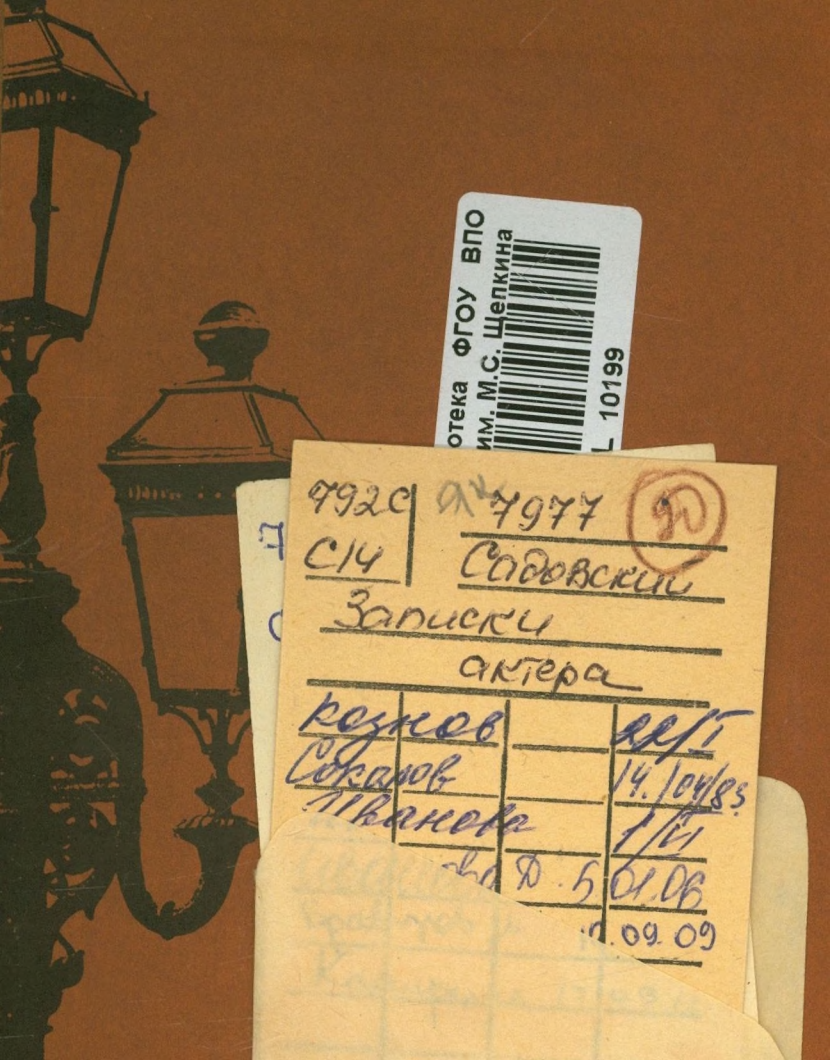


М. Садовский

ЗАПИСКИ АКТЕРА


отека ФГОУ ВПО
им. М.С. Щепкина
L 10199
792С
С14
7977
Садовский
Записки
актера
Кознов
Соколов
Иванова
14.04.83
1/VI
Д. 5.01.06
.09.09





М.Садовский

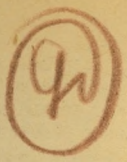
ЗАПИСКИ АКТЕРА

792С
С14

МОСКВА «ИСКУССТВО» 1975

792C
C14





1977
23819

БИБЛИОТЕКА
Театр. Уч[illegible] "Щепкина

С 80105-084
025(01)-75 37-74

© Издательство «Искусство», 1975 г.

«Малый театр был открыт 14 октября старого стиля 1824 года —
в год окончательной отделки Грибоедовым «Горе от ума»
и за год с небольшим до 14 декабря 1825 года.
Это близкое соседство с двумя событиями,
почти с равной силой ударившими, как таран,
в вековые твердыни рабства и деспотии, с одной стороны,
в ложь и условность старого театра — с другой,
определило и путь, и задачи, и самый склад Малого театра».

А. Южин

Вечный современник

Каждую весну в сквере на площади Свердлова зацветают яблони. Сколько уже лет я смотрю на их пышное цветение из окон Малого театра...

Весна! Для многих она — как бы начало нового года. Для нас же, актеров, это, скорее, завершение года — приближается конец театрального сезона, отпуск, а там... снова сбор труппы и следующий сезон. Все быстрее летят для меня годы, мелькают театральные сезоны.

26 октября 1974 года наша страна торжественно отметила знаменательную дату — славное стопятидесятилетие старейшего русского театра.

Почти полтора века тому назад дом купца Варгина на Петровской площади, перестроенный архитектором Бове под театр, распахнул свои двери для московской публики. Это было 26 октября 1824 года.

Мысленно переношусь в то далекое время.

На месте сегодняшнего сквера с цветущими яблонями простирался незамощенный «плац-парад» для смотров войск и парадов. Это пыльное поле было обнесено толстыми канатами на столбах, и проход и проезд по нему был строго-настрого запрещен.

Слева от «плац-парада» находился фонтан с мытищенской водой, вокруг которого постоянно толпились люди с коромыслами и ведрами. Подъезжали к нему и водовозы на своих телегах с бочками. Этот фонтан, украшенный скульптурой Витали, сохранился до наших дней.

Справа от «плац-парада» стояло в лесах строящееся здание нового театра. Этот новый театр, больший по размеру, чем наш, открылся 6 января 1825 года. Это был Большой театр, в отличие от которого наш театр стал именоваться Малым театром.

В те далекие годы труппа Малого и Большого театров была едина, и нередко драматические спектакли шли на сцене Большого театра, а балетные и оперные на сцене Малого. Так, например, опера Чайковского «Евгений Онегин» прошла премьерой в 1879 году на сцене Малого театра, а «Гамлет» с участием великого трагика Мочалова всегда шел на сцене Большого.

Между помещениями обоих театров был устроен подземный ход. Спустившись со сцены Малого театра и пройдя по этому подземному коридору, можно было

подняться на сцену Большого театра. Эта подземная магистраль была в свое время весьма оживленной. Переход этот существует и по сей день, но за ненадобностью заложен с обеих сторон.

За «плац-парадом» находился запруженный народом, телегами и пролетками Охотный ряд, в лавках которого торговали разного рода снедью. Справа от этого рынка высилось здание Дворянского собрания. В Охотном ряду находились и трактиры Тестова и Егорова, кофейная Печкина. Здесь часто бывали артисты Малого театра, среди них и мой прадед — Пров Михайлович Садовский.

За Охотным рядом виднелась куполообразная крыша Московского университета. Именно в университете еще в середине XVIII века возник Университетский театр. Актерами его стали учащиеся университетской гимназии, получившие подготовку в специальном «классе художеств», куда принимали детей разночинцев. Позднее его труппа пополнялась актерами из крепостных театров. На основе Университетского театра был создан впоследствии Малый театр.

Университетский театр, кровно связанный с народом, во многом определил общественное направление и художественную жизнь Малого театра.

...Пышно цветут яблони на площади Свердлова. Давно исчез пыльный «плац-парад». Нет Охотного ряда с его лавками и грязными дворами. Ушла в прошлое старая Москва с ее булыжными мостовыми, газовым освещением и деревянными домишками. «Темное царство» Замоскворечья осталось жить только в книгах.

Но по-прежнему, почти без изменений, стоит на площади Свердлова старое здание Малого театра. По-прежнему красив и уютен его чудесный зрительный зал, и по вечерам он по-прежнему полон публики.

Реалистическое искусство Малого театра живет и торжествует. В преемственности поколений оно дошло до наших дней.

Основоположником реалистического направления в русском театре был великий русский актер Михаил Семенович Щепкин, искусство которого много лет определяло идейные и художественные позиции Малого театра. Актеры восприняли от него правду чувств, простоту, естественность. В духе этих творческих принципов были воспитаны целые поколения актеров Малого театра. Прошли годы, и традиции Щепкина, его учение по-

служили основой для создания театральной системы К. С. Станиславского.

С щепкинской школой органически сливалось в искусстве Малого театра и романтическое направление. Оно было проникнуто принципами глубокой идейности, простоты и демократизма.

Крупнейшим представителем революционного романтизма в Малом театре был трагический актер Павел Степанович Мочалов. Мочалов создавал образы страстных бунтарей, людей, вступавших в борьбу с миром бесправия, рабской приниженности, его герои выражали протест против порабощения человеческой личности, веру в торжество свободы и справедливости. Его вдохновенная игра отличалась бурной эмоциональностью и мощью темперамента.

Огромным событием в жизни Малого театра явилась постановка «Гамлета» в 1837 году с Мочаловым в главной роли. Вдохновенное описание этой работы великого артиста оставил нам В. Г. Белинский.

Прошли десятилетия. 30 января 1870 года на сцене Малого театра в спектакле «Эмилия Галотти» публика впервые встретилась с Ермоловой.

В искусстве Марии Николаевны Ермоловой продолжали жить традиции Щепкина и Мочалова, обогащенные идеями революционных демократов. Спектакли с участием Ермоловой становились значительным общественным явлением. Исполнение Ермоловой роли Лауренсии в «Овечьем источнике» Лопе де Вега превращало сцену как бы в политическую трибуну. Недаром спектакль был снят по требованию полиции.

Время не оборвало живой преемственности романтической традиции, рожденной Мочаловым. Ее унаследовал от Ермоловой выдающийся советский актер А. А. Остужев.

Середина прошлого века ознаменована приходом на сцену Малого театра великого русского драматурга Александра Николаевича Островского. Островский — это целая эпоха в истории русского театра, в которой Малому театру, лучшему истолкователю пьес Островского, принадлежит ведущая роль. Драматургия Островского открыла новый этап в развитии реалистического актерского искусства, способствовала возникновению новой актерской школы. Под воздействием Островского окончательно сформировался талант замечательного актера Прова Садовского.

От Прова Садовского, глубоко понимавшего и чувствовавшего драматургию Островского, умевшего органически сливаться со сценическими образами его пьес, это его умение «играть Островского» перешло к его сыну, Михаилу Садовскому, К. Н. Рыбакову, А. П. Ленскому, О. О. Садовской и к другим славным артистам Малого театра, а они передали это искусство советскому театру — таким актерам, как Н. К. Яковлев, В. Н. Пашенная, В. Н. Рыжова, и многим другим.

Вот уже более ста лет творческий путь Малого театра неразрывно связан с именем А. Н. Островского. Малый театр справедливо называют «Домом Островского». Недаром к столетию со дня рождения А. Н. Островского ему заложен был памятник у Малого театра. Этот памятник работы М. А. Андреева был открыт в 1928 году.

...Пышно цветут яблони на площади Свердлова. Много видела на своем веку эта площадь, когда-то Театральная, а еще раньше Петровская. Многое забылось, ушло в прошлое. Но незабываемыми остались Октябрьские дни 1917 года.

Театральная площадь в те дни явилась ареной яростных сражений между контрреволюционерами и частями Красной Гвардии. 29 октября революционные войска захватили Большой и Малый театры. Между зданиями были поставлены артиллерийские орудия, направленные на занятые контрреволюционерами гостиницу «Метрополь» и Городскую думу (там теперь расположен Центральный музей В. И. Ленина). 2 ноября, после штурма и штыковых атак, «Метрополь» был занят красногвардейцами.

Старейшая актриса Малого театра Александра Александровна Яблочкина вспоминала, как в те дни, лишь только затихла перестрелка, она пошла в театр, чтобы узнать о его судьбе. Театр охранялся красногвардейцами и снаружи не пострадал. По ее просьбе двое бойцов с винтовками проводили ее в театр. «Я осмотрела сцену, артистические уборные и помещение под сценой, — пишет Яблочкина. — ...Никаких серьезных повреждений я не заметила. Все было легко поправимо, и я успокоилась».

После Октябрьской революции Малый театр первым из московских театров начал давать спектакли, открыв двери для нового, пролетарского зрителя.

Старейшие актеры нашего театра помнят, как 5 мая 1920 года на сквере Театральной площади, среди сов-

сем еще молодых яблонь, которые в ту весну только набирали цвет, с высокой трибуны выступал перед войсками, отправлявшимися на польский фронт, Владимир Ильич Ленин. Из раскрытых окон Малого театра артисты слушали пламенную речь вождя. В ответ на его слова по площади прокатывалось мощное «ура».

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла новую эпоху в жизни Малого театра, обогатив его теми чертами, которые, по словам А. В. Луначарского, «полностью гармонировали с задачей театра содержательного, проповедующего, общественного».

Впервые Малый театр получил возможность включить в свой репертуар произведения М. Горького. В 1919 году была поставлена никогда до этого не шедшая на сцене его пьеса «Старик». На этом спектакле присутствовал Владимир Ильич Ленин.

Малый театр одним из первых начал ставить произведения советских драматургов.

В 1920 году в жизни Малого театра произошло знаменательное событие: было торжественно отмечено пятидесятилетие сценической деятельности великой русской актрисы Марии Николаевны Ермоловой. На заседании Малого Совнаркома под председательством Владимира Ильича Ленина М. Н. Ермоловой первой из актрис нашей страны было присвоено звание народной артистки Республики. Празднование ее юбилея приобрело характер всенародного события. На чествовании присутствовал Владимир Ильич Ленин, который, по свидетельству А. А. Яблочкиной, «первым поднялся для приветствия замечательной русской актрисы».

В 1922 году для обслуживания рабочего зрителя Малый театр открыл в рабочем районе на Таганской площади свой филиал — Театр имени Сафонова, а в 1934-м — филиал и для колхозников в селе Заметчино Воронежской области.

Связь Малого театра с широкими массами нового зрителя с каждым годом становится все теснее. Спектакли Малого театра проходят в рабочих клубах, воинских частях. В этих спектаклях наряду с молодежью участвуют и актеры старшего поколения.

Уже в первые послереволюционные годы и в годы первых пятилеток спектакли Малого театра откликались на важнейшие проблемы и события современности. Особый успех выпал на долю театра при постановке пьесы К. Тренева «Любовь Яровая». Газета «Правда» писала,

что «спектакль является блестящей победой молодой драматургии и старого актерского мастерства на революционном участке театрального фронта». Спектакли «Скутаревский» Л. Леонова, «Бойцы» Б. Ромашова, «Слава» В. Гусева, «На берегу Невы» К. Тренева, «Богдан Хмельницкий» и «В степях Украины» А. Корнейчука и многие другие отвечали задачам и ритму нашего времени.

Весной 1941 года, так же как обычно, пышно цвели на площади Свердлова разросшиеся яблони. Покойно и размеренно стучало сердце Москвы. Но вот настало 22 июня — грянула война.

Осенью Малый театр, по распоряжению правительства, был эвакуирован в Челябинск.

В годы Великой Отечественной войны Малый театр активно участвовал в художественном обслуживании фронта. Был создан фронтовой филиал Малого театра и фронтовые бригады, в которые вошли ведущие мастера — А. А. Остужев, Е. Н. Гоголева, П. М. Садовский, Е. Д. Турчанинова, М. И. Царев и многие другие.

В эти годы на средства работников Малого театра была построена летная эскадрилья. Боевые самолеты с надписью «Малый театр—фронту» прямо на аэродроме в торжественной обстановке были переданы старейшими артистами театра нашим летчикам.

В письме к Е. Д. Турчаниновой пилот Александр Батизат писал с фронта: «Горжусь тем, что в тяжелый период Великой Отечественной войны Вы вручили мне первоклассный боевой истребитель-бомбардировщик с надписью «Малый театр — фронту». Истребитель с такой надписью пронесся над всей Восточной Пруссией, и силу этого истребителя фашисты испытали на своих плечах».

В эти годы Малый театр поставил много патриотических спектаклей, среди которых особое место принадлежит «Фронту» Корнейчука и «Нашествию» Леонова.

9 мая 1945 года, в день Победы над фашистской Германией, особенно радостно и пышно цвели бело-розовым цветом яблони на площади Свердлова!

Вечером 9 мая в Малом театре шла пьеса А. Н. Толстого «Иван Грозный». Как только над Москвой вспыхнул салют, все свободные от действия актеры поспешили прямо в гриме и костюмах на площадь. Боярские, стрелецкие костюмы, девичьи кокошники влились в ликующую толпу. Мы что-то безудержно кричали, пели,

танцевали и целовали друг друга. Труднее всех было военным: они переходили из одних объятий в другие, их качали, высоко подкидывая над головами. Над площадью, сверкая разноцветными огнями, рассыпались вспышки победного салюта.

Многое видела на своем веку эта площадь. Много горя и много радостей пронеслось и над сценой Малого театра.

Малый театр, ставший гордостью русской культуры, внес огромный вклад в утверждение социалистического реализма в советском театре и оказал благотворное влияние на развитие советской драматургии.

«Трудно измерить, учесть и представить в конкретных данных то глубокое духовное влияние, которое оказывал и оказывает Малый театр,—писал А. М. Горький. — Вместе с Московским университетом ему принадлежит крупная, выдающаяся роль в истории умственного развития русского общества, — и будущий историк Малого театра несомненно засвидетельствует, что эта роль выполнялась им безукоризненно».

Носитель великих традиций русской сценической культуры, Малый театр с его могучей труппой полон новых творческих устремлений. В его стенах кипит напряженная и увлекательная работа.

...Ясное утро. Я смотрю из окна Малого театра на площадь Свердлова, по которой шагает еще одна весна. За моей спиной гремят звонки, они призывают актеров на сцену. Начинается репетиция. Скоро афиши театра возвестят о новом спектакле.

Время не стоит на одном месте. Много поколений актеров сменилось на нашей сцене. Много зрителей было современниками важнейших событий в жизни Малого театра. Одни из них говорили: «Мы помним Щепкина», другие — «Мы помним Ермолову», а сегодня кто-то говорит: «Помню Остужева». Малый театр, этот вечный современник, каждый вечер гостеприимно открывая двери, принимает новых зрителей.

...Пышно цветут яблони на площади Свердлова. Гремят звонки за моей спиной. Радостно и уверенно звучат на сцене Малого театра молодые голоса.

В своей книге я расскажу о жизни и судьбах актеров, о спектаклях Малого театра, о людях, которые своим трудом помогают создавать эти спектакли и которых никогда не видит зритель, а также о встречах, оставивших в моей душе неизгладимое впечатление.

Путь служения русскому театру семьи Садовских начинается примерно с 1790 года. Этот путь был начат выдающимися провинциальными актерами — братьями Григорием Васильевичем и Дмитрием Васильевичем Садовскими. Об их деятельности, к сожалению, осталось мало сведений.

Родоначальником актерской династии Садовских в Малом театре был их племянник — Пров Михайлович Садовский. Пров Михайлович рано испытал и горе и бедность. Его отец, Михаил Ермилов, умер, когда маленькому Прову было всего девять лет. Матери из-за большой нужды пришлось отдать сына на воспитание своим братьям. Сначала сироту приютил Григорий Васильевич Садовский, а после его смерти в судьбе мальчика принял участие второй его дядя — Дмитрий Васильевич. Отданный на попечение своих дядьев, Пров Ермилов принял их фамилию, а позднее и их профессию — он стал актером.

С 1839 года и по сей день, из поколения в поколение, служит Малому театру семья Садовских.

О жизни и творчестве славных ее представителей я рассказываю в первой части книги.

Пров Михайлович Садовский
(1818—1872)

Более ста лет назад известный русский историк Д. Л. Крюков, разбираясь в природе, законах и задачах «театрального художества», писал в «Москвитянине»: «С смертью современников духовный образ худож-

ника сцены исчезает навсегда, и не остается от него ничего, кроме темного предания, что был он мастером своего дела».

С этим утверждением нельзя не согласиться. Но все же попытаемся высветлить это «темное предание» воспоминаниями современников, и, может быть, от них долетит к нам отзвук далеких дней и приблизит нас к тому, кто в давние времена украшал русскую сцену.

Сценический путь Прова Михайловича Садовского начался в глубине России, в одном из самых ее глухих углов — Лебедяни. В самом деле, каким «медвежьим углом» была Лебедянь, если Грибоедов устами Фамусова незадолго до этого называл «глушью» такой город, как Саратов...

Великому русскому актеру суждено было пройти тяжелую житейскую школу. С самой ранней юности крайняя нужда и лишения долго были неразлучными спутниками Прова Садовского; жить ему было и холодно, и голодно, и неприютно.

Вспоминаются строки первого биографа Садовского, В. Межевича, который в 1843 году на страницах журнала «Пантеон» описывал жизнь и деятельность Прова Михайловича в провинции.

