-ref-99)
103. Озаровский Юрий Эрастович (ум. в 1920 г.) — драматический актер, режиссер и педагог. С 1892 г. — в Александринском театре. В Петербургском театральном училище с 1892 по 1912 г. преподавал драматическое искусство. [↑](#endnote-ref-100)
104. Лерский Иван Владимирович (1881 – 1927) — драматический актер, сценическую деятельность начал в частных театрах (театр Л. Я. Яворской и др.). С 1907 г. — в Александринском театре. [↑](#endnote-ref-101)
105. Аполлонский Роман Борисович (1865 – 1928) — драматический актер, с 1881 г. — в Александринском театре. [↑](#endnote-ref-102)
106. Первый спектакль комедии в одном действии «Золотой телец» С. Добржанского состоялся на сцене Александринского театра 23 сентября 1908 г. [↑](#endnote-ref-103)
107. Стрельская Варвара Васильевна (1838 – 1915) — артистка Александринского театра, одна из лучших исполнительниц характерных ролей классического русского репертуара. [↑](#endnote-ref-104)
108. Васильева Надежда Сергеевна (1852 – 1920) — артистка Александринского театра. [↑](#endnote-ref-105)
109. Чижевская Александра Антоновна (ум. в 1925 г.) — артистка Александринского театра. [↑](#endnote-ref-106)
110. «Ежегодник императорских театров» отмечал вскоре после премьеры «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского: «Первое представление этой пьесы было настоящим триумфом Островского и исполнителей. В зрительном зале, не прекращаясь, все пять актов стоял здоровый, искренний, неподдельный смех, вызываемый как самим текстом, пропитанным тонкой сатирой и юмором, так и трактовкой ролей…» («Ежегодник императорских театров», 1909, вып. IV, стр. 131). Спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского выдержал двадцать два представления за сезон и вошел, так сказать, в «золотой фонд» театра (см. И. Шнейдерман, «М. Г. Савина», Л.‑М., изд‑во «Искусство», 1956, стр. 312). [↑](#endnote-ref-107)
111. Первое представление комедии в пяти действиях «Дон-Жуан» Мольера, в переводе В. И. Родиславского, состоялось на сцене Александринского театра 9 ноября 1910 г. [↑](#endnote-ref-108)
112. Комиссаржевская Вера Федоровна (1862 – 1910) — драматическая актриса. С 1896 по 1902 г. — в Александринском театре, позднее стояла во главе собственной труппы. [↑](#endnote-ref-109)
113. {289} Первый спектакль драмы в шести действиях «Живой труп» Л. Н. Толстого на сцене Александринского театра состоялся 28 сентября 1911 года. [↑](#endnote-ref-110)
114. М. И. Пыляев, «Старый Петербург. Рассказы из былой жизни столицы». СПб., 1887, 398 – 399. [↑](#endnote-ref-111)
115. Я вспомнила этот эпизод, когда услышала, как после своего концерта Ван Клиберн сыграл экспромтом «Подмосковные вечера». *(Е. Т.)* [↑](#footnote-ref-6)
116. См. М. И. Пыляев, «Старый Петербург», 401. [↑](#endnote-ref-112)
117. Кожич Владимир Платонович (1894 – 1955) — режиссер, заслуженный деятель искусств РСФСР. [↑](#endnote-ref-113)
118. Самойлов Павел Васильевич (1866 – 1931) — драматический актер, сын русского артиста Василия Васильевича Самойлова (1812 – 1899). Сценическую деятельность начал в 1888 г. В 1900 – 1904 и в 1920 – 1924 гг. — в Александринском театре. [↑](#endnote-ref-114)
119. Певцов Илларион Николаевич (1879 – 1934) — драматический актер, народный артист РСФСР. Сценическую деятельность начал в провинции, с 1925 г. — в Ленинградском государственном академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-115)
120. Моисси Александре (Сандро) (1880 – 1935) — немецкий драматический актер, по происхождению албанец. Начал свою сценическую деятельность в Венском бургтеатре, затем работал в Пражском немецком театре, в Берлинском театре и в других театрах. [↑](#endnote-ref-116)
121. Симонов Николай Константинович (род. в 1901 г.) — драматический актер, народный артист СССР. С 1924 г. (с некоторым перерывом) — в Ленинградском государственном академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-117)
122. Кстати, об акценте. Одна дама обратилась ко мне во время этого спектакля с ужасным английским акцентом. Когда она отошла, я спросила, что это за англичанка. Мой собеседник рассмеялся. «Что вы, это не англичанка, это русская купчиха. Она вышла замуж за весьма важного господина, и теперь ломается, играя в англичанку. Между прочим, эта “иностранка”, сидя недавно на спектакле “Горе от ума”, спросила, в чьем переводе идет пьеса!» [↑](#footnote-ref-7)
123. Домашева Мария Петровна (1875 – 1952) — драматическая актриса, народная артистка РСФСР. С 1899 г. — в Ленинградском государственном академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-118)