В то далекое время провинциальный актер не имел ничего прочного, обеспеченного — ни славы, ни имущества, ни даже куска насущного хлеба. Слава его не выходила за пределы того города, в котором он играл, да и там не отличалась постоянством, обращаясь в дым при появлении заезжего фокусника. Его имущество всегда было при нем, и он мог бы сказать о себе словами древнего мудреца: «Omnia mea mecum porto» — все мое ношу с собой. Иначе и быть не могло, потому что, переезжая из одного города в другой всю жизнь, он не имел возможности жить оседло. Насущный хлеб его часто зависел от дневного сбора: хорош сбор — он сыт, нет сбора — терпи голод или иди с рукой, поминая имя Христово.

Именно в таком трудном положении оказались однажды странствующие актеры в Лебедяни. В театр никто не шел, сборов не было — актеры голодали. На обед у них был ломоть черного хлеба да ковш воды, за которой Пров Садовский бегал на реку. К счастью, там оказался один трактирщик, который предложил несчастным актерам давать для него спектакли за ужин. Предложение, конечно, было принято. И вот в театральном

зале жалкого балагана, тускло освещенном двумя сальными огарками, важно развалясь в кресле, сидит единственный зритель — лебедянский трактирщик — и смотрит на сцену, где актеры с превеликим старанием разыгрывают перед ним пьесу. Но пьеса «их степенству» показалась скучной, и, прерывая действие, он кричит: «Не надоть, брось! Ну ее! Валяй лучше плясовую...» И актеры, исполняя приказание, пускаются в пляс. Они послушны трактирщику: он обещал после представления выдать им щей с говядиной.

Так было в Лебедяни, а в Ельце было и того хуже, там не оказалось щедрого трактирщика и один из товарищей Прова, некий Лебедев, умер от голода.

В своих скитаниях по уездным и губернским городам Садовский не пренебрегал никакой работой. Он с наслаждением учил новые роли, исполнял обязанности помощника режиссера, был театральным кассиром, переписывал для целой труппы роли. Имея большие способности к рисованию, он, находясь в злополучном Ельце, подрядился написать новый занавес для театра. На этом занавесе Садовский изобразил... тюрьму. Неизвестно, было ли это фантазией содержателя театра или горькой шуткой живописца. Мне думается, что это была шутка Прова Михайловича — бесправное положение актеров в обществе в то время почти роднило их с осужденными. Церковь даже не всегда соглашалась венчать артистов и крестить их детей, считая их «бесовским племенем».

Народный артист республики Владимир Николаевич Давыдов в своей книге «Рассказ о прошлом» вспоминает: «...возвращаемся мы утром ватагой домой. Светло. Звонят к ранней. Идем, дурим. Навстречу нам священник с псаломщиком спешат в церковь. Священник обращается к псаломщику: «Что за народ?» А Горбунов успел предупредить ответ: «Актеры, батюшка!» Священник перекрестился и громко произнес: «Но избави нас от лукавого!» И, перекрестив нас, добавил: «Господи, прости им, окаянным, согрешения их!»

Вот какие времена были!» *

Актер Бураковский, хорошо знавший театральную провинцию, в своей книге «Очерк истории русской сцены» писал: «Большинство артистов старого времени

---

* В. Н. Давыдов, Рассказы о прошлом, М.—Л., «Academia», 1931, стр. 259—260.

представляло собой сброд людей без всякого намека на образование, людей, которые, потеряв все в жизни, бросались, очертя голову, на сцену, чтобы там найти себе хоть скудный кусок хлеба. Но и тут, в среде артистов, царила непроглядная нищета со всеми ее последствиями. Название провинциальный актер сделалось даже синонимом пьяницы» *.

Прова Садовского влекла на сцену горячая любовь к театру, жгучая мечта овладеть прекрасным искусством. Ему тяжело было в среде окружавших его актеров: он сторонился их духовной убогости, не разделял пристрастия к вину, не сочувствовал низменным интересам. Не разделяя же их удовольствий, он делался для них лишним, а порой, может быть, даже неприятным, потому он постоянно старался от них отдаляться и жить особняком.

Друг Садовского, С. П. Соловьев, занимавший должность «господина наблюдателя за сценою Московского Малого театра», в своих воспоминаниях о Прове Михайловиче писал, что он, работая в провинции, «искал человека, с которым бы можно было поделиться мыслью, чувством, мечтой, искал и, к сожалению, не находил. На его мысль отвечали тупым молчанием, на чувство — холодным равнодушием, на мечту — насмешкой. Тогда он окончательно отстранился от людей и сосредоточился в самом себе, так сказать, спрятался в себе, как улитка в раковинке. Эта резкая черта в его характере не изгладилась до самой могилы. Определяясь на службу в императорский московский театр, Садовский принес с собою и сюда свою несообщительность и замкнутость; и здесь, как в провинции, он удалялся от своих новых товарищей, всегда и везде держался в стороне и постоянно молчал» **.

После шести лет тяжких мытарств по провинциальным театрам Тулы, Калуги, Рязани, Ельца и Липецка судьба привела Прова Садовского в Казань. Этот город стал поворотным пунктом в его скитаниях. Здесь произошла его встреча с великим русским актером Михаилом Семеновичем Щепкиным. Случилось это в середине июля 1838 года, когда знаменитый актер приехал в

---

* С. Бураковский, Очерк истории русской сцены, Спб., 1877, стр. 110.

** С. П. Соловьев, Воспоминание о П. М. Садовском. — «Русский архив», 1873, кн. I, стр. 149—155.

Казань на свои гастроли. И здесь, на сцене казанского театра, Пров Садовский стал партнером Щепкина во многих спектаклях. Дарование молодого актера привлекло внимание Щепкина, он охотно помогал Садовскому советами и наставлениями, а уезжая из Казани, рекомендовал ему приехать в Москву и просить дебют в Малом театре. Вспоминая об этом, Межевич писал: «Это внимание и участие заслуженного артиста ободрило и оживило юношу, а кратковременные уроки его принесли много пользы».

Щепкин уехал, а Садовский, дослужив срок в Казани, отправился в Рязань, но весной 1839 года он, следуя совету Щепкина, приехал в Москву и обратился к инспектору репертуара Большого и Малого театров, известному композитору Алексею Николаевичу Верстовскому, с просьбой принять его в труппу императорских театров. Покровительство Щепкина сыграло свою роль, и Садовскому для испытания был назначен спектакль в драматической школе. Он выступил в роли Жанно Бижу в водевиле «Любовное зелье, или Цирюльник-стихотворец». Дебют прошел успешно, и в мае 1839 года Пров Михайлович Садовский был зачислен в состав труппы московских императорских театров с окладом в триста сорок три рубля серебром в год.

Остались позади все его мытарства — его кочевая, сиротливая, голодная и холодная жизнь. Теперь он жил в небольшой уютной квартирке в доме № 10 по Большому Сергиевскому переулку, близ Трубной площади, вместе с ним жили его мать и брат. В печах весело потрескивали дрова, пахло вкусным обедом.

Но, как говорится, «не хлебом единым жив человек», а тем более художник-артист. Соловьев рассказывает, как грустно и тоскливо было на душе у Прова Михайловича, несмотря на достаток, утвердившийся в доме. Хотелось работать, играть, а ролей интересных не было. Дебют его прошел удачно, но критикой был воспринят более чем холодно. В журнале «Репертуар русского театра» за 1839 год в отчете о московском императорском театре за первое полугодие я прочитал: «С открытием театра в начале театрального года (после великого поста) явились вдруг два претендента на театральную славу, на внимание и аплодисменты публики — г-жа Данилова и г. Садовский. Сказать правду, и тот и другая, дебютант и дебютантка — принадлежат к числу таких артистов, от которых театр не выигрывает ничего

и о которых нельзя сказать ни худого, ни хорошего, то есть в них нет ничего положительно дурного, но и положительно хорошего ничего не заметно».

Но Пров Михайлович не хотел жить в театре так, чтобы о нем нельзя было сказать «ни худого, ни хорошего». Как же побороть это безразличие в театре и у публики? Как известно, актера делают роли, значит, рецепт тут один: хорошо играть хорошие роли. А как их получишь, если лучшие роли его амплуа в репертуаре тех лет играли Щепкин и Живокини? Молчаливый и замкнутый, Пров Михайлович стал еще более угрюмым. Его умные голубые глаза порой вдруг блеснут радостью, когда он увидит что-нибудь занятное и смешное, и опять надолго померкнут.

— Ты чего так закручинился? — спрашивает полюбивший его Соловьев.

— Веселиться-то нечего! — ворчливо отвечает Садовский.— Хочется работать, а работы нет. Вот что.

— Но ведь играешь, и довольно часто!

— Играю! Хороши роли: «Здравствуйте, прощайте — и уходит в средние двери». С этим, брат, далеко не уедешь, — с горечью отвечает Пров Михайлович и добавляет: — а я вот посмотрю, посмотрю, да и махну назад в провинцию. Там по крайней мере мне случалось играть хорошие роли.

Вот с этими невеселыми мыслями и жил долгое время Пров Михайлович. То, насупившись, сидел он в кресле за кулисами, то в актерской курилке у окошка и безучастно смотрел на широкую и пыльную Театральную площадь, а то грустно расхаживал, погруженный в свои думы, по длинным коридорам Малого театра. Пахло пылью, нафталином, какими-то красками, и все эти запахи собирались в один, ни с чем не сравнимый запах театра...

Однажды в коридоре театра Садовский повстречался с молодым офицером, который спросил его, где уборная Щепкина. Пров Михайлович любезно проводил его, а после узнал, что это был Лермонтов*.

Да, конечно, в провинции Садовского могли ждать большие увлекательные роли, но как уедешь из Москвы, когда здесь живут и творят такие люди, как Лермонтов, Гоголь, Аксаков, Погодин, Дмитриев, Загоскин,

---

* См.: Т. С. Гриц, М. С. Щепкин. Летопись жизни и творчества, М., «Наука», 1966, стр. 274.

Белинский, Тургенев — разве всех перечислишь. И все они бывают в Малом театре. Какая радость играть перед ними, слушать их замечания, советы. А актеры! Какие могучие таланты окружали его в Малом театре!

Пров Михайлович понимал, что ему, не получившему никакого образования, Москва может дать многое. Но ум его был, как говорится, «с сердцем не в ладу», и долгое время его все еще манило в провинцию, к большим ролям.

В этой борьбе с собою, видимо, победил разум. Он не уехал в провинцию — остался в Москве и стал добиваться большой и интересной работы в Малом театре. И словно в награду судьба принесла ему вскоре радость. Уже во втором сезоне своей работы в Малом театре, а именно в сезоне 1840/41 года, сыграв роль Филатки в водевиле Григорьева 2-го «Филатка и Мирошка — соперники», он имел колоссальный успех. В журнале «Москвитянин» за 1842 год молодой Пров Садовский мог прочесть о себе следующие строки: «Представляем долгом обратить внимание публики на этого молодого актера, который, смело можно сказать, вскоре сделается ее любимцем и московской знаменитостью, если, верный искусству, будет думать о нем, работать, учиться, совершенствовать свой талант. Живость, простота, ловкость у него такие, какие встречаются редко, натуры — бездна. Показывается сердечная теплота. Жаль, что он редко виден на сцене».

Можно легко представить себе радость молодого Прова Михайловича, когда он прочитал эти хвалебные строки, которые как бы перечеркивали отзыв первого критика с горькими словами — ни хорош, ни плох, не заслуживает никакого внимания. «Москвитянин», наоборот, почитал долгом «обратить внимание публики» на актера, который, по мнению журнала, должен был сделаться «ее любимцем и московской знаменитостью». Слова эти, как оказалось потом, стали пророческими. В ожидании же этих светлых грядущих дней Пров Садовский был «редко виден на сцене». Играл он только в водевилях.

Следует сказать, что к радости, рожденной успехом, который имели артисты в водевилях, примешивалось нередко и чувство досады. Дело в том, что водевили всегда давались после больших и серьезных пьес, и, если в водевиле не были заняты знаменитости, публика, посмотрев пьесу, разъезжалась, и только незначи-

БИБЛИОТЕКА
Театр. Училища им. Щепкина

тельная ее часть оставалась смотреть водевиль. Испытал это чувство досады и Пров Михайлович. Однажды, после спектакля «Король Лир» с Мочаловым в заглавной роли, давали водевиль «Именины благодетельного помещика, или Неожиданная свадьба в селе Сверчкове». В этом водевиле был занят П. М. Садовский. Театр был полон. Артисты знали, что в креслах партера сидел Виссарион Григорьевич Белинский. После «Короля Лира» он уехал, не посмотрев водевиля. По этому поводу осталась такая запись Белинского: «В интермедии-водевиле «Именины благодетельного помещика» он (Воротынцев) отличался в роли немца Карла Мартыновича Янсона, но мы не остались на эти именины». Не остались на «эти именины», вероятно, и многие зрители. Конечно, досадно было актерам, участвовавшим в водевиле, терять часть зрителей, а среди них такого, как В. Г. Белинский.

Известный театрал Александр Александрович Стахович, автор мемуаров «Клочки воспоминаний», передает свой разговор с Провом Михайловичем как раз об этом спектакле. Этот разговор интересен и еще одной своей темой. Стахович пишет: «П. М. Садовский рассказывал, что в 1839 году после года трудов, лишений и унижений он вымолил себе первую роль. Ему дали играть какого-то приказного в водевиле «Именины благодетельного помещика, или Свадьба в селе Сверчкове». Водевиль шел после «Лира». По окончании трагедии много раз вызывали Мочалова. Начали переменять декорации, вызовы все продолжаются. Поставили комнату водевиля, дают звонок актерам выходить на сцену, а публика кричит: «Мочалова, Мочалова!» Подымают занавес, Мочалов снова выходит и, уходя, в кулисе сталкивается с Садовским, который шел уже на сцену. «Когда я взглянул на него, — говорил мне Пров Михайлович, — я так и обмер и не помню, как присел на какую-то скамейку». Так горели его глаза, пылал страстью вдохновенный лик — Мочалов был все еще Лиром; священный огонь не угасал, хотя прошло много времени, когда кончилась трагедия» *.

Как же играть после этого такой пустяковый водевиль?..

Ведь одна такая встреча и то потрясающе сильное впечатление, которое она рождала в душе молодого ак-

---

* А. А. Стахович, Клочки воспоминаний, М., 1904, стр. 5.

тера, стоит целых курсов драматического искусства и многих книг.

Забегая на несколько лет вперед, скажу, что в спектакле «Король Лир» П. М. Садовский стал партнером Мочалова, он играл в этой трагедии роль Шута и даже гримировался с ним в одной уборной. Пров Михайлович рассказывал Стаховичу, что, «одеваясь, Мочалов бывал весел, шутил, гримируется, надевает парик, скоро готов... и постепенно Мочалов становится все серьезнее: он умолкал, дума ложилась на чело, все невольно затихали, и выходил из уборной не Мочалов, а принц Гамлет или Лир!».

Шли годы. Талантом и трудолюбием, успехом в каждой новой роли П. М. Садовский завоевывает все более прочное положение в труппе и любовь зрителей. Это отмечается начальством. В 1841 году Прова Михайловича переводят в первый разряд труппы с окладом 485 рублей серебром. В следующем, 1842 году он получает 528 рублей. А в 1844 году — 700 рублей, кроме того, ему стали полагаться сначала половинные, а затем и полные бенефисы. К этому году у П. М. Садовского собрались уже сбережения, и он покупает в Москве у артиста Большого театра Литавкина небольшой дом, который находился на углу Трехпрудного переулка и Мамоновского (ныне переулок Садовских).

В этом же году Пров Михайлович женится на Елизавете Львовне Кузнецовой. Венчание происходило в церкви Знаменья, близ Петровских ворот. В 1847 году у них родился сын, которого Пров Садовский в честь своего отца назвал Михаилом.

История русского театра оставила нам сведения о репертуаре Малого театра 40-х годов — в нем преобладали водевили и мелодрамы. «Мелкие, ничтожные роли, над которыми нечего делать» — вот, по словам Гоголя, все, что предлагалось тогда актерам. В 1842 году М. С. Щепкин пишет Гоголю: «...душа требует деятельности, потому что репертуар нисколько не изменился, а все то же, мерзость и мерзость» *.

Быть может, именно потому, что и у Садовского «душа требовала деятельности», а репертуар и для него был все той же «мерзостью», он стал в те годы выступать как чтец. С большим успехом читал он «Повесть о капитане Копейкине» Гоголя.

---

* См.: Т. С. Г р и ц, М. С. Щепкин, стр. 297.

Не довольствуясь этим, он сначала в дружеском кружке редакции «Молодого Москвитянина», а потом и в других кружках начал выступать с исполнением собственных юмористических произведений. Эти выступления имели такой большой успех, что появился целый ряд его подражателей и последователей, из которых особенно известен был Иван Федорович Горбунов. Влияние Садовского на Горбунова, на его художественное развитие было столь велико, что Горбунов, выпустив в свет два тома своих рассказов, посвятил их памяти Прова Михайловича Садовского.

«Рассказы Прова Михайловича, — писал Соловьев,— пользовались большой известностью. Многие московские аристократы, чтобы иметь удовольствие их послушать, сближались с Провом Михайловичем и часто приглашали его к себе с особенной лаской. Так, знаменитый герой Кавказа, Алексей Петрович Ермолов, очень любил его рассказы, часто присылал за ним свой экипаж, называл П. М. Садовского своим другом-утешителем и всегда радушно принимал его. Нередко эти рассказы оканчивались тем, что маститый ветеран своими богатырскими руками крепко обнимал талантливого рассказчика».

Ермолов был горячим поклонником Садовского, об этом говорят его короткие записки. Вот одна из них, адресованная ему: «Хочу любоваться Провом Михайловичем и хоть давно уже нигде не появляюсь, сегодня умножу единицею число восхищающихся искусством любимого художника. Прошу билет в кресло. *Ермолов*».

Пров Михайлович читал свои рассказы во многих домах — в гостях у Михаила Петровича Погодина, на прощальном обеде в честь уезжавшего за границу Щепкина, в гостях у Герцена. «У Герцена,— вспоминал Соловьев, — при нашем приходе уже было несколько человек, в числе которых были Грановский и Огарев, которых я знал; прочие же были мне неизвестны. За обедом П. М. Садовский сидел со мною рядом, по обыкновению опустив голову и сохраняя самое строгое молчание, как бы по обещанию. Шел общий, разнообразный разговор, над которым господствовал Герцен. После обеда все обратились с просьбой к П. М. Садовскому прочитать что-нибудь из его рассказов. Он долго отказывался, наконец, с чрезвычайно серьезной физиономией, начал рассказывать. Все смеялись до слез, а восторженный Огарев бросился к письменному столу и

записал, что мог упомнить, сказав потом, что это будет навсегда его радикальным средством от хандры»*.

Но сам Пров Михайлович своих рассказов не записывал, он их импровизировал, и каждый раз с каким-нибудь новым вариантом. Именно эту особенность отмечал И. С. Тургенев в своем письме к Полине Виардо от 3 января 1851 года: «Вчера давал прощальный обед моим друзьям. Был, между прочим, один чрезвычайно талантливый актер-комик, Садовский, который смешил нас до смерти, импровизируя народные сцены, диалоги etc. У него много воображения и искренности в игре, интонации и жестах, я почти никогда не встречал подобных по степени совершенства. Нет ничего приятнее, как видеть, что искусство становится природой...».

Искусство Садовского «становилось природой» и в пьесах Тургенева. С большим успехом он играл Беспандина в его пьесе «Завтрак у предводителя» и Ступендьева в «Провинциалке».

«Что делает Садовский, — спрашивал в письме к А. Н. Островскому находившийся в Париже Тургенев и прибавлял: — Передайте ему мой поклон».

Возвращаясь к юмористическим рассказам Садовского, должен сказать, что они вызывали улыбку уже своими названиями. Один из его рассказов назывался так: «Рассказ купца о том, как в бозе почивающий государь император Александр Павлович, по совету Англичанина, отправил Наполеона на такой остров, на котором ни земли, ни воды, одна зыбь поднебесная».

Особенно часто исполнял Пров Михайлович рассказ купца о французской революции 1848 года, в котором шла речь о том, как народ Франции, «не усматривая единомыслия в выборном деле, учинил промеж себя соглашение: как бы, то есть, перепрокинуть установленный порядок...». В конце рассказа крик народа: «Республику!» — купец заменял воплем: «Режь публику!» Этот рассказ был по памяти записан сыном Прова Михайловича, Михаилом Прововичем.

В 1844 году Садовский получил право на бенефис и выбор пьесы по своему желанию. В первый свой бенефис, 19 апреля 1844 года, Пров Михайлович ставит «Мещанина во дворянстве» Мольера, выступая в главной роли этой комедии. Вслед за этим спектаклем Садов-

---

* С. П. Соловьев, Воспоминание о П. М. Садовском. — «Русский архив», 1873, кн. I, стр. 149—155.

ский часто появляется в мольеровском репертуаре, играя Аргана в «Мнимом больном», Сганареля в «Браке поневоле», Скапена в «Проделках Скапена».

Конечно, эти спектакли были праздниками для актера, но все же не радовали его сердца до конца, он мог бы сказать словами Гоголя: «Русского мы просим! Своего давайте нам! Русских характеров! Своих характеров! Давайте нас самих...».

Особенно радостным стал для Садовского день, когда он встретился, наконец, с этим «русским характером» — он нашел его у Гоголя, сыграв Осипа в «Ревизоре».

Про Садовского в этой роли писали, что он «влез в натуру Осипа», безраздельно с ним слился. Известный критик Аполлон Григорьев писал в «Москвитянине»: «Осип заслоняет всех, заслоняет даже, когда он на сцене, и городничего». Зрители увидели, как «Осип или Осипы думают и чувствуют». И от этого, «когда Осип на сцене, все живет перед вами, без него как-то пусто, и верится даже, что он и за сценой, когда его нет перед вашими глазами, также живет и действует» *.

Другой критик — А. Н. Баженов, говоря о позднейшем исполнении этой роли Садовским в 1867 году, писал: «Каждым движением, каждым взглядом его Осип говорил чуть ли не больше, чем очень немногими словами, которые достались ему от автора. Чистит ли он с подплевыванием и наотмашь барские сапоги, чувствуется, как озлоблен и серчает он на своего барина; заглядывает ли с жадностью в миску, опустошенную барином, — и в его взглядах, жестах, вздохах, хмыканьях, положениях видится зрителю целая драма: надежда, отчаяние, укоризна, ропот на барскую ненасытность, опасение ничего не дождаться; все это до крайности выразительное томление голодного в виду лакомого куска придает необыкновенно глубокий комизм положению и вызывает неудержимый смех. А сколько комического злорадства, внушительности и желания напугать сказывается в выражении лица, строго выпученных глазах, таинственном тоне речи, в медленной, как бы задержанной походке и пригрожающих жестах г. Садовского, когда Осип входит на несколько слов, которыми извещает насолившему ему барину о приезде городничего»**.

---

* «Москвитянин», 1852, кн. 2, № 8, отдел VII, стр. 151.

** А. Н. Баженов, Сочинения и переводы, т. I, М., 1869, стр. 777—778.

Владимир Николаевич Давыдов, вспоминая возобновление «Ревизора» в Александринском театре 23 января 1881 года и свое исполнение роли Осипа, писал: «На памяти у меня было чудное исполнение этой роли Провом Садовским, и я никак не мог освободиться от сильного, неотразимого художественного впечатления. Вот под этим влиянием и работал я над ролью Осипа и даже внес черту, одну деталь, целиком заимствованную у Садовского, это — молчаливый уход Осипа, важно заложив за спину руки на виду стоящих в струнку у дверей двух квартальных. Эта мимическая сцена всегда имела большой успех» *.

Эта мимическая сцена разыгрывалась в спектакле Малого театра и в наше время народными артистами республики Н. Ф. Костромским и Н. Н. Шаминым. Разыгрывалась эта мимическая сцена и в последней постановке И. В. Ильинского народными артистами Советского Союза И. А. Любезновым и П. П. Константиновым, разыгрывается она и сегодняшним Осипом — заслуженным артистом республики Г. И. Куликовым.

Более ста лет прошло с тех пор, как Пров Михайлович разыграл на сцене Малого театра эту мимическую сцену. Но и сегодня гремят аплодисменты на уходе Осипа в третьем акте. И в этой сцене как бы продолжает жить сверкающий талант Прова Садовского, продолжает жить его Осип.

Я как-то спросил Николая Николаевича Шамина, кто подсказал ему этот уход Осипа. Он, не задумываясь, ответил: «Как кто? Гоголь! Уход Осипа описан Гоголем в его ремарке». Я не сказал тогда Николаю Николаевичу, что такой ремарки у Гоголя нет — у Гоголя написано просто: «Осип уходит». Мне было радостно сознавать, что находка Прова Михайловича, переходя из поколения в поколение, воспринимается актером уже как ремарка Гоголя.

С заражающим комизмом и большим мастерством сыграл Пров Михайлович еще две роли в пьесах Гоголя: Замухрышкина в «Игроках» и Подколесина в «Женитьбе». В письме к В. В. Стасову композитор А. Н. Серов писал, что Щепкин, сознавая всю сложность сценической речи комедии Гоголя, однако, утверждал, что «в Москве есть актер *Садовский,* который чуть ли не совсем постиг тайну *гоголевского* языка, и он, Щепкин,

---

* В. Н. Давыдов, Рассказы о прошлом, стр. 382.

не перестает постоянно удивляться *Садовскому,* как ты думаешь, в какой роли? Псоя Стахича Замухрышкина»*.

Роль Подколесина перешла к Садовскому от Щепкина, который, отказавшись от нее, стал играть Кочкарева. В. А. Филиппов утверждает: «Вероятно, впервые на русской сцене актер, получивший роль, игранную Щепкиным, сыграл ее лучше, чем играл ее всеми любимый знаменитый актер» **.

Могучий талант Прова Михайловича Садовского созрел для новых больших сценических образов, но репертуар продолжал оставаться пустым и ограниченным.

Между тем у порога театра уже стоял человек, которому суждено было совершить переворот в театральном деле, перевоспитать публику, показать на сцене жизнь русского народа во всем ее разнообразии. Это был Александр Николаевич Островский.

С приходом в театр А. Н. Островского на сцену хлынула правда современной жизни, на сцене стали жить те самые русские характеры, о которых говорил Гоголь, о которых мечтал Пров Михайлович.

Пройдут годы и Малый театр — «Дом Щепкина» — станут называть и «Домом Островского». А имена Островского и Садовского станут нерасторжимыми и ознаменуют собой значительнейшую эпоху в истории русского театра.

Театральный сезон 1853/54 года для московской императорской труппы начался и в необычной обстановке и после больших волнений и переживаний. Весной, перед закрытием сезона, сгорел Большой театр. Поэтому сбор труппы происходил в Малом театре. И с этого дня оперные, балетные и драматические спектакли должны были идти только на одной сцене — на сцене Малого театра.

Но это неудобство не отразилось на творческой жизни театра. Большой коллектив продолжал с увлечением трудиться, живя, как говорится, в тесноте, да не в обиде. Эта «тесная жизнь» продолжалась более трех лет и была отмечена и знаменательными событиями и выдающимися спектаклями.

---

* Т. С. Г р и ц, М. С. Щепкин, стр. 384.

** Вл. Ф и л и п п о в, Пров Садовский, М., «Искусство», 1943, стр. 11.

Одним из событий в жизни театра, в жизни театральной Москвы, явилась новая пьеса А. Н. Островского «Бедность не порок». Это была пятая пьеса великого русского драматурга. Три его пьесы — «Не в свои сани не садись», «Утро молодого человека» и «Бедная невеста» — были уже поставлены на сцене Малого театра, четвертая, одна из лучших его пьес — «Свои люди — сочтемся!»,— все еще была под запретом, а Островский из-за этой пьесы находился под надзором полиции.

Премьера спектакля «Бедность не порок» состоялась 25 января 1854 года. В спектакле были заняты замечательные артисты Малого театра. Назову из них только троих: Любима Торцова играл П. М. Садовский, Африкана Саввича Коршунова—М. С. Щепкин, а молодую вдову Анну Ивановну — Л. П. Никулина-Косицкая.

Новая комедия Островского вызвала огромный интерес у зрителей и критики, хотя мнения последней разделились: «Москвитянин» ее хвалил — «Отечественные записки» ругали.

В театре тоже, к сожалению, единомыслия не было. В труппе были и враги Островского и его друзья. Спор между его заступниками и противниками был рьяным. Новая пьеса Островского только подлила масла в огонь — разногласия по поводу всех его пьес разгорелись с новой силой.

«Бедность не порок, да и пьянство не добродетель»,— говорил, сердито стуча костылем, М. С. Щепкин.

Управляющий конторой Большого и Малого театров А. Н. Верстовский негодовал, что сцена у него «провоняла полушубками и смазными сапогами персонажей Островского». Ему вторил артист Шумский, заявляя, что «вывести на сцену актера в поддевке да в смазных сапогах — еще не значит сказать новое слово».

Молодежь шла за Островским. «Михаилу Семенычу с Шумским Островский поддевки-то не по плечу шьет, да смазные сапоги узко делает, вот они и сердятся»*, — говорил молодой П. Г. Степанов.

Споры и резкие суждения рождались и в зрительном зале.

«Шире дорогу, Любим Торцов идет!» — воскликнул в восхищении по окончании пьесы описанный Горбуновым учитель словесности. Но тут же нашелся оппонент, который, возражая, сказал: «Что же вы этим хотите

---

* Николай Эфрос, Пров Садовский, Пг., 1920, стр. 40.

сказать? Я не вижу в Любиме Торцове идеала, пьянство — не идеал». Но учитель не сдавался. «Я правду вижу, — продолжал он. — Да-с, правду. Шире дорогу. Правда по сцене идет. Любим Торцов — правда».

Зритель, узнавая в образе Любима Торцова того самого пропойцу, от которого он не раз отворачивался на улице, в театре вдруг с неослабевающим вниманием начинал следить за ним, следить за каждым движением его души. Любим Торцов в исполнении Садовского оставлял огромное, незабываемое впечатление. В его Торцове, в этом бедняке-пропойце, была показана артистом широта русской души, ее красота, чистота, подлинная человечность.

Д. А. Коропчевский писал: «Нужна была самая живая наблюдательность, исключительная творческая работа, чтобы из немногих черт этой небольшой роли создать незабвенную фигуру, которая стоит перед нами, точно отлитая из бронзы. Она производила такое потрясающее впечатление, что оставалась в моей памяти со всеми мелкими подробностями жестов и интонаций».

И, вспоминая эти подробности, Коропчевский продолжает: «Я, как теперь, вижу оборванного, небритого, съежившегося от холода человека, сталкивающегося в дверях с Любовью Гордеевной и останавливающего ее шутливым окриком. Он входит в комнату, приподняв плечи и плотно прижав руки, засунутые в карманы, как жестоко иззябший человек; и в этой жалкой позе он умеет придать себе достоинство, вызвать одновременно и искренний смех, и глубокое участие, и живой интерес. Он еще ломается, нараспев произносит свои прибаутки, в особенности там, где они имеют рифмованную форму («вот и этот капитал взял да пропил, промотал»). Когда начинается рассказ о «линии, на какую он попал», напускное шутовство уступает место горькому юмору, тяжелому смеху над самим собою» *.

Восторженно отзывался об игре Прова Садовского и Ап. Григорьев в «Москвитянине». Пораженный его игрой, он изложил свои впечатления в стихотворной форме:

Поэта образы живые
Высокий комик в плоть облек...
Вот отчего теперь впервые

---

* Д. Коропчевский, Пров Михайлович Садовский. — «Ежегодник императорских театров», 1896, стр. 24.

По всем бежит единый ток,
Вот отчего театра зала
От верху до низу одним
Душевным, искренним, родным
Восторгом вся затрепетала.
Любим Торцов пред ней живой
Стоит с поднятой головой,
Бурнус напялив обветшалый,
С растрепанною бородой,
Несчастный, пьяный, исхудалый,
Но с русской чистою душой.
Комедия ль хохочет вместе с ним,
Не знаем мы и ведать не хотим!
Скорей в театр! Там ломятся толпами,
Там по душе теперь гуляет быт родной,
Там песня русская свободно, звонко льется,
Там человек теперь и плачет и смеется,
Там целый мир, мир полный и живой...

Стихи эти далеки от совершенства, но они дороги нам своим живым порывом, в них ощущается подлинное волнение при восприятии спектакля и его героя.

А успех этого спектакля был исключительным. Пять дней подряд — с 25 по 29 января, при аншлагах, с неослабевающим успехом шла на сцене Малого театра комедия Островского «Бедность не порок». И тем досаднее сознавать, что в кулисах театра многие считали «Бедность не порок» андерсеновским «гадким утенком».

Но в эти бурные и радостные для Малого театра дни внимание публики привлекало и другое событие — приближающиеся гастроли знаменитой французской актрисы Рашель. Ее гастроли в Москве должны были начаться 28 января, после ее выступления в Петербурге. Слух об ее огромном успехе в столице достиг Москвы. Елена Дмитриевна Щепкина писала сыну Александру: «У нас ждут Рашель, и делают абонемент, все очень по дорогой цене — как то ложи, все креслы и стулья. И отец хочет делать абонемент в оркестр, ибо музыки не будет и там поставят кресла и нашей братии когда-нибудь удастся побывать... Играть будет днем, а наши артисты вечером» *.

Утром 28 января на сцене Малого театра состоялся первый спектакль с французской актрисой. Шла «Федра» Ж. Расина. Рашель — в роли Федры.

С этого дня начался как бы творческий поединок между классической драматургией и новой, современной пьесой русского драматурга Островского.

---

* Т. С. Гриц, М. С. Щепкин, стр. 525.

Утром 29 января состоялось второе выступление Рашель. Давалась «Мария Стюарт» П.-Д.-Э. Лебрена. Рашель — в роли Марии Стюарт. А вечером снова «Бедность не порок». И утром и вечером зал Малого театра забит сверху донизу. Утром и вечером шли споры.

По утрам на сцене Малого театра звучит приподнятая французская речь в трагедиях Расина и Корнеля. Рашель играет каждое утро, появляясь все в новых и новых ролях.

Жена Щепкина в письме к сыну сообщает, что «все выходят одурелые из театра, так она их уходит своей игрой. Еще такой, говорят, не бывало. И всякий день играет. Каково здоровья надобно».

Хотя Щепкин преклонялся перед талантом Рашель, но в письме к П. В. Анненкову, после восторгов по ее адресу, он, говоря о западном театре, все же замечает: «Странно! Во всей Европе еще удовлетворяются декламацией такого рода, то есть с завыванием, а мы не сживаемся с этим пением... А что было бы, — продолжал Щепкин, — ежели бы с этим талантом изучить искусство с требованиями современности или, по крайности, как мы, русские, на него смотрим! Да, это было бы чудно!»

Гастроли Рашель проходили в Москве почти целый месяц. 8 февраля состоялся ее бенефис. В это утро идет «Гораций» П. Корнеля и «Воробей Лезбии» А. Барте. Рашель — Камилла и Лезбия.

Бенефис окончился поздно, и рабочие, разобрав декорации французских спектаклей, спешили с особым рвением поставить декорации к своему спектаклю — комедии «Бедность не порок».

Далеко в глубь сцены убраны богатые колонны, позолоченная мебель, ковры. На сцене — павильон небольшой приказчичьей комнаты: в задней стене низенькая дверь, налево, в углу, кровать, направо — шкаф, у левой стены под окном стол, подле правой стены конторка и простая деревянная табуретка. Настанет час, поднимется занавес Малого театра и на сцене появится «не бритый, не чесаный», пьяненький, в старом пальтишке, с помятым картузом в руках Любим Торцов. «Его жалкая фигура, которой актер придал внутреннее достоинство, вызывала смех, живой интерес, но в то же время глубокое участие, — писал С. Шамбинаго. — В длинном рассказе о своей жизни Любим Торцов в исполнении Садовского пародировал интонацию трагических декла-

маторов — ведь он был когда-то «театралом»: напускной тон, паясничание в его монологе удивительно сливалось с глубоким задушевным чувством» *.

Легко можно себе представить, как живо эти его пародийные интонации «трагических декламаторов» воспринимались тогда зрителем.

Далее рассказ ведет Коропчевский. «Невыразимое волнение охватывало зрительный зал, когда шут превращался в человека. В Любиме Торцове звучало трагически-величавое сознание своей правды. В заключительных словах Любим потрясал публику: когда с него спадало все напускное, он делался трогательно простым. Театр плакал».

Отрадно сознавать, что в те трудные для молодого Островского годы (а ему было тогда всего тридцать лет) его другом и единомышленником был П. М. Садовский.

Примечательно, что свою пьесу «Бедность не порок», которая так взбудоражила Москву, Островский посвятил своему другу, гениальному воплотителю его сценических образов — Прову Михайловичу Садовскому. Это посвящение особенно дорого еще и потому, что из всех сорока семи пьес, написанных драматургом, только «Бедность не порок» имеет посвящение.

...21 февраля утром состоялось последнее выступление Рашель в Москве. Рашель играла роль Гермионы в трагедии Ж. Расина «Андромаха». А вечером в Малом театре снова шла комедия Островского «Бедность не порок».

Для Садовского, как и для всех московских артистов, этот спектакль был тоже последним перед наступающим великим постом — на следующий день театр закрывался на довольно длительный срок — на все время поста и пасхи, то есть до 18 апреля.

Сидя в своей артистической уборной, рядом с уборной, в которой утром одевалась Рашель, Пров Михайлович готовился к этому последнему спектаклю. Он не уделял много времени гриму: нажег пробочку, попачкал ею кое-где себе лицо, приклеил усы и бороденку, растрепал слегка волосы, поднял воротничок старого пальто, и из зеркала то с горькой усмешкой, то с мольбой в глазах смотрел Любим Торцов.

Переносясь воображением в то далекое время, я живо рисую себе и тот вечер и ту обстановку в театре,

---

* «Семья Садовских», М., изд. ВТО, 1939, стр. 95.

которая окружала Прова Михайловича. А его артистическую уборную даже не нужно себе и представлять — она одна из тех, которые сохранились почти без изменений в нашем театре до сегодняшнего дня. В ней тот же сводчатый потолок и высокое окно, выходящее на площадь, маленькая дверь, ведущая все в тот же длинный коридор, который сегодня называется «коридором Садовских».

...Все меньше времени до начала спектакля. Пров Михайлович встал из-за гримировального стола, прошелся по уборной, меланхолично посмотрел на висящие часы и подумал: скоро опять побежит по коридорам мальчонка с колокольчиком и будет кричать своим звонким голоском: «Второй звонок! Второй звонок!» И, постояв перед часами, проговорил: «А я уже готов».

В театре тихо. Вот только слышно, как мерно стучит маятник, отсчитывая время на старых часах.

Пров Михайлович подошел к окну и рассеянно взглянул на Петровскую площадь. За окном валит снег. Кутаясь в длинные шубы, спешат к театру москвичи, подъезжают со всех сторон кареты и сани.

Вдали, приближаясь, звонит колокольчик, и все ближе голос: «Второй звонок! Второй звонок!» Пров Михайлович взял с гримировального стола помятый картуз Торцова, взглянул на себя еще раз в зеркало и вышел из уборной. Спустился в актерскую курилку, которая находилась рядом со сценой, сел в кресло и стал ждать, когда после третьего звонка медленно поднимется занавес Малого театра, на котором представлен один из видов Петербурга, и начнется спектакль. Скоро и его выход: он выскочит на сцену и, указывая на Любовь Гордеевну, полусерьезно, полушутя заговорит подчеркнуто строго: «Стой! Что за человек? По какому виду? За каким делом? Взять ее под сумнение».

Пров Михайлович сидит в глубоком кресле, погруженный в свои думы...

Из-за плотно закрытой двери, что ведет на сцену, доносятся звуки бравурного вальса. Это оркестр, расположенный в зрительном зале, исполняет музыкальную программу для съезда публики *.

---

* Интересная подробность: дирижер в те годы стоял спиной к сцене, а лицом к оркестру и зрительному залу. Когда начиналось представление, он дирижировал, повернувшись к сцене лицом, а к оркестру спиной.

Иногда мимо Садовского проходят какие-то люди и слышится французская речь. Это французские рабочие сцены хлопочут над укладкой костюмов и реквизита, собираясь в дальний путь.

25 февраля Рашель уехала из Москвы. За время гастролей замечательная актриса сыграла подряд двадцать шесть спектаклей — двадцать шесть огромных ролей.

Наступивший великий пост прервал работу театра почти на два месяца. После поста театральный сезон продолжался еще месяца полтора, после чего наступил очередной трехмесячный отпуск.

Время — лучший фильтр пронесшихся событий: ненужное отбрасывается и предается забвению.