124. Уралов Илья Матвеевич (1872 – 1920) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в провинции, затем работал в театре В. Ф. Комиссаржевской, в Московском Художественном театре (1907 – 1911), с 1911 г. — в Александринском театре. [↑](#endnote-ref-119)
125. Первый спектакль драмы в четырех действиях «Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана состоялся на сцене Александринского театра 29 марта 1912 г. [↑](#endnote-ref-120)
126. Первый спектакль драмы в пяти действиях «Заложники жизни» Ф. Сологуба состоялся на сцене Александринского театра 6 ноября 1912 г. [↑](#endnote-ref-121)
127. Горин-Горяинов Борис Анатольевич (1888 – 1944) — драматический актер, народный артист РСФСР, с 1911 г. — в Ленинградском государственном академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-122)
128. {290} Первый спектакль оперетты в одном действии «Званый вечер с итальянцами» Ж. Оффенбаха состоялся на сцене Александринского театра 19 октября 1913 г. [↑](#endnote-ref-123)
129. Первый спектакль комедии-водевиля в пяти действиях «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» Д. Т. Ленского состоялся на сцене Александринского театра 14 апреля 1914 г. [↑](#endnote-ref-124)
130. Первый спектакль комедии в трех действиях «Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина состоялся на сцене Мариинского театра 22 апреля 1914 г. [↑](#endnote-ref-125)
131. И этот случай не единичный. Биограф М. Г. Савиной И. И. Шнейдерман со слов народного артиста СССР Л. С. Вивьена так рассказывает об отношении великой артистки к молодому, начинающему артисту: играя мать либерального писателя, которого в спектакле «История одного брака» В. А. Александрова исполнял Л. С. Вивьен, «Савина еще до начала репетиции беседовала со своим партнером, помогала вскрывать характер действующего лица, его взаимоотношения с окружающими, скрытые мотивы его поведения. Она работала с Л. Вивьеном отдельно в своей артистической уборной и у себя дома. И хотя на афише стояла фамилия какого-то режиссера, все истолкование и вся лепка их диалогов принадлежала самой Савиной…» (И. И. Шнейдерман, «Савина», Л.‑М., «Искусство», 1956, 326 – 327). [↑](#endnote-ref-126)
132. Первый спектакль пьесы в четырех действиях «На перепутье» Н. Н. Ходотова состоялся на сцене Александринского театра 4 сентября 1908 г. [↑](#endnote-ref-127)
133. Яблочкина Александра Александровна (род. в 1866 г.) — драматическая актриса и театральный деятель, народная артистка СССР. Сценическую деятельность начала в Тифлисе в 1885 г. С 1888 г. — в труппе Московского Малого театра. А. А. Яблочкина ведет большую общественную деятельность. С 1915 г. возглавляет Всероссийское театральное общество (с 1946 г. — председатель Президиума Совета ВТО). [↑](#endnote-ref-128)
134. Ермолова Мария Николаевна (1853 – 1928) — драматическая актриса, народная артистка РСФСР, с 1870 по 1920 г. — в Московском Малом театре. [↑](#endnote-ref-129)
135. Рыжова Варвара Николаевна (род. в 1871 г.) — драматическая актриса, народная артистка СССР, с 1893 г. — в Московском Малом театре. [↑](#endnote-ref-130)
136. Лилина Мария Петровна (1866 – 1943) — драматическая артистка, народная артистка РСФСР, с 1898 г. — в Московском Художественном театре. [↑](#endnote-ref-131)
137. Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1870 – 1959) — драматическая артистка, народная артистка СССР, с 1898 г. — в Московском Художественном театре. [↑](#endnote-ref-132)
138. Качалов Василий Иванович (1875 – 1948) — драматический актер, народный артист СССР. Сценическую деятельность начал в провинции, с 1900 г. — в Московском Художественном театре. [↑](#endnote-ref-133)
139. {291} Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858 – 1943) — режиссер, педагог, театральный деятель, основатель МХАТа, народный артист СССР. [↑](#endnote-ref-134)
140. Студенцов Евгений Павлович (1890 – 1943) — драматический артист. С 1911 г. — в Александринском театре, ныне Ленинградский государственный академический театр драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-135)
141. См. Ю. Юрьев, «Записки», Л.‑М., изд‑во «Искусство», 1948, 527 – 565, 637 – 652. [↑](#endnote-ref-136)
142. Ге Григорий Григорьевич (1867 – 1942) — драматический актер, драматург. С 1897 г. — в Александринском театре, ныне Ленинградский государственный академический театр драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-137)