Через много лет после премьеры спектакля «Бедность не порок» Коропчевский, вспоминая свои впечатления и чувства, вызванные игрой Прова Садовского, писал: «Это было что-то до такой степени новое и захватывающее, что я живо, до мельчайших подробностей помню, как по окончании спектакля я вышел в коридор 1-го яруса раньше тех, которые были со мной в ложе, и ощутил щемящую тоску, — тоску перехода из области высокого художественного наслаждения к будничной действительности» *.

Анализируя творчество Прова Михайловича, Аполлон Григорьев, называя сценический образ «маской», писал про Садовского: «иголочки нигде нельзя подпустить под эту маску — того и гляди, коснешься живого тела: так срослась маска с телом» **.

К этим словам прибавлю отзыв об игре Прова Михайловича, написанный под свежим впечатлением, почти тотчас после спектакля. Композитор Александр Николаевич Серов в своем письме к друзьям в Петербург, говоря о спектакле «Бедность не порок» и находя, что игра Садовского выше, чем сама пьеса, прибавлял: «В Садовском природный дар. В Садовском везде натура, правда в настоящем художественном осуществлении».

Никто не ожидал, что небольшая роль Любима Торцова займет в пьесе доминирующее положение, что в этом характере раскроется нравственная чистота и широта русской души. Именно таким стал Любим Торцов в исполнении Прова Садовского.

---

* «Ежегодник императорских театров». Приложения, кн. I, Спб., 1895, стр. 24.

** Цит. по сб. «Семья Садовских», стр. 20.

Н. Эфрос утверждает, что Садовский заложил и закрепил традицию в исполнении Любима Торцова и Осипа. Может быть, еще в большей степени он сделал это для своего Расплюева в пьесе А. В. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского».

Театральный сезон в Москве 1854/55 года, как и предыдущий, опять открылся на сцене Малого театра.

Большой театр, сплошь закрытый строительными лесами, стоял на ремонте после пожара.

Этот новый, 30-й сезон Малого театра оказался одним из самых коротких — 18 февраля умер Николай I, был объявлен траур, и императорские театры в Москве и Петербурге закрылись до 30 августа, то есть почти на семь месяцев. Осуществление творческих замыслов, праздники бенефисов — все это откладывалось до начала следующего сезона.

Но этот короткий сезон в творческой жизни П. М. Садовского был все же отмечен радостным событием. 3 декабря была сыграна премьера еще одной новой пьесы Островского — «Не так живи, как хочется», в которой Пров Михайлович исполнял роль Агафона.

Произошло и еще одно событие в жизни Прова Михайловича, которое поначалу и не выглядело событием и не сулило ему каких-либо радостей, но впоследствии принесло ему и большой успех на сцене и большую радость. 21 октября 1854 года он познакомился с Александром Васильевичем Сухово-Кобылиным. Это знакомство состоялось в доме писателя, куда Пров Михайлович был приглашен прослушать в чтении автора пьесу «Свадьба Кречинского». Пьеса, видимо, была тогда еще не завершена и не произвела на него впечатления. Много лет спустя А. В. Сухово-Кобылин, вспоминая эту встречу, рассказывал: «Мой друг Д. И. Потулов, настаивавший на постановке пьесы на сцене, привез как-то ко мне покойного П. М. Садовского, бывшего, как известно, затем лучшим Расплюевым. Знаменитый артист, выслушав чтение пьесы у меня за обедом, отнесся к ней очень холодно и заявил, что она вряд ли может быть воспроизведена на сцене» *.

О том, что пьеса была далеко не совершенна, говорит тот факт, что после этого чтения Сухово-Кобылин работал над ней еще около года.

---

* «У автора «Свадьбы Кречинского». — Журн. «Семья», 1904, № 8, стр. 7.

Через семь месяцев после прочтения пьесы Садовскому, 26 мая 1855 года, в московском доме Сухово-Кобылина собрались гости, среди них был и артист Малого театра Сергей Васильевич Шумский. В дневнике Сухово-Кобылина мы читаем: «В 2 часа читал им мою пьесу «Свадьба Кречинского» — успех! Шумский просит ее себе на бенефис». Далее в дневнике сообщается: «Июнь 1. Отдал пьесу Шумскому» *.

Прочитав эту пьесу дома, Шумский, видимо, заметил в ней недостатки и, вернув ее автору, посоветовал внести некоторые изменения, ибо последующие записи в дневнике таковы: «Июнь 13, 14... занимаюсь окончательно комедией» **. После внесения изменений Сухово-Кобылин устраивает повторное чтение пьесы, на котором присутствуют и Шумский и Садовский. В дневнике мы читаем: «Июнь 15, 16. Чтение комедии и обед, на котором были Шумский, Липский, Садовский, Потапов... Комедия понравилась». «18 июня. Я кончил комедию и отдал ее Шумскому» ***. Но работа над пьесой все же не кончилась. Для того чтобы осуществить постановку ее на театре в бенефис Шумского, необходимо было добиться цензурного разрешения, а пьеса уже один раз была запрещена — в ноябре 1854 года, как раз после первого прочтения П. М. Садовскому. Сухово-Кобылин отправился в Петербург хлопотать о дозволении ставить пьесу в театре.

Прочитанная цензором пьеса была возвращена автору для поправок. В дневнике драматурга мы читаем: «Июль 30, 31. Получил из цензуры возвращенную для поправок пьесу — занимаюсь с Шумским» ****.

В конце концов все требования цензуры, видимо, были удовлетворены, и 16 августа Сухово-Кобылина вызывают в цензурное ведомство и объявляют, что пьеса допущена к постановке. На следующий день он пишет в своем дневнике: «Пропуск комедии и скорое ее появление в свет наполняют меня внутренним самоудовлетворением». 18 августа Сухово-Кобылин уже в Москве. В дневнике он пишет: «18 августа. Приезд в Москву —

---

* ЦГАЛИ, фонд Сухово-Кобылина, № 438, оп. 1, ед. хр. 219, лл. 24 об., 25.

** Там же, л. 25 об.

*** Там же, лл. 25 об. — 26.

**** Там же, л. 29 об.

отправился прямо к Шумскому. Наша радость об успехе» *.

Но и после разрешения пьесы цензурой Сухово-Кобылин продолжает работу над комедией. В его дневнике мы читаем следующие записи: «30 августа. Вечером сделал несколько счастливых прибавлений к пьесе в первом акте». «7-го октября. Вечером уделывал пьесу— новое прибавление в третьем акте в роли Расплюева». «8-го октября. Прибавление в первом акте в роли Муромского с Атуевой». «25-го октября. ...в 12 часов пришла мысль изменить первую сцену комедии, и тут же набросал карандашом сцену с Тишкой. Ездил верхом в леса... Приехавши, переписал сцену и сам смеялся до упаду. Даже легши в постель, смеялся» **.

Как же работал над пьесой театр?

Если судить по результату, то великолепно. Успех спектакля был огромный. Если же мы познакомимся с самим процессом работы, то, кроме крайнего удивления, что этот спектакль все же был сыгран, мы, современные актеры, ничего не испытаем. На подготовку спектакля было уделено очень мало времени. Официальных репетиций было всего шесть. О спектакле никто особенно не пекся, его готовили быстро, среди прочих насущных дел, забот и волнений.

30 августа 1855 года окончился, наконец, траур и в театрах возобновились спектакли. С открытием театра наступила и пора бенефисов. 31 августа состоялся первый бенефис — Аграфены Тимофеевны Сабуровой. Открытие театра и этот бенефис омрачились известием о падении Севастополя после длительной осады.

Приближался и юбилей М. С. Щепкина, назначенный на 26 ноября, а через день, 28 ноября, должен был, наконец, состояться бенефис С. В. Шумского, а значит, и премьера «Свадьбы Кречинского». На подготовку этого спектакля осталось очень мало времени — первая репетиция была назначена только на 21 ноября, то есть за неделю до премьеры.

Роли в комедии были распределены так: Кречинский — С. В. Шумский, Муромский — М. С. Щепкин, Лидочка — М. С. Воронова, Атуева — С. П. Акимова (прабабушка советского режиссера Николая Павловича

---

* ЦГАЛИ, фонд Сухово-Кобылина, № 438, оп. 1, ед. хр. 219, лл. 30 об. — 31.

** Там же, лл. 31 и 34 об., 38.

Акимова), Расплюев — П. М. Садовский, Нелькин — С. В. Васильев, Федор — В. А. Дмитриевский.

Сегодня, когда пьеса «Свадьба Кречинского» хорошо известна и имеет большую историю как в нашем, так и в зарубежном театре, невольно задаешь себе вопрос, почему Щепкин не взялся за такую яркую и выигрышную роль, как Расплюев, а остановился на роли Муромского? Мне думается, что в чтении еще не сыгранная на публике «Свадьба Кречинского» захватывала главным образом своим сюжетом, который по существу глубоко драматичен. Это история о том, как Кречинский, матерый авантюрист и шулер, стремясь ограбить богатого, добродушного и доверчивого помещика Муромского, завлекает в свои сети молодую наивную девушку Лидочку, дочь Муромского, и безжалостно растаптывает ее первую любовь. На основании этого сюжета у Щепкина, видимо, сложилось впечатление, что в пьесе всего три значительные роли. Первая и, безусловно, главная роль — Кречинский, вторая роль — помещик Муромский и третья роль — Лидочка. Все же остальные роли, включая и Расплюева, должно быть, представлялись Щепкину как бы сопровождающими этот сюжет и с художественной точки зрения, может быть, даже маловыразительными. Именно о том, что роль Расплюева в пьесе не обращала на себя внимания, и пишет А. Д. Галахов, вспоминая спектакль «Свадьба Кречинского»: «Игра Садовского изумила всех, кто имел случай познакомиться с пьесой до постановки ее на сцене. «Свадьба Кречинского», талантливое сочинение г. Сухово-Кобылина, не раз читалась в одном из знакомых мне домов, и никто из присутствующих не воображал, чтобы сказанная роль (Расплюева) могла обратить на себя внимание. Вышло напротив: артист поставил Расплюева на такое видное место, что он разделил успех с успехом главного лица — Кречинского» *.

Об этом же «открытии Расплюева» писал рецензент журнала «Русский вестник». В подробном отзыве о спектакле, говоря о прекрасной игре артистов, он сообщает: «Они дорисовали своею игрою то, что было не совсем ясно или не вполне отчетливо у автора. Кажущиеся неровности сгладились, некоторые лица выступили, может быть, даже гораздо ярче, чем лежало в намерении самого автора. Так, например, Расплюев зани-

* «Русская старина», 1886, № 6, стр. 669—670.

мает публику не менее самого героя пьесы. Надобно видеть, что сделал г. Садовский из этой роли. Он как-то особенно удачно умел оттенить в этом негодяе сохранившиеся в нем простодушие и наивность, он как-то особенно счастливо умел подобрать человеческие тоны для выражения в нем этих последних качеств, так что, чему, может быть, не поверил бы в чтении пьесы, тому веришь в ее представлении» *.

Со страниц пьесы, переписанной старательной рукой писца, Расплюев воспринимается как ничтожная личность, «подпевала» Кречинского, его безынициативный помощник, как гадкий шулер, лгун, трус, приживал, потерявший человеческое достоинство и всегда готовый на любую подлость. Но Садовский между строк, между слов, украшенных завитушками писца, сумел прочесть, почувствовать горькую судьбу забитого человека. Недаром Садовский говорил: «Кто в игре ничего от себя не прибавляет к словам и указкам текста, тот стоит только перед запертой дверью роли, а надо войти внутрь, осмотреться, ко всему, что там есть, приглядеться; и первое дело актера, когда он готовит роль, найти ту ручку, за которую надо взяться, чтобы эту дверь отворить» **.

Поздно вечером, сидя в своем маленьком кабинете перед оплывшей свечой, он то вчитывался в роль Расплюева, то уходил мыслями в прошлое, в свои наблюдения, переживания... Он искал в кладовой своей памяти типичные черты человека, которому суждено было ожить на сцене. Искал ту «волшебную ручку», за которую нужно было взяться, чтобы войти в горемычный мир Расплюева. Коропчевский, вспоминая Расплюева—Садовского, писал: «Благодаря Садовскому я в первый раз угадал психическую подкладку забитого человека, понял его и испытал к нему чувства истинной живой симпатии» ***.

Именно таким забитым, простодушным и по-детски наивным предстал перед публикой на сцене Малого театра осенью 1855 года Иван Антонович Расплюев.

Итак, первая репетиция была назначена на 21 ноября, всего за неделю до премьеры. После этой репе-

---

* «Русский вестник», 1856, т. I, стр. 62—63.

** «Семья Садовских», стр. 113.

*** «Ежегодник императорских театров», сезон 1894/95 г., Спб., 1896. Приложения, кн. 2, стр. 15.

тиции Шумский и Щепкин, исполнители Кречинского и Муромского, «действующие лица», от которых, как казалось, зависит успех пьесы, отправились на обед к Сухово-Кобылину. Остальные «сюжеты», видимо, приглашения не получили. 21 ноября хозяин записывает в своем дневнике: «У меня обедали двое Феоктистовых, Шумский, Щепкин, Лоховицкий, Корш. Нынче была первая репетиция пьесы... Сказывали, что Садовский в роли Расплюева уморил всех со смеху — даже суфлер кис со смеху над своим манускриптом» *.

Двадцать четвертого ноября Сухово-Кобылин сам присутствует на очередной репетиции.

«Утром отправился на репетицию. Садовский и Щепкин превосходны. Воронова (исполнительница Лидочки. — *М. С.*) плоха. Странное ощущение производит первая репетиция пьесы на автора. Это его роды. То, что было внутри, что было в недрах его Я, выходит наружу — становится наружу — становится от него другим — ему чуждым и говорит к нему. Его *дитя ожило*, взглянуло на свет и дало первый крик» **.

Вслед за автором заглянем и мы в зал Малого театра и посмотрим одну из репетиций этой пьесы.

На сцене, слабо освещенной масляными лампами, которые горят на репетиции только вдоль рампы, стоит выгородка второго акта. (Пройдет время, и эти лампы заменит более совершенное освещение — газовое.) Новых декораций к этой пьесе, конечно, никто делать не собирается. Как обычно, к ней подберут декорацию из старых павильонов. И так ловко сложат, что и комнаты и их меблировка на неискушенного зрителя произведут впечатление новых, еще не виденных. Только завзятые театралы узнают колонны из «Горя от ума», двери, окна и шкафы из «Ревизора», стулья и диван из гостиной Коршунова в комедии «Бедность не порок», а изразцовую печь — из водевиля «Лев Гурыч Синичкин». Вот люстру как единственную в театре «на все случаи жизни», которая будет украшать гостиную Кречинского, узнают все.

Итак, идет репетиция. На сцене ходит в волнении Кречинский — Шумский: он сочиняет письмо к Лидочке.

---

* ЦГАЛИ, фонд Сухово-Кобылина, № 438, оп. 1, ед. хр. 219, л. 41.

** Там же, лл. 41 об. — 42.

У Шумского смуглое, некрасивое, но выразительное лицо с большими черными глазами, он невелик ростом, худощав. Он обладает тяжелым недостатком для актера — шепелявостью. Но этот замечательный актер, как свидетельствует Коропчевский, «с самого начала своего поприща играл одновременно и молодые, и старые, и комические, и драматические роли, и, несмотря на тогдашнее строгое разграничение ролей, не занимал определенного амплуа в труппе» *.

Шумский продолжает репетировать. А в стороне, на сцене, почти в кулисах, стоит П. М. Садовский. В руках у него роль, он сосредоточенно наблюдает за Шумским. У Прова Михайловича плотная и, несмотря на то, что ему всего тридцать семь лет, несколько грузная фигура. Он выше среднего роста, черты лица массивные. «Этот величайший комический актер, — вспоминал о нем А. П. Ленский, — обладал самой серьезной и благообразной физиономией: умные, задумчивые глаза, спокойные брови, строгий рот; широкий достаточно высокий лоб и прямой, несколько опустившийся нос. Словом, никакого уклонения от нормы, которое придает лицу комическое выражение. Напротив, все черты составляли такое гармоническое целое, что даже шрам между щекой и подбородком дополнял общее приятное впечатление. Ни одна черта этого могучего лица не была бездеятельна, но каждая служила сильным фактором его гения» **.

Пров Михайлович наблюдает за Шумским и иногда бросает взгляд в зал. В разных местах партера сидят одинокие фигуры. Из-за полумрака трудно разобрать, кто именно. Но в середине партера, конечно, сидит Сухово-Кобылин, рядом с ним Щепкин. В театре жарко, и он то и дело вытирает платком лицо и лысину. Вот Шумский подошел к суфлерской будке, сверяет текст с основным экземпляром пьесы, он всегда очень внимателен к тексту автора и усердно работает над ролями, он — ученик Щепкина, его друг и единомышленник.

Теперь покинем зрительный зал Малого театра и выйдем на Театральную площадь. Проходя мимо билетной кассы, мы увидим людей разного звания, кото-

---

* «Ежегодник императорских театров», сезон 1895/96 г., Спб., кн. 3, стр. 25.

** А. П. Ленский, Статьи, письма, записки, М.—Л., «Academia», 1935, стр. 175.

рые, стремясь попасть на бенефис Сергея Васильевича Шумского, раскупают билеты на премьеру «Свадьбы Кречинского». А билеты чрезвычайно дорогие: кресло в партере стоит семь рублей! (Средний актер Малого театра получал тогда жалованья сорок-пятьдесят рублей в месяц.)

На площади — рекламная тумба с афишей бенефиса Шумского. В ней сообщается, что «в понедельник, 28 ноября, императорскими русскими актерами представлено будет в пользу актера г. Шумского в первый раз «Свадьба Кречинского», комедия в 3-х действиях, соч. А. В. Сухово-Кобылина». Идет перечень действующих лиц и исполнителей, а ниже сказано, что после этой пьесы будет представлена в первый раз и комедия в одном действии под названием «Тесть и зять, или В первый и в последний раз», в которой также будет играть господин Шумский. На этом афиша не кончается. После этой комедии будет дана еще одна одноактная комедия, и тоже в первый раз, — «Капризница». Но и это еще не конец афиши, далее в ней написано о том, что в заключение последует дивертисмент, в котором «будут петь и танцевать императорские русские актеры».

В этот день, возвратясь домой, Александр Васильевич Сухово-Кобылин сделал следующую запись в дневнике: «Вторая репетиция — все идет лучше, слаживается, идет вперед... Щепкин в роли отца играет отлично и сам расплакался. Садовский явно себя сдерживает и бережет для сцены». 26 ноября он продолжает: «В театре выставлена афиша. Странно и смутно мне было видеть мое имя на огромной афише бенефицианта. Репетиция. В театре я произвожу страшный эффект — все глаза следят за мною — при моем появлении легкий говор пробегает по толпе актеров» *.

Этот «легкий говор» был далеко не таким уж легким для ушей и сердца Александра Васильевича Сухово-Кобылина.

Дело в том, что в то время его имя связывалось с загадочным убийством Луизы Симон-Диманш. Коротко это дело заключалось в следующем.

9 ноября 1850 года московской полицией было обнаружено в сугробах у Ваганьковского кладбища тело молодой, красивой и нарядной женщины. Оказалось, что

---

* ЦГАЛИ, фонд Сухово-Кобылина, № 438, оп. 1, ед. хр. 219, л. 42.

это Луиза Симон-Диманш, гражданская жена Сухово-Кобылина. По подозрению в убийстве были арестованы Сухово-Кобылин и его дворня. Сухово-Кобылин был вскоре выпущен из тюрьмы, а затем оправдан. Но разбирательство этого запутанного дела длилось семь лет, с 1850 по 1857 год. Как раз в этот период, с 1852 по 1855 год, Александр Васильевич работал над своей пьесой «Свадьба Кречинского», многие страницы которой были написаны им в тюрьме, и именно в 1855 году его комедия была сыграна на сцене Малого театра.

Вспоминая то время, Сухово-Кобылин писал: «В городе продолжались зловещие для меня слухи по поводу моего участия в убийстве Луизы. Можно себе вообразить сенсацию этой вероломной и тупоумной публики, когда она узнала, что этот злодей написал пьесу и выступает автором драматического сочинения» *.

В субботу, 26 ноября, репетиция «Свадьбы Кречинского» окончилась раньше обычного. В 3 часа начиналось торжественное собрание и обед в честь Михаила Семеновича Щепкина.

Но вот наступил наконец и канун премьеры «Свадьбы Кречинского».