143. Орлов Дмитрий Николаевич (ум. в 1955 г.) — актер, народный артист РСФСР. Работал в Московском драматическом театре имени Вл. Маяковского. С 1944 г. — в труппе Московского Художественного академического театра СССР имени М. Горького. [↑](#endnote-ref-138)
144. Первый спектакль трагедии в пяти действиях «Антоний и Клеопатра» В. Шекспира состоялся 25 января 1923 г. [↑](#endnote-ref-139)
145. Щуко Владимир Алексеевич (1878 – 1939) — театральный художник и архитектор, создал многочисленные декорации и костюмы для спектаклей ленинградских театров в 1919 – 1932 гг. [↑](#endnote-ref-140)
146. Первый спектакль трагедии в пяти действиях «Отелло» В. Шекспира состоялся 26 апреля 1927 г. [↑](#endnote-ref-141)
147. Папазян Ваграм Камерович (род. в 1888 г.) — драматический актер, народный артист Армянской, Грузинской, Азербайджанской ССР Сценическую деятельность начал в 1907 г. в Италия. С 1928 г. эпизодически выступал в спектаклях Московского государственного академического Малого театра СССР, Ленинградского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина и других. [↑](#endnote-ref-142)
148. Остужев (псевдоним; настоящая фамилия — Пожаров) Александр Алексеевич (1874 – 1953) — драматический актер, народный артист СССР. С 1898 г. состоял в труппе Московского Малого театра (сезон 1901 – 1902 гг. играл в театре Корша). [↑](#endnote-ref-143)
149. Бабанова Мария Ивановна (род. в 1900 г.) — драматическая артистка, народная артистка СССР Сценическую деятельность начала в 1919 г. С 1927 г. — в Московском театре революции, ныне Московский драматический театр имени Вл. Маяковского. [↑](#endnote-ref-144)
150. Ю. М. Юрьев был приглашен на должность председателя художественного совета и заведующего художественной частью театра в мае 1922 г. В записках этого времени Ю. М. Юрьев подчеркивал: «Мы живем в эпоху героизма и мы должны дать народу зрелище, которое воспитало {292} бы в нем умение чувствовать этот героизм, дабы он был усвоен народом для творчества новой жизни страны. Искусству и главным образом театру дана почетная роль вдохновлять силы народа и вести его к строительству прекрасной жизни». (Ленинградский государственный театральный музей, отдел рукописи, архив Ю. М. Юрьева, ору 744). [↑](#endnote-ref-145)
151. Об отношении Ю. М. Юрьева к советским пьесам свидетельствует любопытный документ из личного архива Ю. М. Юрьева, содержащий некоторые размышления его по поводу репертуара Академического театра драмы в сезоне 1926/1927 года. «Предстоящий сезон 1926/27 года Акдрамы, — подчеркивал Ю. М. Юрьев, — пройдет под флагом современной драматургии…». Далее Ю. М. Юрьев намечал к постановке пьесы: «Виринею» Л. Сейфуллиной, которую начали готовить еще в минувшем сезоне, «Конец Криворыльска» Б. Ромашова, «отображающую современный быт уездного города», «Бархат и лохмотья» А. Луначарского, где «на фоне исторической фабулы рисуется в сущности современная Германия, ищущая путей для своего восстановления, но по существу в главных своих элементах актуальна и для нас…», «Шторм» и «Штиль» В. Билль-Белоцерковского, «яркие картины современности и четкой идеологии, строящих нашу жизнь…». В портфеле театра, кроме указанных пьес, как отмечал Ю. М. Юрьев, имелись новью произведения Вс. Иванова, К. Тренева и др. (Ленинградский государственный театральный музей, отдел рукописи, архив Ю. М. Юрьева, ору 906). [↑](#endnote-ref-146)
152. Первый спектакль комедия в четырех действиях «Изгнание блудного беса» А. Н. Толстого состоялся 9 января 1925 г. [↑](#endnote-ref-147)
153. Первый спектакль трагедии в восьми картинах «Пугачевщина» К. А. Тренева состоялся 20 февраля 1926 г. [↑](#endnote-ref-148)
154. Первый спектакль сцен из народной жизни в девяти картинах «Виринея» Л. Сейфуллиной состоялся 16 октября 1926 г. [↑](#endnote-ref-149)
155. Малютин Яков Осипович (род. в 1884 г.) — драматический актер, народный артист РСФСР, 1915 г. — в Ленинградском государственном академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-150)
156. Шапорин Юрий Александрович (род в 1887 г.) — композитор, педагог и общественный деятель, народный артист РСФСР. Работал как композитор, дирижер и заведующий музыкальной частью в ленинградских театрах — Малом драматическом, Большом драматическом (до 1928 г.), а затем в Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина по 1934 г., когда переехал в Клин, а затем в Москву. [↑](#endnote-ref-151)