Утром 27-го, в воскресенье, была назначена последняя репетиция «Свадьбы Кречинского». Завтра премьера! Еще накануне, на юбилее Щепкина, друзья Шумского поздравляли его с полным сбором (билеты на его бенефис были уже распроданы) и прочили ему успех. Но бенефис не обошелся без неприятной неожиданности. Вечером, после торжественного обеда, стало известно, что у актрисы Акимовой умер муж и что она играть не может. Решено было делать замену, вводить на роль Атуевой актрису Н. В. Рыкалову. И в этот же вечер роль Атуевой была вручена Рыкаловой. Таким образом, последняя репетиция, на которой все найденное и наработанное актерами должно было в конце концов организоваться и закрепиться, превратилась в репетицию по вводу новой актрисы. По этому поводу Сухово-Кобылин сделал в своем дневнике следующую запись: «Репетиция была без толку — учили Рыкалову — она плоха. Я так уверен в успехе пьесы, что даже эта неудача на меня не подействовала. Пьеса уже назначена на два следующие представления — на среду и четверг» **.

---

* ЦГАЛИ, фонд Сухово-Кобылина, № 438, оп. 1, ед. хр. 251.
** Там же, ед. хр. 219, л. 43.

Рыкалова плоха — считал Сухово-Кобылин. Но чего можно было ждать от актрисы, которая репетировала роль, только накануне получив ее текст? Справедливости ради нужно сказать, что история русского театра оставила нам сведения о том, что роль Атуевой стала одной из лучших ролей Надежды Васильевны Рыкаловой и исполнялась ею больше пятидесяти лет.

Итак, в понедельник 28 ноября 1855 года состоялась премьера пьесы «Свадьба Кречинского». Выпуск ее за одну неделю в наше время кажется невероятным. Но, несмотря на короткий срок подготовки, несмотря на замену ведущей актрисы, этот спектакль стал крупным событием в театральной жизни Москвы.

Предоставлю слово современникам. Вот что писали о премьере «Свадьбы Кречинского» «Санкт-Петербургские ведомости»: «В понедельник, 28 ноября, в 7 часов вечера, кареты и всякие экипажи, как бы во время представлений Рашель или Фанни Эльснер, длинною вереницей спешили один за другим к подъезду Малого театра; в коридорах и всевозможных проходах была страшная давка и теснота; на окнах кассы поражала опоздавшего посетителя роковая надпись: «Места все проданы», в самой зале, в ложах и партере шла оживленная и шумная беседа... Театр был полон, несмотря на 7 руб. за первый ряд кресел».

Представление началось не с пьесы «Свадьба Кречинского», а с одноактной комедии «Капризница». Поскольку интерес публики был сосредоточен на пьесе Сухово-Кобылина, эта комедия была принята зрителями весьма прохладно. Наступил довольно продолжительный антракт. «Но вот оркестр заиграл увертюру к опере «Черное домино»,— продолжает тот же рецензент,— тишина мало-помалу водворялась, нетерпение росло с каждой минутой, и, наконец, при общем глубоком молчании, медленно взвилась завеса...».

Говоря далее о спектакле, автор статьи справедливо досадует на то, что пьеса шла всего в двух декорациях, тогда как их должно было быть три: I акт — гостиная в доме Муромских, II акт — кабинет Кречинского и III акт — гостиная Кречинского. На премьере II и III акты шли в одной декорации — это был кабинет Кречинского.

Хотя спектакль рецензировался мало и сдержанно, но в мемуарной литературе мы находим интересные сведения об исполнении Провом Михайловичем Садовским роли Расплюева.

А. А. Стахович в своих воспоминаниях о П. М. Садовском пишет о его Расплюеве так:

«Никогда не забуду первого появления Садовского в «Свадьбе Кречинского». Неподвижный, стоял он у авансцены, не сгибая избитых рук; не будучи в состоянии повернуть шеи, он, как волк, оборачивался всем корпусом. Вижу его измятую шляпу и лицо, со следами жестокого боя, слышу его глубокий вздох и первые слова монолога:

— Ах ты... жизнь!

При одном взгляде на фигуру вошедшего неудачника понятен был зрителю ответ Садовского на вопрос слуги: «Какова была игра?»

— Была игра, — ну уж могу сказать: была игра!

Потом шло простодушное, полное тихой грусти повествование о неудачно подмененной колоде:

— Ну он и ударь, и раз и два,— соглашался Расплюев. — А это что же такое? Ведь это до бесчувствия.

Как наивно удивлялся Садовский, что даже не участвовавший в игре, а только зритель инцидента, господин Семипядов, тоже принял участие в расправе.

— Кулачище — во!

Садовский при этом расставлял руки (показывая размер кулака) чуть ли не на пол-аршина; было понятно, что, когда в лицо Расплюева направил свой кулак господин Семипядов, от ужаса он показался Расплюеву величиною с пушечное ядро!

— Я, говорит, из него и дров и лучины нащеплю. Ну, и нащепал...

С грустным вздохом оканчивал рассказ Садовский».

Далее Стахович описывает сцену, когда Федор по приказанию Кречинского не выпускает Расплюева из комнаты, а несчастный просит слугу дать ему возможность бежать.

«После всех жарких молений, чтобы выпустил его Федор после чистосердечного сознания — «какой я дворянин? Пиковый король в дворяне жаловал — вот и все»,— в отчаянии кидался Садовский на слугу; но у героев вроде Кречинского камердинер (про всякий случай) обладает всегда немалой силой. Расплюев опрокинут на диван и, тяжело дыша, сидит на нем. Раздается звонок. Садовский только схватился руками за верх спинки дивана,— проговорил упавшим голосом: «По-ли-ция» — и замер! Долго потом не мог он прийти в себя, когда вместо ожидаемой законной кары вошел Кречинский. Как

в исполнении Прова Михайловича преобразился Расплюев, получив деньги от Кречинского, экипировавшись и завившись для предстоящего вечера; пообедав в Троицком трактире, всхрапнувши часок-другой, явился он, счастливый, возрожденный, как феникс из пепла, отдавать патрону отчет в возложенных на него поручениях.

Надобно было тоже видеть, чтобы судить, как превосходно вели между собою сцену Щепкин (Муромский) и Садовский, которому Кречинский у себя на вечере поручил занимать Муромского. Как хорошо было вступление. На вопрос Муромского:

— В военной службе изволите служить или в статской?

— В ста... в стат... в воен... в статской... — не зная, как удобнее соврать, отвечал Садовский; как на иголках сидел он, кушая чай, тоже опасаясь, как бы не провраться на расспросы: о хозяйстве, об уездном предводителе,— с которыми обращался к нему Муромский. Как неподражаемо хороши были во время всей беседы постоянные обращения Садовского к Кречинскому: не могу забыть на разные лады, разными тонами повторяемые возгласы:— Михаил Васильевич... Михаил Васильевич!—которыми, как утопающий хватается за соломинку, просил помощи Садовский. Но вот разговор переходит на одно из предполагаемых имений Кречинского, по которому ему сосед Расплюев, Симбирской губернии Ардатовского уезда. Муромский замечает, что Ардатов в Нижегородской губернии. Садовский прыснул от притворного смеха, поперхнулся, облился горячим чаем... и, не зная, соврал ли он или нет в определении, где находится имение, с добродушным смехом (а у самого на сердце кошки) опять обращается к Кречинскому:

— Михаил Васильевич!.. Они говорят, что Ардатовский уезд в Нижегородской губернии.

И как успокоился Садовский и с какой уверенностью повторял разъяснение Кречинского, что есть два Ардатова — один Нижегородский, другой Симбирской губернии.

Но вот и развязка. Явилась, наконец, и полиция. Надобно было видеть, что делалось с Садовским, видеть его мимику; он обмер, ретировался за резной трельяж, старался спрятаться хоть за его прозрачным узором, но полицейское око увидало его и спрашивает его фамилию.

— У меня нет фамилии,— бормочет Расплюев.

Полицейский повторяет вопрос.

— Что же мне делать, когда у меня нет фамилии?— чуть не плача, в свою очередь вопрошает Садовский».

И очень хорошо, почти словами Сухово-Кобылина, заканчивает А. А. Стахович свои воспоминания о П. М. Садовском:

«Да, была игра... могу сказать, была игра! Другой такой не увидать» *.

С каждым новым представлением успех спектакля становился все очевиднее. Об этом свидетельствуют и записи в дневнике Сухово-Кобылина.

«30-го ноября: Стало уже известно, что ни на среду (нынче), ни на четверг (завтра) нет ни одного билета».

«5-го декабря после спектакля: Все кланяются. Директор и начальство бегают за мной и угощают, подают стулья. Дело в том, что нынешнее представление (4-е) театр набит битком — на среду (5-е представление) все взято — на воскресение (6-е представление) все ложи взяты — записываются на 7-е, которое еще не назначено. Мне говорил Пороховщиков, что такого примера у них не запомнят».

«7-го декабря: Нынче было 5-е представление — все места взяты. За них в кассе дерутся. Я был за кулисами. Первый акт прошел холодно — Щепкин был не в духе. Садовский играл превосходно — он первый раз был на месте, в своей тарелке — в духе, свободен — делал вариации. Смех был страшный. В партере и ложах хохотали до упаду. Интерес публики идет в гору, все противоречия и критики исчезли» **.

Успех Садовского был высоко оценен. «Он смешит донельзя, — отмечалось в одной из рецензий, — без всяких фарсов, одною своею верностью характера изображаемого им лица, неисчерпываемым юмором, которым едва ли не он один обладает, и каким-то невозмутимым спокойствием в исполнении всевозможных нелепостей» ***.

Итак, Иван Антонович Расплюев, который не был заметным лицом при чтении пьесы, на сцене в исполнении Прова Садовского встал «на такое видное место, что он разделил успех с успехом главного лица — Кречинского».

«Волшебный край» — так назвал Пушкин театр. И в том волшебном краю рождаются такие чудеса, такие от-

---

* А. А. Стахович, Клочки воспоминаний, стр. 92—93.

** ЦГАЛИ, фонд Сухово-Кобылина, № 438, оп. 1, ед. хр. 219, лл. 46 об., 48, 48 об.

*** «Театральный и музыкальный вестник», 1859, № 18, стр. 183.

крытия пьес, отдельных сцен и даже фраз, что они поражают своим звучанием не только зрителей, но подчас даже и самих создателей.

Исключительный успех комедии «Свадьба Кречинского» привлек внимание самой широкой московской публики. «По поводу этого редкого успеха,— писал один из биографов Сухово-Кобылина,— существует даже такой характерный анекдот. После одного из представлений пьесы был поставлен водевиль «Подставной жених». В самом конце, когда по обыкновению всех водевилей дело оканчивается свадьбой, знаменитый комик-буфф В. И. Живокини должен был, по замыслу автора, пригласить присутствующих в театре зрителей на свадебный бал своей дочери. «Иди, иди, проси к себе на бракосочетание»,— говорит Живокини дочери, указывая на публику. Дочь конфузится. «Ну, я за тебя попрошу»,— говорит он и обращается к зрителям: «Дочь моя выходит замуж, через неделю состоится ее свадьба. Удостойте чести молодых — пожалуйте на свадьбу... Что-о? Вы молчите? Вам неугодно?» — «Ах, папенька!» — робко шепчет невеста. «Не хотят!» — с комической гордостью произносит Живокини и вставляет импровизацию: «Вот на твоей свадьбе и побывать не хотят, а на «Свадьбу Кречинского», посмотри-ка, так лезут, мест не хватает!» *

Исключительный успех сопутствовал этой комедии много лет. Много лет «Свадьба Кречинского» не сходила со сцены Малого театра.

В спектакль входили новые актеры, и постепенно переменился весь состав исполнителей. По-разному играли и Кречинского, и Муромского, и все остальные роли в этой комедии, но роль Расплюева большинством артистов Малого театра, да и не только Малого театра, исполнялась в классическом рисунке П. М. Садовского. Каждый из них варьировал этот рисунок применительно к своей индивидуальности, но каждый из них использовал ту или другую подробность, найденную Садовским. Так, например, народный артист республики Владимир Николаевич Давыдов, считавшийся одним из ярчайших исполнителей роли Расплюева, повторял ряд деталей из образа, созданного Провом Михайловичем.

---

* «Ежегодник императорских театров», сезон 1902/03 г. Приложение, кн. 3, стр. 68.

Актриса Ленинградского театра имени Пушкина В. А. Мичурина-Самойлова в своей книге «Полвека на сцене Александринского театра», вспоминая Давыдова, пишет: «Расплюев — Давыдов появлялся на сцене в поломанном цилиндре, в неправильно застегнутом сюртуке, с избитым, опухшим лицом».

Посмотрев на фотографию Садовского в роли Расплюева, которая воспроизводится в этой книге, легко убедиться, что Давыдов полностью повторял внешний рисунок образа Расплюева, созданный Садовским. Даже пуговицы на сюртуке он застегивал неправильно, как это было у Садовского. Далее Мичурина-Самойлова пишет: «При первых же репликах было видно, что у Расплюева болят все кости: он боялся облокотиться на спинку стула, боялся прислониться к стене, и если делал это, то тот час же отодвигался, отходил. Он так пожимал плечами, что было видно, как у него болит все тело...» *.

Можно предположить, что именно так играл и П. М. Садовский. Это подтверждают воспоминания А. А. Стаховича, приведенные выше, в которых описывается его игра в этой сцене.

Более ста лет прошло с тех пор, когда впервые были созданы сценические образы Провом Михайловичем Садовским — его Осип, его Любим Торцов, его Расплюев,— а рисунок этих ролей и их детали, став классическими, продолжают жить и сейчас—на сцене советского театра.

В последний раз Пров Михайлович выступил на сцене Малого театра, заканчивая свой 33-й сезон, 23 мая 1872 года, за полтора месяца до смерти, сыграв Восмибратова в комедии «Лес» Островского.

Пров Михайлович Садовский скончался в ночь с 15 на 16 июля у себя на даче, на Старой Башиловке. Ему было только пятьдесят четыре года.

В тот год стояло очень жаркое лето. Актеры Малого театра были в отпуске и разъехались кто куда. Был разгар дачного сезона, и поэтому в тот жаркий июльский день совсем немного актеров и московских театралов стояли у гроба Прова Михайловича в церкви Благовещенья, что находилась на углу Тверской и Благовещен-

---

* В. А. Мичурина-Самойлова, Полвека на сцене Александринского театра, изд. Государственного академического театра драмы, 1935, стр. 54.

ского переулка, и оттуда проводили его в последний путь на далекое Пятницкое кладбище.

Год смерти Прова Михайловича совпал с двухсотлетним юбилеем русского театра. Специально к этой знаменательной дате Островский приготовил пьесу «Комик XVII столетия», в этой пьесе роль старика Кочетова должен был играть Пров Михайлович. И может быть, эта новая роль увенчала бы еще одним лавровым венком гениального русского актера. Но так не случилось. Сезон 1872/73 года в Малом театре открылся без одного из ведущих актеров. Труппа была потрясена его смертью.

Пров Михайлович вырастил и воспитал сына, который, продолжая традицию семьи, стал актером и уже работал, как и отец, в Малом театре. Уже появилась на свет и внучка Прова Садовского, Елизавета, которой судьба так же, как и его сыну, предопределила актерский путь в Малом театре.

Пров Михайлович Садовский явился родоначальником актерской династии, которая вот уже более ста тридцати лет служит своим реалистическим искусством русскому и советскому театру. Он передал свою безграничную любовь к сцене родного Малого театра и своему потомству — сыну, внукам и правнукам.

Михаил Провович Садовский
(1847—1910)

Михаил Провович Садовский, сын Прова Михайловича Садовского и Елизаветы Львовны Садовской (урожденной Кузнецовой), родился 12 ноября 1847 года в Москве. И в Москве прошла вся его жизнь и деятельность.

Годы его детства и юности не были похожи на детство и юность его отца, полные лишений и горьких переживаний. Он рос, не зная ни в чем нужды, окруженный любовью и заботой родителей. Пров Михайлович дал своему сыну солидное образование под руководством лучших преподавателей. Михаил Провович уже к двадцати годам владел пятью иностранными языками: французским, немецким, итальянским, испанским и польским.

В доме Прова Михайловича часто бывали молодые литераторы — сотрудники «Москвитянина», писатели А. Н. Островский, А. Ф. Писемский. Беседы, споры об

искусстве пробудили у Михаила Садовского желание заниматься литературой. Зная языки, он увлекся переводами. В ранней молодости, по поручению Островского, он перевел несколько пьес с итальянского языка. Эти работы показали, что у Михаила Прововича были несомненные способности к писательскому труду. И, может быть, литература стала бы его профессией. Но в жизни часто случается, что дети идут по стопам своих родителей. Профессия отцов становится и их профессией. Михаилу Прововичу трудно было миновать этот «закон природы». Актерами были его отец, два его двоюродных деда. Театр — вот чем дышал, жил дом родителей. И даже первые литературные труды Михаила Прововича предназначались для театра.

В 1867 году двадцатилетний Михаил Прововович начинает пробовать свои силы на сцене, выступая в спектаклях процветавшего тогда в Москве Артистического кружка.

Спектакли, которыми руководил в кружке Островский и в которых наряду с любителями выступали видные артисты Малого театра, были для членов кружка хорошей сценической школой.

Впервые на сцене Артистического кружка Михаил Прововович появился 30 декабря 1867 года в роли Андрюши в комедии А. Н. Островского «В чужом пиру похмелье». В первом номере журнала «Антракт» за 1868 год по этому поводу было сказано: «Из новичков-исполнителей более других понравился игравший (в первый раз в жизни) роль сына Брускова — Андрюши г. Садовский; кроме незначительных частностей в тоне, он был положительно хорош и вызвал много рукоплесканий».

После этого спектакля отцу Михаила Садовского, Прову Михайловичу, стало ясно, что сын его не лишен актерского дарования и может стать хорошим актером.

В Артистическом кружке Михаил Прововович нашел и свое истинное призвание и свое семейное счастье. Он встретился там с семнадцатилетней Ольгой Осиповной Лазаревой, дочерью известного певца оперной труппы Большого театра, Осипа Лазаревича Лазарева.

Ольга Лазарева не готовилась к драматической деятельности; имея большие способности к игре на фортепьяно, она училась музыке у пианиста Дробиша, и в Артистическом кружке не раз устраивались ее концерты. В спектакль «В чужом пиру похмелье», в котором играл

Михаил Провович, она попала случайно, заменив другую любительницу. В этом спектакле юная Ольга Осиповна играла роль Настасьи Панкратьевны — матери Андрюши, а сама была на три года моложе Михаила Прововича.

Случай привел Ольгу Осиповну на сцену. Но этот случай предопределил всю ее судьбу — она осознала свое призвание и встретила человека, рядом с которым прошла потом через всю почти жизнь.

Случайно сыграв роль старухи, она нашла свое амплуа, принесшее ей славу и бессмертие в истории русского театра. Невольно вспоминаются слова Шиллера: «Что кажется нам случаем слепым, то рождено источником глубоким».

Осенью 1869 года в семье Садовских было наконец решено, что Михаил Провович должен посвятить себя сцене и дебютировать в Малом театре.

16 сентября М. П. Садовский подает в Московскую контору императорских театров прошение о допущении его к дебюту. Через месяц, 17 октября 1869 года, этот дебют состоялся. Михаил Провович выступил в роли Подхалюзина в пьесе А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся!». Его партнером в роли Большова был его отец, Пров Михайлович. Дебют молодого Михаила Садовского — Садовского 2-го — проходил в бенефис артиста Колосова и потому был отмечен особой торжественностью. До официального зачисления на службу Михаил Провович играл еще и Андрея Брускова («В чужом пиру похмелье»), Васю («Горячее сердце») и 14 января 1870 года, в бенефис своего отца,— Бородкина («Не в свои сани не садись»).

Следствием удачных дебютов явилось ходатайство Московской конторы перед дирекцией императорских театров о принятии Михаила Прововича Садовского на сцену Малого театра с окладом 600 рублей в год. Ходатайство это мотивировалось «необходимостью комплектовать труппу молодыми артистами», а также и тем, что дебютант «может быть полезен в особенности под руководством даровитого своего отца». Прошло более полугода, прежде чем дирекция утвердила это ходатайство. Наконец, 2 мая 1870 года М. П. Садовский был зачислен на службу.

С этого времени и до конца жизни сценическая деятельность его всецело принадлежала Малому театру. Подобно своему отцу, Михаил Провович тесно связал

свое имя с именем Островского. Ни одна постановка пьес Островского не обошлась без его участия в течение всех сорока лет его службы на сцене Малого театра.

Михаил Провович говорил, что он родился как раз в том самом 1847 году, когда на страницах «Московского городского листка» впервые выступил А. Н. Островский: «В один год с первой комедией Островского — я увидел свет, и нога в ногу с ним прошла вся моя трудовая жизнь» *.

Под руководством своего отца Михаил Провович работал в Малом театре очень недолго — всего два года: его отец скончался летом 1872 года.

Двадцатого июля Михаил Провович писал Островскому: «С глубокой горестью я берусь за перо, чтобы уведомить Вас о кончине моего дорогого отца, последовавшей 16-го числа настоящего месяца. Судьба нанесла мне такой удар, от которого не скоро опомнишься». Чтобы как-нибудь отдохнуть от тяжелых переживаний, Михаил Провович собирался тогда совершить с женой, Ольгой Осиповной, маленькое путешествие. Сообщая об этом в том же письме Островскому, он добавляет: «к путешествиям же не мешает мне и привыкать, потому что впоследствии будет хотеться кушать». С потерей горячо любимого отца он лишился и мудрого наставника и привычного материального благополучия.

Через два года судьба нанесла Михаилу Прововичу и второй удар — умерла его мать, Елизавета Львовна. Михаилу Прововичу было тогда двадцать семь лет, Ольге Осиповне двадцать четыре года, у молодых супругов было уже двое детей — Елизавета и Пров, названных Михаилом Прововичем в честь его родителей. Ольга Осиповна тогда еще не работала в Малом театре, единственным «добытчиком» в семье был М. П. Садовский. В маленький деревянный дом, что стоял в Мамоновском переулке, готова была постучаться нужда. Но Михаил Провович предупредил ее приход. Он работал, не щадя сил. Играл в театре, переводил для театра пьесы, принимал участие в летних гастрольных поездках. Свою работу в Малом театре он совмещал с работой в Артистическом кружке.

За шесть лет работы в Малом театре он сыграл около шестидесяти ролей. Это очень много.

---

* «Семья Садовских», стр. 107.

Большой труд М. П. Садовского не остался незамеченным. Управление московскими театрами, ходатайствуя о прибавке ему жалованья, писало в Петербург, что артист занимает в труппе видное место «по несомненному таланту и вполне добросовестному и усердному отношению к искусству, для которого работает, не щадя своих молодых сил», так что «в недалеком будущем поддержит на сцене славное имя своего отца».

Прошение было удовлетворено, и М. П. Садовскому был установлен оклад в 1000 рублей в год.

Репертуар Михаила Прововича в те годы состоял из самых разнообразных ролей. Сегодня в «Снегурочке» — Мизгирь, а завтра Мижуев в «Мертвых душах», вчера Добчинский в «Ревизоре», сегодня Загорецкий в «Горе от ума», а завтра Лепорелло в «Каменном госте».

И. С. Тургенев, видавший в эти годы Михаила Прововича, писал М. Г. Савиной: «...из молодого Садовского (сына) выйдет со временем большой актер; у него естественность, и жар, и добродушие, и часть того симпатического, спокойного юмора, которым так был богат его отец».

Огромным творческим успехом увенчалась работа Михаила Прововича над ролью Андрея Белугина. «Эта роль была истинным торжеством его,— писал о нем В. А. Михайлов.— Все отзывы об его игре сходились в одном, что роль была сыграна замечательно и дала Садовскому бурный успех. Публика была восхищена яркостью жанровых красок и растрогана глубиной и искренностью чувств обманутого Андрея Белугина. Обе стороны его таланта: комизм и драматизм, юмор и нервность нашли здесь полноту выражения. И актер в глазах публики сразу вырос в крупную величину» *.

После Белугина самой крупной и яркой ролью в репертуаре М. П. Садовского была роль Хлестакова.

Появление Михаила Прововича в роли Хлестакова ожидалось с большим интересом и нетерпением. «Во время спектакля и на сцене и в зрительном зале чувствовался какой-то подъем, — пишет современник. — Садовский должен был сдать самый трудный экзамен. Поднялся занавес. Первая сцена оставила смутное впечатление, и многие зрители скептически улыбались, не доверяя силам дебютанта. Зато 3-й акт (сцена вранья)

---

* «Ежегодник императорских театров», 1910, вып. VIII, стр. 167—168.

разрушила скептицизм публики. Садовский блистательно выдержал экзамен и в роли Хлестакова стал наряду с Шумским и Васильевым».

Театральный критик С. Васильев (Флёров) пишет о Садовском в роли Хлестакова: «Главное достоинство игры г. Садовского состоит в ее необыкновенной простоте и непринужденности. Он действительно «чистосердечен и прост», как хотел того Гоголь. Он совершенно чистосердечно удивляется, как можно не давать человеку есть в гостинице, хотя бы он и не платил денег. Он наивно заявляет половому, что без еды может «отощать», и вы слышите по тону его голоса, что он думает представить этим резоном доказательство, которое он действительно считает серьезным и убедительным». Далее критик, увлеченный игрой артиста, прибегает даже к музыкальной терминологии. «Его «приглуповатую» голову, и без того сбитую уже с толку всем предыдущим, охватывает какое-то кружение. Он совершенно не понимает, что делает, не отдает себе никакого отчета в своих поступках. Его одурение сообщается всем остальным, и даже сам зритель ощущает себя увлеченным, внезапным prestissimo заканчивается 4-й акт. Что за мастерская постройка этого финала и как мастерски переходит г. Садовский к stretto. Ритмическое движение, ускорение и замедление темпа составляют принадлежность драмы в такой же степени, как и оперы. Музыкальная терминология невольно напрашивается на перо, когда я припоминаю заключение 4-го акта «Ревизора». После сцены объяснения Хлестакова с Марьей Антоновной так и хочется написать на полях книги: subito prestissimo... Я не могу сказать большей похвалы Садовскому, как повторить еще раз, что он играл роль Хлестакова, как желал того Гоголь, и что трудно представить себе более целостной и верной передачи этой роли, которой г. Садовский добыл себе патент на звание серьезного и выдающегося артиста» *.

Сохранившиеся фотографии Михаила Прововича показывают, насколько пластичен и грациозен был он в этой роли. В работе над Хлестаковым он исходил из указания Гоголя в письме к литератору, где говорится, что Хлестаков «совершенно comme il faut». Гоголевские «Замечания для господ актеров», предпосланные пьесе, подсказали актеру изящество манер этого моло-

* «Московские ведомости», 1883, № 264, стр. 7.

дого чиновника, которое позволяло называть его «столичной штучкой». Михаил Провович не согласен был с исполнителями роли Хлестакова, которые пытались показать его невзрачным замухрышкой. Здесь хочу заметить, что в современном театре почти возведено в правило поручать роль Хлестакова актеру маленького роста, а между тем в том самом письме, о котором я уже упоминал, Гоголь пишет, что «у Хлестакова ничего не должно быть означено резко».

Роль Хлестакова в репертуаре Михаила Прововича считалась его коронной ролью. Исполняя Хлестакова много лет и совершенствуя роль в каждом спектакле, он, как принято говорить среди актеров, стал «купаться» в этой роли. Он чувствовал себя в роли Хлестакова настолько уверенно и свободно, что охотно и легко импровизировал. И эти импровизации все более и более расцвечивали и украшали роль. Многое из случайно найденного в роли закреплялось. Так, например, в сцене вранья в весьма экспансивном монологе он дважды вдруг резко прервал свой стремительный рассказ и, словно позабыв, о чем он только что говорил, безмятежно и очень сладко зевнул, и этот момент, закрепленный в роли, всегда вызывал бурную реакцию в зале. В связи с этим мне вспоминается одна история, которую рассказывал мне сын Михаила Прововича — Пров Михайлович (это уже Садовский 3-й).

Несколько слов предыстории. Весной 1895 года в маленьком городке Судже, что недалеко от Курска, произошло знаменательнейшее событие: в этом городе 9 мая был открыт первый в нашей стране памятник русскому актеру — памятник М. С. Щепкину.

Торжество продолжалось два дня. В первый день, 9 мая, утром состоялась панихида по М. С. Щепкину, в 2 часа — открытие памятника, в 3 часа — литературный утренник, посвященный Щепкину, затем торжественный обед, а вечером — гулянье в иллюминированном саду, где среди цветов возвышался памятник Щепкину. На второй день, 10 мая, состоялся большой концерт, в котором принимали участие артисты Малого театра. Концерт длился долго — он начался в половине восьмого вечера и кончился в два часа ночи. Принимал участие в этом концерте и Пров Михайлович. Он был тогда еще очень молод — ему шел двадцать первый год. Он еще не работал в театре. Всего четыре дня назад он сдал выпускные экзамены в театральном училище и ждал офи-

циального зачисления в труппу Малого театра. В этом концерте юный Пров Михайлович выступал в роли Хлестакова в той знаменитой сцене вранья, которую с таким мастерством проводил его отец. Здесь замечу, что его отец, Михаил Провович, впервые сыграл Хлестакова в Артистическом кружке, когда ему был тоже двадцать один год. Театральную школу Пров Михайлович окончил по классу А. П. Ленского, а ролью Хлестакова он занимался под руководством своего отца. И вот наступил наконец день, когда проделанная работа должна была увидеть свет.

— Конечно, я очень волновался,— рассказывал мне Пров Михайлович,— но мое волнение еще больше возросло, когда открылся занавес и я увидел в суфлерской будке рядом с суфлером и моего отца. Он забрался туда с благими намерениями: не полагаясь на суфлера, он хотел сам прийти ко мне на помощь, если я вдруг забуду текст, а я, хорошо знавший текст и своего отца, заволновался, потому что сразу почувствовал, что он станет учить меня, как нужно играть... Предчувствие меня не обмануло. На протяжении всей сцены он беспрестанно говорил: «Не торопись, не торопись, не торопись».

После выступления Пров Михайлович сетовал на отца за то, что своим «не торопись» он ужасно мешал ему и, по существу, сорвал его выступление. Смущенный Михаил Провович, в недоумении обороняясь, ответил: «Ты, действительно, летел как фельдъегерь на курьерской тройке, но я... я был нем, как рыба».

Видимо, примостившийся в суфлерской будке Михаил Провович, наблюдая из-за плеча суфлера за игрой своего сына, был так взволнован, что и не замечал, как срывались с его уст эти корректирующие слова.

Пров Михайлович рассказывал мне об этой истории, может быть, лет сорок спустя. Раздражение, которое жило в нем когда-то, разумеется, сгладилось, стерлось временем, но мудрый совет отца — «не торопись» — остался жить и передавался Провом Михайловичем следующим Хлестаковым.

— Динамика этой сцены, стремительность монолога заложена в самом тексте,— говорил Пров Михайлович.— Актер не должен попасть в авторский плен, стать рабом текста, он должен стать его хозяином. Если текст проговорить быстро, он не оставит следа в душе зрителя, а чтобы текст дошел до публики, актер должен распоряжаться им, а для этого он должен располагать време-

нем, в этом монологе нужно уметь «торопиться не спеша».

Мой отец,— продолжал Пров Михайлович,— был настолько свободен в этой роли и так распоряжался временем, что даже находил возможность сладко зевнуть. Ведь овладеть такой степенью мастерства чертовски трудно.

Когда говоришь о роли Хлестакова, невольно вспоминаешь и слова из этой роли: «Кажется, и легко на вид, а рассмотришь — просто черт возьми».

Творчество М. П. Садовского высоко ценил Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Как свидетельствует Б. Ростоцкий, в пору артистической деятельности Мейерхольда игра М. П. Садовского служила ему образцом. О Михаиле Прововиче Мейерхольд говорил, что у него «была необычайная легкость, связывавшая его исполнение с искусством испанских грасьосо» *.

Когда я впервые смотрел спектакль «Ревизор» в постановке Мейерхольда и увидел в сцене вранья засыпающего среди монолога Хлестакова, я невольно вспомнил рассказы о «сладком зевании» в этом монологе М. П. Садовского. Не берусь догадываться, было ли это решение сцены у Мейерхольда навеяно игрой Михаила Прововича или это было самостоятельное решение, найденное в ходе репетиции совместно с Э. Гариным — исполнителем Хлестакова. Интересно другое — то, что два больших художника почувствовали необходимость найти в монологе Хлестакова, который своей стремительностью «загоняет» актера, какой-то тормоз. И это торможение не только не снижало действия, а, напротив, усиливало напряжение сцены, повышало интерес ко всему происходящему.

Заканчивая разговор о Михаиле Садовском — Хлестакове, необходимо сказать два слова о его гриме в этой роли.

— Хлестаков с усами?! — удивленно спрашивают меня все, кто видит фотографии.

— Только на фотографии,— отвечаю я.

На сцене Хлестаков Михаила Прововича всегда был чисто выбрит. А усы на снимке — это свидетельство безразличного и даже, может быть, пренебрежительного отношения моего деда к фотографированию. Отпустив

---

* В. Э. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, М., «Искусство», 1968, стр. 56.

за лето усы, он не захотел с ними расставаться из-за «какой-то там фотосъемки».

М. П. Садовский работал в театре в те годы, когда в числе театральных реформ пришла необходимость и в уничтожении незыблемых до тех пор амплуа — «любовников», «простаков», «комиков» и т. п. Особенно много было споров по этому поводу на Первом всероссийском съезде сценических деятелей, который проходил в Москве в Малом театре в марте 1897 года.

Говорилось, что только сам актер может знать внутренние границы своих возможностей и никакие договора не могут определить точный круг его ролей. Для творческой характеристики М. П. Садовского интересным было выступление на этом съезде драматурга А. А. Потехина, который, возражая сторонникам твердых амплуа, обратился к ним с вопросом:

— Ну, а Садовского Мишу вы в какое амплуа уложить хотите: Аркашка и Белугин, Хлестаков и Мелузов, кто он? Простак? Буфф? Рубашечный герой? Первый любовник? Разве не одинаково хорош он во всех этих ролях? И какую из них вы назовете «коронной»? *

Эти вопросы А. А. Потехина дают представление о многообразии творческих возможностей Михаила Прововича, которое он как бы унаследовал от своего отца. Ведь Пров Садовский свободно переходил от комедийных ролей вроде Расплюева в пьесе «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина к драматическим ролям, исполняя роль Льва Краснова в пьесе Островского «Грех да беда на кого не живет».

В Театральном музее имени А. А. Бахрушина хранится архив Михаила Прововича Садовского. Там есть тетрадь с любопытнейшей записью:

«Всякое сильное душевное движение бывает выразительно и получает надлежащую форму только тогда, когда актер переносит на себя все душевное настроение и ощущение исполняемого лица, когда его собственная душа не чужда тому процессу, который совершается в душе исполняемого лица, то есть проще сказать, когда актер на сцене живет».

Это признание объясняет нам тайну творческого процесса Михаила Прововича. Он не старался имитировать на сцене чужую жизнь, не искал приблизительного жизнеподобия, а, перенося «на себя все душевное настрое-

* «Семья Садовских», стр. 131.

ние и ощущение исполняемого лица», утверждал на сцене настоящую жизнь с ее неисчерпаемым богатством красок.

Известный театровед, профессор Владимир Александрович Филиппов, который хорошо знал нашу семью, бывал у нас дома и даже играл (в дни своей молодости) в тех сборных спектаклях, в которых наряду с любителями участвовали и артисты Малого театра, рассказывал, что в пьесе «Не в свои сани не садись» Михаил Провович в роли Маломальского, желая заставить петь воображаемую канарейку, с таким увлечением водил ножом по тарелке и так смотрел в клетку, что зритель напряженно ждал того момента, когда канарейка в ответ на старания Маломальского начнет петь. А в пьесе «Волки и овцы» Михаил Провович в роли Мурзавецкого так кричал в окно своей собаке: «Тамерлан, соте, соте! Куш, куш, анафема»,— что зрители боковых лож, стремясь увидать за окном собаку, приподнимались со своих мест. Владимир Александрович вспоминал, что как-то задал Михаилу Прововичу наивный вопрос, представляет ли он себе на спектакле Тамерлана, и Михаил Провович тут же ответил: «Чего представлять? Большая, рыжая, вислоухая!»

Роль Мурзавецкого принадлежала к одной из лучших ролей Михаила Прововича. Но далась она ему не сразу. Сперва он играл ее всю как бы в одной краске, показывал от начала до конца пошлого пропойцу. Это его не удовлетворяло, в роли не было перелома.

Михаил Провович, подобно своему отцу, стремился в роли прежде всего вскрыть внутренний, душевный мир своего героя, а это иной раз не позволяло щедро пользоваться приемами, помогающими созданию внешнего рисунка образа. Роль же Мурзавецкого и своим текстом и положениями в пьесе толкает исполнителей именно на подчеркивание внешнего рисунка. Ключом к роли неожиданно оказались слова: «Собака — друг. Тамерлан, иси. Друг единственный».

Профессор Б. Варнеке в своей работе «Михаил Провыч Садовский» пишет, что эти слова по какой-то ассоциации перенесли Михаила Прововича в усадьбу Иудушки Головлева «в ту минуту, когда у Иудушки его последний сын Петенька просит три тысячи рублей, чтобы покрыть растрату казенных денег. И сразу явилась мысль, что Аполлоша Мурзавецкий недалеко ушел от Петеньки Головлева: то же воспитание, та же среда и

та же безвыходность положения. И тот свет, каким Салтыков сумел согреть жалкую фигуру «преступного сына» Иудушки, совсем по-новому осветил и Аполлошу. Ведь вместо беспомощной Арины Петровны могла оказаться у Петеньки такая бабушка, как Меропия Давыдовна, и тогда после суда попал бы он к ней в имение и стал бы в ее руках приманкой для вылавливания богатых невест. Это сближение заставило его совсем иначе понять горькие слова: «Собака—друг единственный».

Когда он выбегал на сцену со словами: «Нет, ма тант, нет. Я не переживу»,— пишет Варнеке,— когда беспомощно опускался на стул и, рыдая, шептал, ища пистолетов: «Лучшего друга моего»,— зрителю поневоле становилось жалко неудачника, которому съеденный волками Тамерлан был гораздо ближе окружавших его людей. Безысходная драма одиночества прорывалась сквозь эти вопли, и гибель Тамерлана показала глубоко страдающего человека в жалком фанфароне, этой подробностью сразу переведенном из стада хищных волков в стадо жалких овец».

Благодаря этой подробности в последнем, очень коротком явлении последнего действия пьесы роль Мурзавецкого обрела более глубокое и значительное содержание. Сравнивая игру Михаила Прововича с игрой других исполнителей этой роли, Варнеке пишет, что они как раз «под занавес» особенно нажимали на забавные места этих реплик. «Они предпочитали скользить по фарсовым нотам, где Михаил Провович умел за смешными словами разглядеть подлинное страдание. И, может быть, в этом как раз причина, что по сей день с ним никто не смог сравниться в блестящем исполнении этой роли» *.

...Прошли годы. Михаил Провович Садовский отметил в Малом театре свой двадцатипятилетний юбилей. Ведущим началом и основой его репертуара были пьесы А. Н. Островского. Лучшие его создания — роли Подхалюзина, Голутвина, Мурзавецкого, Андрея Белугина, Счастливцева, Карандышева, Мелузова.

В роли Мелузова Михаил Провович имел особенно большой успех. Надо сказать, что в «Талантах и поклонниках» все роли исполнялись выдающимися актерами Малого театра. Негину играла М. Н. Ермолова, Домну Пантелевну — О. О. Садовская, Смельскую —

* Цит. по сб. «Семья Садовских», стр. 112.

Н. А. Никулина, Великатова — А. П. Ленский, Бакина — А. И. Южин, трагика — К. Н. Рыбаков, купчика Васю — О. А. Правдин, Нарокова — Н. И. Музиль, кухарку Матрену — Н. В. Рыкалова.

Об этом замечательном спектакле Малого театра очень подробно пишет в своих «Записках» Юрий Михайлович Юрьев. Сохранив изумительно живое чувство в восприятии всего спектакля в целом, он сумел передать нам и его дыхание и жизнь всех действующих лиц. Он сумел воссоздать до мельчайших подробностей и образ Мелузова в исполнении Михаила Прововича.

«Помимо верно схваченного образа в целом, тут и всякая деталь, каждая подробность, которыми так изобиловало исполнение, не только дополняли и дорисовывали целое, но и давали понятие об эпохе и связанном с нею быте, а также о специфике среды, из которой вышел данный персонаж. Благодаря своей острой наблюдательности, способности схватывать не только одну внешнюю сторону, но и проникать в самую сущность, М. П. Садовский умел находить корни и истоки каждого характерного штриха для своего образа. Вот почему у него... получался образ собирательный, отнюдь не носивший характера простой имитации или передразнивания какого-либо лица» *.