157. Акимов Николай Павлович (род. в 1901 г.) — режиссер, художник, народный артист СССР. В Ленинградском государственном академическом театре драмы имени А. С. Пушкина оформил спектакли «Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова (1926), «Бронепоезд 14‑69» В. В. Иванова (1927), «Ярость» Е. Г. Яновского (1930), «Страх» А. Н. Афиногенова (1931). С 1935 г. с некоторым перерывом — художественный руководитель и главный режиссер Ленинградского государственного театра комедии. [↑](#endnote-ref-152)
158. {293} Сушкевич Борис Михайлович (1887 – 1946) — режиссер, актер, театральный педагог, народный артист РСФСР. В 1933 – 1936 гг. был художественным руководителем Ленинградского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-153)
159. Первый спектакль пьесы «Враги» М. Горького на сцене Ленинградского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина состоялся 25 сентября 1933 г. [↑](#endnote-ref-154)
160. Первый спектакль пьесы «Враги» М. Горького на советской сцене состоялся в Рабочем театре Василеостровского районного Совета рабочих и солдатских депутатов в Петрограде 24 января 1918 г. [↑](#endnote-ref-155)
161. Первый спектакль пьесы «Зыковы» М. Горького в Ленинградском государственном академическом театре драмы имени А. С. Пушкина состоялся 31 октября 1940 г. [↑](#endnote-ref-156)
162. Скоробогатов Константин Васильевич (род. в 1887 г.) — драматический актер, народный артист СССР. В 1928 – 1935 гг. — актер Большого драматического театра имени М. Горького, с 1936 г. — в Ленинградском государственном академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-157)
163. Народный артист РСФСР Илларион Николаевич Певцов скончался 25 октября 1934 г. [↑](#endnote-ref-158)
164. Вивьен Леонид Сергеевич (род. в 1887 г.) — драматический актер, режиссер, театральный педагог, народный артист СССР. С 1911 г. — актер Ленинградского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина, с 1924 г. — режиссер, с 1938 г. — художественный руководитель, а с 1949 г. — главный режиссер этого театра. [↑](#endnote-ref-159)
165. Большой драматический театр, названный впоследствии именем его вдохновителя и главного организатора М. Горького, был открыт 15 февраля 1919 г. [↑](#endnote-ref-160)
166. Янцат Валентин Иванович (род. в 1905 г.) — драматический актер, народный артист РСФСР, в 1934 г. и с 1939 г. — в Ленинградском государственном академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-161)
167. Лебзак Ольга Яковлевна (род. в 1914 г.) — драматическая актриса, народная артистка РСФСР. С 1942 г. — в Ленинградском государственном академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-162)
168. Вольф-Израэль Евгения Михайловна (род. в 1896 г.) — драматическая актриса, народная артистка РСФСР. Сценическую деятельность начала в 1916 г. С 1923 г. — в Ленинградском государственном академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-163)
169. Об исполнении Е. И. Тиме роли Гурмыжской театральный критик С. Л. Цимбал писал: «точно и зло характеризует Гурмыжскую Е. И. Тиме в сценах, где более всего обнаруживается лицемерное и подлое притворство этой женщины. Показная беспомощность Гурмыжской, подслащенная {294} словесным елеем, недобрый взгляд в сторону, привычка произносить лживые слова с таким удовольствием, как будто именно они и есть настоящая правда, — все это дает верную и достаточно отталкивающую картину низости и духовного убожества Раисы Петровны…» («Вечерний Ленинград», 22 апреля 1948 г.).

Литературовед Н. Берковский, отмечая игру Е. И. Тиме в спектакле «Лес», подчеркивал: «Твердо и выразительно сыграла Гурмыжскую Е. И. Тиме. И внутреннее движение ей удалось — от ложного траура к подвенечному платью, от вдовьих слез к наглому торжеству новобрачной, а главное, ей удалась нравственная характеристика через социальную. Гурмыжская у Тиме в своем роде лицо историческое, законченное…» («Ленинградская правда», 16 мая 1948 г.). [↑](#endnote-ref-164)
170. Толубеев Юрий Владимирович (род. в 1906 г.) — Драматический актер, народный артист СССР. Сценическую деятельность начал в 1927 г. С 1942 г. — актер Ленинградского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-165)
171. Борисов Александр Федорович (род. в 1905 г.) — драматический актер, народный артист СССР, с 1928 г. — в Ленинградском государственном академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-166)
172. В скобках указан город или театр, в котором выступала Е. И. Тиме. Роли, сыгранные ею на сцене Ленинградского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина (б. Александринского театра) приводятся без такой ссылки. [↑](#footnote-ref-8)