...Прошли еще годы, и Михаил Провович Садовский отметил в Малом театре и свой тридцатипятилетний юбилей.

Путь артистического служения театру был пройден М. П. Садовским блестяще, он вполне оправдал возлагавшиеся на него когда-то надежды, что он «поддержит на московской сцене славное имя своего отца».

Михаил Провович был очень одаренным человеком. Замечательный актер, он был еще и писателем и художником. В Театральном музее имени А. А. Бахрушина хранятся два портрета его работы — П. М. Садовского и А. Н. Островского. Эти портреты, написанные маслом, убедительно говорят о его даровании живописца.

Литературная деятельность Михаила Прововича, о которой уже упоминалось в начале этой главы, занимала в его жизни очень большое место.

---

* Юр. Юрьев, Записки, Л.—М., «Искусство», 1939, стр. 109.

Зная пять иностранных языков, он перевел ряд пьес Гольдони, Бомарше, Расина, Джакометти, Лабиша, Мельяка и Галеви, Балуцкого. Пьесы в его переводах шли на сцене Малого театра и во многих других театрах России. Так, в бенефис Д. В. Живокини 9 октября 1875 года шла переведенная им с итальянского драма Паоло Джакометти «Что посеешь, то и пожнешь». К бенефису М. Н. Ермоловой 25 ноября 1881 года Михаил Провович перевел драму в стихах Луиджи Гуальтьери «Корсиканка».

Нужно заметить, что пьесе этой не повезло, она была снята с репертуара после первого же спектакля, и даже суфлерский экземпляр ее был конфискован в театре сейчас же, как только закрылся занавес. В ситуации пьесы нашли сходство с убийством Александра II, которое произошло всего девять месяцев назад. Но истинную причину контора императорских театров предпочла скрыть, объявленное повторение «Корсиканки» было отменено якобы из-за болезни А. П. Ленского.

Через два года, в 1883 году, Малый театр поставил в переводе М. П. Садовского комедию Бомарше «Севильский цирюльник». Роль Фигаро исполнял сам Михаил Провович.

В 1890 году, 30 января, снова в бенефис М. Н. Ермоловой, была поставлена в стихотворном переводе М. П. Садовского трагедия Расина «Федра».

Многочисленные и безусловно талантливые переводы Михаила Прововича были все же только подготовкой его к литературному творчеству. Первыми оригинальными его произведениями были пьесы «Душа — потемки» и «В мире — что в море».

Все написанное всегда отправлялось на суд к А. Н. Островскому. А суд Островского, несмотря на его теплые, почти отцовские чувства к Михаилу Прововичу, не был снисходительным. После прочтения им рукописи ее нередко приходилось значительно переделывать.

Самокритичный Михаил Провович перед отправкой своих произведений Александру Николаевичу всегда сильно волновался, ожидая «апробации» Островского.

«Грехопадение свершилось! — писал он Островскому.— Я внезапно ощутил в своем существе зуд творчества и накропал некоторое (вероятно, никуда не годное) драматическое произведение. Кажется, дурного ничего не сделал, зла никому не причинил, а между тем почему-то сконфузился, хотел свой грех утаить и только по-

сле долгой борьбы решился начертать Вам эти строки. «К тебе прибегаем». Какое будет Ваше приказание,— прислать дитю своей фантазии к Вам или явиться лично? Я предпочел бы первое, дабы избежать конфуза, и явился бы уже после Вашей апробации. Во всяком случае, жду от Вас весточки...».

Пьесу Михаила Прововича Островский прочел. И его ответное письмо было настолько подробно, что послужило для Михаила Прововича как бы программой при компоновке материала и сцен, им набросанных. Александр Николаевич не оставил без внимания и просьбу Михаила Прововича подыскать «кличку» для его пьесы. Островский писал: «Для Вашей пьески не подойдет ли название: «Поэзия и проза жизни», а впрочем, я еще подумаю; подумайте и Вы».

После долгих трудов, сомнений, поисков пьеса Михаила Прововича, которую он назвал «Душа — потемки», была наконец закончена.

Михаил Провович предполагал, что пьеса будет сыграна в бенефис О. О. Садовской, который был намечен на первую половину ноября 1885 года.

Бенефис О. О. Садовской состоялся, но не в первой половине ноября, как было намечено, а 1 декабря.

В этот вечер первой шла пьеса «Завтрак у предводителя» И. С. Тургенева, потом «Душа — потемки» М. П. Садовского и в заключение какой-то водевиль. В пьесе «Душа — потемки» роль Кати играла М. Н. Ермолова.

Бенефис прошел с большим успехом. В письме к Островскому Михаил Провович писал: «Меня за мое авторство после 2-го акта вызвали раза четыре или пять и множество раз по окончании».

Когда знакомишься с обширной перепиской М. П. Садовского и А. Н. Островского, когда наряду с толстыми конвертами держишь в руках небольшие листочки-записки, доставлявшиеся в дом с посыльным, невольно думаешь о том, как хорошо, что в то далекое время не было телефона. Был бы телефон, не было бы этих записочек, полных тепла и участия.

24 января 1874 года Островский писал: «Любезный Михаил Провович. Найдите времечко завтра побывать у меня, но не на одну минуту; а лучше всего приезжайте обедать. Мне нужно с Вами обширно потолковать и рассыпать разговор серьезный. Искренне преданный Вам *А. Островский*».

Время не разрушало эту дружбу, наоборот, цементировало ее.

Вспоминая А. Н. Островского, Михаил Провович говорил: «С ним нога в ногу прошла вся моя трудовая жизнь». И это действительно так; в театре основными пьесами в репертуаре Михаила Прововича были пьесы Островского; переводы для театра делались Садовским по просьбе и под наблюдением Островского; оригинальные пьесы Михаила Прововича также писались с учетом мудрых советов Островского; и первый свой рассказ «Дикий человек» Садовский написал благодаря Островскому. Об этом стоит сказать несколько слов.

Однажды, в один из приездов Михаила Прововича к Александру Николаевичу в Щелыково, они сидели около мельницы на реке Куекше с удочками. Рыба не клевала. Александр Николаевич был скучен. Желая его развлечь, Михаил Провович пустился рассказывать всякие истории, украшая их своей фантазией. Одной из таких историй был рассказ о бедном человеке, который от нужды «поступил в дикие», то есть стал работать в балагане, изображая дикаря, сам точно не зная какого: «...обыкновенно какие дикие люди бывают...— говорит про себя герой рассказа, — лесные они или полевые, этого я не знаю. Ну, словом сказать, — иностранные дикари — людоеды». Эта горькая история о диком человеке очень понравилась Островскому, и он взял слово с Садовского, что тот непременно напишет рассказ. Воодушевленный похвалой Александра Николаевича, Михаил Провович принялся за работу. Рассказ был написан и посвящен автором «незабвенной памяти А. Н. Островского».

За этим рассказом стали появляться и другие. Они знакомят читателя с нравами и укладом жизни обитателей окраины Москвы, с тем житьем-бытьем, которое сегодня бесследно исчезло.

В 1899 году многие рассказы Садовского были изданы в двух томах журналом «Русский вестник».

Как свидетельствует Б. Варнеке, Михаил Провович очень дорожил письмом, полученным от М. Н. Ермоловой, которой он послал оба томика в село Владыкино, где она отдыхала. Ермолова благодарила за присылку книжек, попутно давала оценку их содержания. Она писала, что во все время, пока она их перечитывала в деревенской тиши, в ней крепла мысль, что это писал не Михаил Провович, а «лучший человек театра Остров-

ского, самоучка Кулигин, попросту, без затей, но верно рассказавший на этих страничках про людей своего круга, про их редкие радости и неисчислимые беды...» *.

В письме к Л. В. Средину, известному в свое время врачу и большому другу Чехова, Горького, Нестерова и многих других деятелей литературы и искусства, М. Н. Ермолова писала: «На днях вышлю Вам книжку, соч. Садовского; если не читали, посмеетесь; есть милые рассказы, в особенности «Высокое призвание», где Вы в конце увидите, во-первых Островского, потом Писемского немного, затем Юрьева и Чаева» **.

В 1890 году Михаил Провович Садовский за свои литературные заслуги был избран почетным членом «Общества любителей российской словесности».

В 1919 году Максим Горький, предполагая переиздать рассказ Михаила Прововича «Дикий человек», написал к нему предисловие. Он писал: «Прекрасный исполнитель бытовых ролей, М. Садовский был хорошим знатоком жизни мелкого московского мещанства, он тонко изучил особенности московской речи и, умно пользуясь ею, написал несколько интересных рассказов из быта актеров и московской окраинной бедноты». Далее, предлагая вниманию читателей рассказ «Дикий человек», Горький писал, что этот рассказ «занимателен как забавная — хотя и грустная — история жизни одного из бесчисленных неудачников, какими полна забитая, затрепанная Русь, огромная, спутанная Москва. Эта история мастерски рассказана знатоком московского говора, и в ней — как почти всюду в забавных историях русских — смех звучит сквозь слезы о неудавшейся, нелепо изломанной жизни.

Никогда не излишне познакомиться с жизнью человека, кто бы он ни был и что бы ни делал.— «Чем больше мы будем друг друга знать, тем больше, может быть, простим друг другу» ***.

К сожалению, переиздание это не было осуществлено.

Михаил Провович скончался 26 июля 1910 года на 63-м году жизни, прослужив в Малом театре сорок лет.

---

* «Семья Садовских», стр. 139.

** Сб. «Мария Николаевна Ермолова», М., «Искусство», 1955, стр. 139.

*** Архив А. М. Горького, т. 12, М., «Наука», 1966, стр. 101.

Похоронили Михаила Прововича на Пятницком кладбище, где были погребены его мать и отец и где неподалеку находилась могила М. С. Щепкина.

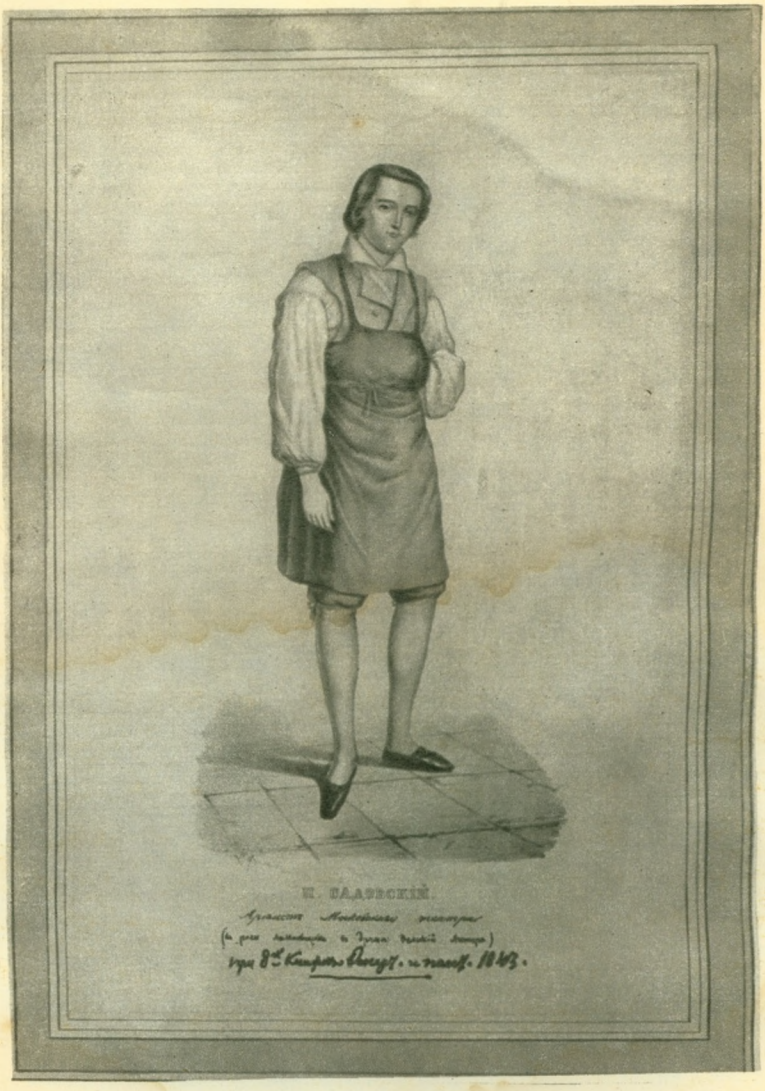
После смерти Михаила Прововича жизнь в доме, по рассказам моего отца, как-то «присмирела». По-прежнему, конечно, бывали и гости и актеры Малого театра, но вечеров, которые продолжались бы далеко за полночь, уже почти не было.

Мне рассказывал об этом и Александр Алексеевич Остужев, который жил недалеко от нашего дома. Он вспоминал, что при жизни Михаила Прововича окна зала и его кабинета, которые выходили в переулок, светились допоздна, а вот после его смерти он видел их освещенными очень редко, только по большим праздникам.

— Я часто бывал у Михаила Прововича,— вспоминал Александр Алексеевич Остужев,— бывал званым и незваным, и в разные времена, и по разным случаям. Иду однажды мимо окон кабинета Михаила Прововича, слышу кто-то окликает: «Эй ты, Монте-Кристо!» Оглядываюсь — в окне Михаил Провович. «Куда путь держишь?»—«В «Аквариум»,—отвечаю. «Может, зайдешь?» Чувствую, скучно старику, и, конечно, захожу. И никогда не раскаивался, всегда он что-нибудь покажет или расскажет интересное.

...Я не помню деда, мне был год, когда он умер, но я хорошо помню и тот дом и его уклад. Помню дедушкин кабинет и примыкавший к нему большой, высокий и пустынный зал; в нем было мало мебели, по стенам стояли редкие стулья, в углу круглый столик, на котором хранились визитные карточки, у стены против окон — рояль. В зале почему-то редко кто-нибудь бывал, он оживал только в праздники, когда приходили гости, оживал тогда под руками Ольги Осиповны и рояль, который в обычные дни был закрыт чехлом. Я думаю, что зал пустовал потому, что там было холодно. В доме было голландское отопление, а печь в зале не топили.

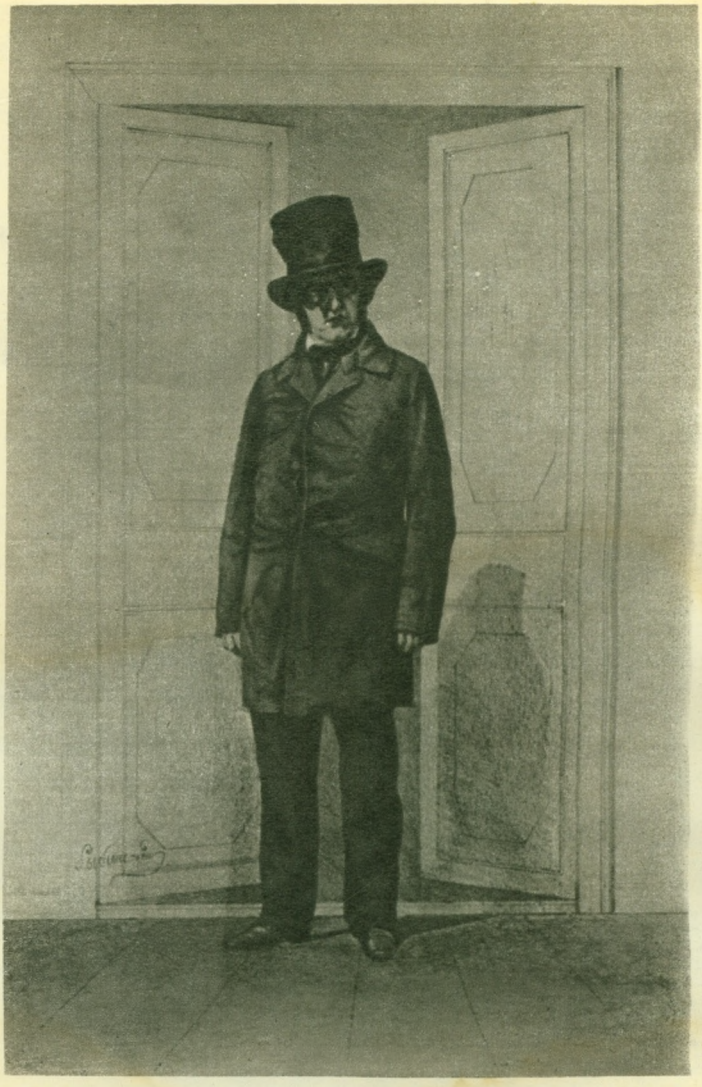
В кабинете Михаила Прововича, пока жила бабушка, было все сохранено так, как было при его жизни. Эта комната почти всегда была заперта, но мы с сестрой Ольгой иногда проникали туда, чтобы «поиграть с прадедушкой». Игра эта была для нас увлекательной, но и страшноватой. В кабинете Михаила Прововича висел, в большой позолоченной раме, портрет его отца — Прова Михайловича. На этом портрете удивительно были на-



Пров Садовский — Ламповщик.
«Великий актер» П. П. Каменского



Пров Садовский. 1860-е годы



Пров Садовский — Расплюев.
«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина. 1855



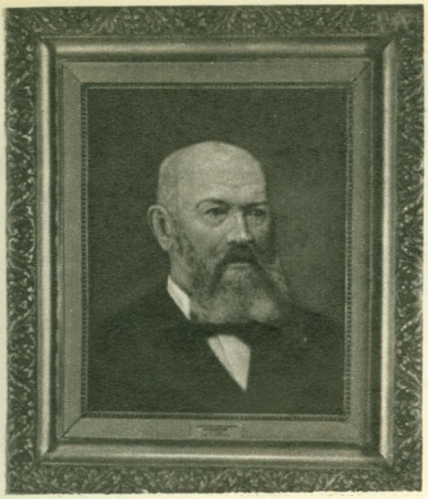
Пров Михайлович Садовский с женой Елизаветой Львовной и сыном Михаилом Прововичем. 1860-е годы



Первый дом семьи Садовских,
находившийся на углу Трехпрудного и Мамоновского переулков



Дача на Башиловке



Портрет Прова Садовского, написанный его сыном М. П. Садовским



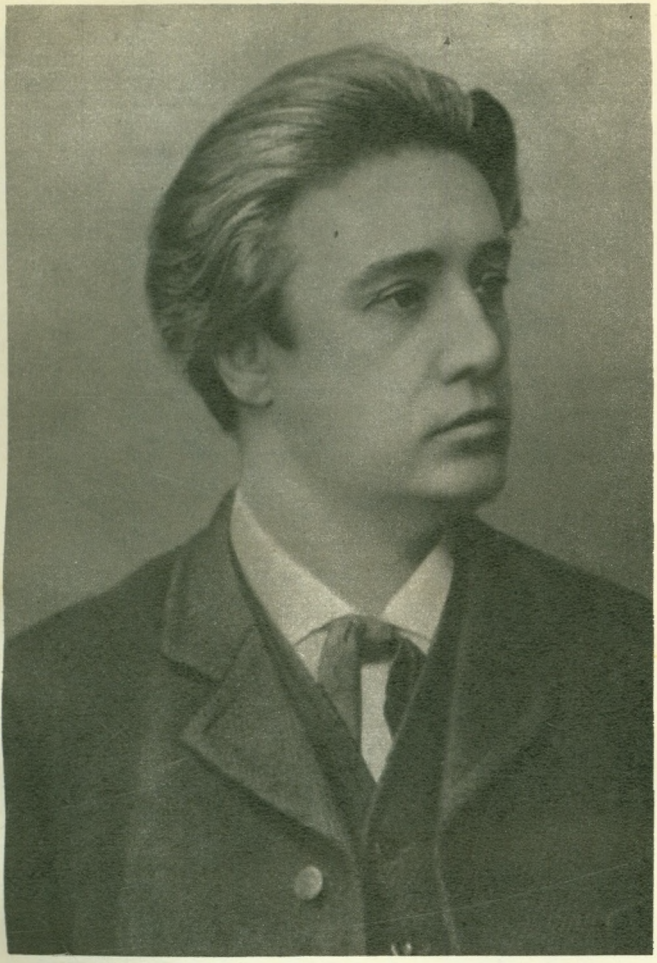
Дом, в котором родился А. Н. Островский. Рисунок М. А. Виноградова



Портрет Прова Садовского, написанный его сыном М. П. Садовским



Дом Садовских в Мамоновском переулке, построенный в конце 1880-х годов



Михаил Провович Садовский. 1880-е годы



М. П. Садовский, Н. А. Александров, А. П. Ленский.
Шуточная фотография



Михаил Провович Садовский. Конец 1900-х годов



М. П. Садовский и К. Н. Рыбаков.
1890-е годы



М. П. Садовский — Счастливцев,
Н. Х. Рыбаков — Несчастливцев.
«Лес» А. Н. Островского.
Московский артистический кружок.
1870-е годы



О. О. Садовская — Анфуса Тихоновна, М. П. Садовский — Мурзавецкий.
«Волки и овцы» А. Н. Островского. 1893



О. О. Садовская в фойе театра Суворина





«Воевода» А. Н. Островского. 1886.
О. О. Садовская — Старуха. О. О. Садовская — Недвига



О. О. Садовская — Красавина.
«За чем пойдешь, то и найдешь»
А. Н. Островского. 1886



О. О. Садовская — Кабаниха.
«Гроза» А. Н. Островского. 1911



О. О. Садовская — Анна Петровна, А. Ф. Сашин — Добротворский.
«Бедная невеста» А. Н. Островского. 1910



Дорогому другу, любимой моей
Гликерии Николаевне на доброе
воспоминание о „бабушке со внучком!"
Сердечно преданная
О. Садовская
1914 г. 13-го Марта

О. О. Садовская с внуком М. М. Садовским



О. О. Садовская с сыном Михаилом Михайловичем и дочерью Ольгой Михайловной

писаны глаза прадеда: где бы вы ни находились, казалось, что они всегда смотрят на вас. Я помню, что мы прятались в разные места, но его взгляд всегда находил нас. Игра «прятанье от прадедушки» продолжалась несколько лет и никогда нам не надоедала.

Этот портрет Прова Михайловича находится сейчас в Музее Малого театра.

Первое, что бросалось в глаза в кабинете Михаила Прововича, это — книги. Дед мой всю жизнь любил книгу. Его большая библиотека содержалась в образцовом порядке.

На полях некоторых страниц в своих книгах Михаил Провович делал разного рода пометки. Некоторые из них очень интересны. Так, например, на одной из страниц книги актера Александринского театра А. А. Нильского «Закулисная хроника», подаренной Михаилу Прововичу автором, дед мой сделал одно существенное замечание. Нильский, вспоминая свои встречи с А. Н. Островским, пишет, что Островский был крестным отцом Михаила Прововича, о чем говорят и другие мемуаристы. В своей книге Нильский приводит и слова, будто бы сказанные самим Александром Николаевичем: «Ведь Миша мой крестник...» Рядом с этим текстом Михаил Провович делает карандашом пометку: «Это вранье. Островский никогда меня не называл Мишей, а всегда по имени и отчеству; крестным моим отцом он также не был».

На стенах кабинета, среди нескольких картин, висел большой портрет героя Отечественной войны 1812 года Алексея Петровича Ермолова, который, как я уже упоминал, был дружен с моим прадедом Провом Михайловичем и находился с ним в переписке. Портрет этот Ермолов подарил Прову Михайловичу, когда жил в почетной ссылке в Москве на Тверском бульваре. Под портретом была надпись. Письма и портрет пропали, а вот надпись, переписанная дочерью Михаила Прововича, Елизаветой Михайловной, в ее тетрадь, сохранилась: «Пров Михайлович Садовский, желая надписи моей на портрете, вызывает вопрос — зачем надобна ему мрачная фигура, когда превосходным искусством своим, разливая между всеми удовольствие, конечно, не встречает лица, иначе как веселого. *Ермолов*».

В кабинете было несколько мягких кожаных кресел. На широких подоконниках лежали кипы иностранных газет. У окна стоял шахматный столик. Михаил Прово-

вич, как мне рассказывали, любил играть в шахматы. Увлекался он и нумизматикой, у него была собрана большая коллекция старинных монет. Коллекция хранилась в специальном маленьком шкафчике красного дерева, сделанном самим Михаилом Прововичем. Дверцы его были украшены не то какими-то медалями, не то большими монетами. Этот шкафчик, сменив нескольких хозяев, находится сейчас у Светланы Леонидовны Собиновой, дочери Л. В. Собинова (муж Светланы Леонидовны, писатель Лев Абрамович Кассиль, конечно, знал, что этот шкафчик принадлежал Михаилу Прововичу, очень любил его и хранил в нем свои рукописи).

Много места занимал в кабинете Михаила Прововича его большой письменный стол. Электричества в нашем доме не было, и дед мой работал в кабинете при свечах, а когда бывали гости, зажигалась лампа и керосиновые бра. На столе рядом с чернильным прибором стояла деревянная шкатулка с табаком, лежали мундштуки. Михаил Провович курил, завертывая табак в папиросную бумагу.

Михаил Провович любил собак. Под его столом был постелен коврик, на котором обычно спал его смешной и очень умный пес Рыжик, помесь дворняжки с бульдогом. После смерти хозяина Рыжик перебрался в спальню к Ольге Осиповне, а рваный его коврик так и остался лежать под столом.

Обстановка дома Садовских почти не сохранилась. Остался только буфет и очень большой обеденный стол да некоторое количество книг из дедовой библиотеки. Более всего я жалею о гибели значительной части архива. Уцелевшая его часть, как уже упоминалось, хранится в Театральном музее имени А. А. Бахрушина.

В мемуарной литературе многие вспоминают о нашем доме в Мамоновском переулке. С большим теплом вспоминает его в своей книге и замечательная актриса Малого театра Надежда Александровна Смирнова. Ее воспоминания дороги тем, что она, будучи ученицей Михаила Прововича, сообщает много интересного о его уроках, о методе его преподавания, попутно очень живо передает атмосферу, царившую в нашем доме, и рисует образ своего учителя.

Уроки с Михаилом Прововичем проходили очень часто не в театральном училище, а у него дома. Они «носили скорее характер дружеской беседы за чашкой чая, нежели урока. В залу вносили самовар, Михаил Прово-

вич садился за стол, заставленный пряниками, конфетами, орехами, и усаживал всех учеников около себя. Как сейчас, вижу его чудесное, живое лицо с насмешливыми умными глазами, зачесанные назад, невьющиеся, с проседью волосы, которые часто падали на лоб, и он их откидывал, подбирая, как гребенкой, пальцами левой руки» *.

Очарование уроков Михаила Прововича заключалось в атмосфере необыкновенной простоты и легкости. Благодаря этому учеников покидали робость, смущение, скованность. Ни в чем не насилуя волю учеников, Михаил Провович будил их мысль, развивал воображение, звал к самостоятельным решениям. «Основным для нас,— пишет Смирнова,— Михаил Провович считал практическую работу над ролью и своими замечаниями помогал нам находить свой личный творческий метод» **. Попутно с большой пьесой Михаил Провович всегда ставил водевили. Эти водевили с остроумными куплетами и постоянным обращением к публике развивали в учениках непринужденность движения, простоту и легкость речи.

Обычно после вечерних занятий в театральном училище ученики всей гурьбой шли с Михаилом Прововичем к нему домой в его особнячок. Спустя почти полвека благодарная ученица, Надежда Александровна Смирнова, с сокрушением пишет: «Увы, этот домик уже не существует. Особнячок был типичный московский — одноэтажный на улицу, куда выходили зала и кабинет, и двухэтажный — во двор. Сколько веселья, смеха, сколько разговоров о будущем служении театру и светлых мечтаний слышали стены этих комнат! Там поверяли мы — молодежь — друг другу наши желания и переживания. И теперь еще, когда я прохожу мимо пустыря, где стоял домик, у меня по-молодому бьется сердце и проносится рой воспоминаний, связанных с семьей Садовских» ***.

Далее, останавливаясь на очень важной черте в характере своего педагога, она в своей книге говорит: «Михаил Провович ко всем своим ученикам относился одинаково. Мы никогда не знали, кого из нас он считает наиболее способным. Его беспристрастие создавало дружеские отношения между нами — все мы были ему

* Н. А. Смирнова, Воспоминания, М., изд. ВТО, 1947, стр. 11.
** Там же, стр. 13.
*** Там же.

одинаково дороги, все одинаково поверяли ему свои тайны; он интересовался личной жизнью каждого из нас» *.

Артистов Малого театра всегда отличала большая культура сценической речи, и это чувство слова Михаил Провович старался привить и своим ученикам. «Михаил Провович и его жена, Ольга Осиповна, научили нас любить и ценить русский язык, — вспоминает Н. А. Смирнова,— они оба говорили сочно и ярко и в то же время просто, причем ни один звук не пропадал, доходя до самых отдаленных уголков театра» **.

В связи с этим вспоминается семейное предание о том, как молодой тогда К. С. Станиславский, играя в любительских спектаклях, в которых нередко принимали участие артисты Малого театра, однажды спросил Ольгу Осиповну: «Как нужно говорить на сцене?» Бабушка, не умудренная в театральной терминологии, ответила так: «На сцене нужно говорить так же, как в жизни, только громко».

В этом бесхитростном определении и заключается секрет, основа, соль драматического искусства, искусства сценической речи — говорить на сцене так же, как в жизни, и вместе с тем не совсем, как в жизни. Овладеть этим секретом очень трудно и далеко не всем удается. Изумительный мастер сценического слова В. Н. Пашенная по этому поводу шутя говорила: «Это только первые сорок лет трудно, а дальше уже легко!»

В заключение, пользуясь определением Ольги Осиповны, скажу, что все Садовские говорили на сцене так же, как в жизни, только громко.

Ольга Осиповна Садовская
(1850—1919)

Об Ольге Осиповне Садовской — выдающейся русской актрисе — и рассказано и написано уже очень много. О ней писали А. И. Южин, К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, известные наши театроведы — В. А. Филиппов, С. Г. Кара-Мурза, С. Н. Дурылин и многие театральные критики, писатели, актеры и режиссеры. Громче всех о ней сказал Федор Иванович Шаляпин. В своих мемуарах он называет ее «архигениальной актрисой».

---

* Н. А. Смирнова, Воспоминания, стр. 13.
** Там же.

О творчестве Ольги Осиповны Садовской никто и никогда не спорил — им наслаждались и у нее учились.

«На ее имени, как имени великого художника правды, сходились представители всех русских театральных течений последних семидесяти лет,— писал о ней С. Дурылин и продолжал: — Если А. П. Ленский, по его собственным словам, видел в Садовской такую же великую музу комедии, как в Ермоловой — музу трагедии, то К. С. Станиславский называл Садовскую драгоценным алмазом русского театра, отшлифовавшим себя до бриллианта редкой чистоты и солнечной игры» *.

Суждения художников русской сцены и критиков разделял и зритель. Он любил актрису, верил ей, сливался душою с ее творчеством. Это настроение публики прекрасно передано в отчете о юбилейном спектакле Садовской по случаю двадцатипятилетия ее деятельности в Малом театре: «Между нею и зрительным залом все время были натянуты нити, из души в душу. Артистка творила легко и радостно, как творят большие таланты в особенно счастливые минуты» **.

Много рассказано и написано о великой русской актрисе Ольге Осиповне Садовской. В своих воспоминаниях о моей бабушке я постараюсь рассказать о том, какой она была в жизни, в своем доме, в своей семье, среди любивших ее москвичей.

Ольга Осиповна Садовская была настоящая москвичка: в Москве она родилась, в Москве же, почти без выезда, жила и играла, и вся Москва высоко чтила ее.

Вот несколько примеров большой популярности бабушки в Москве.

Однажды, когда мой отец, находясь в Крыму, остался совсем без денег, он на оставшиеся копейки послал в Москву О. О. Садовской (своей матери) телеграмму. Эта телеграмма, включая текст и адрес, имела всего три слова: «Москва. Садовской. Высылай».

И эта депеша очень быстро, в срок, была вручена бабушке.

Ольга Осиповна, конечно, поняла содержание слова «высылай», и вскоре мой отец получил деньги.

---

* «Семья Садовских», стр. 78.

** С. П., Юбилей Садовской. — «Русское слово», 1904, № 331, 3 декабря.

Вот второй случай, также связанный с московской почтой. Однажды в Москве проходили гастроли известного украинского артиста Николая Карповича Садовского (нашего однофамильца). К нему из Киева шло много писем, но, несмотря на адрес, указанный на конверте, все его письма почтальон неизменно приносил бабушке в Мамоновский переулок. Видимо, служащие московского почтамта не могли даже предположить, что в Москве могут жить еще какие-то Садовские, да еще к тому же и артисты, поэтому правильный адрес на конверте зачеркивался как ошибочный и письмо отправлялось в Мамоновский переулок, где испокон века жили Садовские.

А вот еще один пример, но уже из другой области. В конце великого поста, на страстной неделе, в среду или четверг, в Москве обычно начинали печь куличи и готовить пасхи. Сразу же бабушка отдавала распоряжение своему дворнику Осипу прибить в сторожке широкие и длинные полки — она знала по опыту прошлых лет, что в эти дни из всех булочных и кондитерских Москвы ей будут приносить в подарок кулич и пасху. И действительно, в эти дни чуть не каждые десять минут раздавался звонок у парадной двери и посыльный то от булочной Филиппова, то от Савостьянова, то от магазина Елисеева или кондитерских Сиу или Эйнем и других магазинов передавал для Ольги Осиповны, вместе с поздравлением с праздником, кулич и пасху.

Подарков собиралось такое множество, что прибитые Осипом полки не могли их вместить. Но, несмотря на обилие этих яств, бабушка сама пекла свои домашние куличи и делала пасху.

Помню процесс приготовления пасхи. В столовой стоял большой обеденный стол, за который свободно садилось двадцать пять — тридцать человек. На этот стол устанавливались продукты для приготовления пасхи. У середины стола стояла бабушка, вокруг стола в белых фартуках стояли ее помощницы — кто-либо из ее дочерей, горничные, кухарка. Все было обставлено настолько торжественно, что со стороны можно было подумать, что идет приготовление к очень ответственной хирургической операции, которую будет делать профессор с помощью своих ассистентов.

Продукты собраны. Бабушка распределяет обязанности, поручая каждому какую-либо процедуру. Кто-то начинает протирать деревянной ложкой творог через

мелкое сито, другой таким же образом протирает сливочное масло, взбивает белки, делает гоголь-моголь, протираются с сахаром и желтки, сваренные вкрутую, в ступке толкут ваниль, моют изюм. Постепенно, в определенном порядке, все продукты собираются у бабушки в большую макитру. Всю эту массу бабушка старательно месит руками. Наконец, все миски, тарелки и банки опустели. Масса перемешана и укладывается в пасочницы, сейчас на них положат груз и отнесут на холод в сторожку.

Для меня и моей сестры Ольги приближался долгожданный, радостный и сладостный момент — и вот он наконец наступал, бабушка протягивала нам свои руки и, обращаясь к нам, говорила: «Ну, внучата! Лижите!» — и мы кидались облизывать ее мягкие и такие вкусные пальцы.

Бабушка не была тщеславна, но все же ей очень нравилось, когда хвалили ее пасху, а не хвалить ее было невозможно — пасха действительно была необычайно вкусной, что давало повод некоторым острословам обращаться к гостям с незатейливой шуткой: «Ешьте осторожно, иначе можете проглотить собственный язык!»

Бабушка вообще была искусной кулинаркой, ее котлеты и горчица славились на всю Москву. Очень вкусным было ее вишневое варенье, в которое она при варке добавляла два-три листочка герани, от этого варенье приобретало какой-то особый аромат. Много различных блюд готовила бабушка. У моего отца, в особой тетради, были записаны даже рецепты бабушкиных блюд. Но здесь я кончаю эту тему и перехожу к другим, более важным событиям в ее жизни.

Ольга Осиповна Садовская была матерью восьмерых детей. Их звали Лиза, Пров (этот ребенок умер младенцем), снова Пров, Любовь, Ольга, Михаил, Надежда и Наталья. Дети были почти погодками, когда старшей дочери Елизавете было четырнадцать лет, младшей дочери, Наталье, исполнился год.

Помимо своих детей Ольга Осиповна взяла на воспитание еще троих. Вот как это произошло. Кухарка, работавшая у нас в доме, забеременела. Сначала Феня, так ее звали, пыталась скрывать свое положение и говорила, что пухнет оттого, что много ест картошки, но пришло время, когда скрывать это было уже невозмож-

но. Обливаясь слезами, Феня во всем призналась бабушке. В иных домах в подобных случаях кухарку с позором прогоняли, но бабушка рассудила иначе. «Оставайся в доме. Рожай, — сказала ей бабушка, — и продолжай работать. Ребенка твоего воспитаю. Будет жить в доме среди моих детей, без всякой от них отлички!» Вскоре на свет появилась девочка, которую назвали Лида.

Через короткое время у другой работавшей в бабушкиной семье женщины тоже родилась дочка, и эту девочку Ольга Осиповна оставила у себя. Ее назвали Лизой.

Третья девочка, Ариша, попала в семью Ольги Осиповны, можно сказать, случайно... Ариша была дочерью сторожа Ивана Долгова, который круглый год жил на нашей даче. Летом, когда семья бабушки жила на даче, Ариша проводила все время с детьми Ольги Осиповны. Она разделяла с ними и игры и трапезу и становилась на это время как бы членом нашей семьи. Глубокой осенью семья Ольги Осиповны возвращалась в московский дом, а Ариша со своими родителями оставалась зимовать на даче. Когда Ариша была маленькой, эти осенние расставания с ее новой семьей проходили для нее без особых переживаний. Но когда в жизни Ариши наступила седьмая осень, это расставание явилось для нее уже чуть ли не трагедией. При виде сборов Ариша заливалась такими горькими слезами, что сердце сжималось от боли. Бабушка не могла перенести ее страданий и решила взять Аришу с собой в Москву. А с родителями Ариши было условлено, что они через несколько дней приедут за ней. Но через несколько дней приехавшим родителям не удалось взять свою дочь домой; Ариша забилась под кровать, и никакие уговоры и угрозы не могли заставить ее покинуть это укрытие. Было решено, что Ариша поживет в нашей семье еще несколько дней. В результате эти несколько дней превратились сначала в недели, а потом в месяцы. Ариша вернулась к своим родителям только весной вместе с семьей Ольги Осиповны, а когда пришла осень, уже не было даже и разговоров, чтобы Ариша осталась на даче,— она вернулась вместе со всеми в Москву. Так и осталась Ариша жить в нашей семье.

Всем трем приемным дочерям Ольга Осиповна дала и воспитание и образование. Жизнь девочек сложилась по-разному. Лиза Болотанова умерла совсем молоденькой, лет шестнадцати, от неудачной операции аппенди-

цита. Ариша — Ирина Ивановна Долгова — в годы гражданской войны служила в Красной Армии. Там она встретилась с Павлом Петровичем Смолкиным, за которого вышла замуж. Их дочь, Тамара Павловна Смолкина, стала актрисой. Мне кажется, что если бы Тамара пожелала, она по праву могла бы взять псевдоним — Садовская. Ее мать, Ирину Ивановну, Ольга Осиповна Садовская считала своей дочерью. На своей фотографии, подаренной Ирине Ивановне, Ольга Осиповна написала: «Дорогой Ируське от второй ее любящей мамы».

Лидия Павловна Александрова окончила хореографическое училище при Большом театре и стала солисткой балета Большого театра, а впоследствии преподавала в том самом училище, которое в свое время окончила сама. Она умерла в 1969 году на семьдесят восьмом году жизни.

Ко всем трем приемным дочкам Ольга Осиповна относилась с такой же любовью и заботой, как и к своим родным детям. Обо всех она пеклась и беспокоилась.

В то далекое время в нашей стране не было высокого звания «Мать-героиня», но если бы оно существовало, гениальная русская актриса Ольга Осиповна Садовская, бесспорно, могла бы быть удостоена этого почетного звания.

Я помню бабушку старенькой, с уже слегка трясущейся головой. Много горя, много всяких тревог и волнений пережило ее доброе и любящее сердце.

Смерть Прова Садовского, а затем вскоре смерть его жены, Елизаветы Львовны, пожар дома, смерть А. Н. Островского.

Александр Николаевич Островский был самым близким, самым большим и дорогим другом всей нашей семьи, в том числе и Ольги Осиповны. Благодаря энергичной помощи Александра Николаевича Ольга Осиповна получила дебют в Малом театре и была принята в его труппу. Для нее он писал роли в своих пьесах, нередко предоставляя ей свои новые пьесы для бенефиса.

Со смертью Островского Ольга Осиповна потеряла мудрого наставника и всегдашнего защитника от несправедливостей, которые нередко чинились ей конторой императорских театров.

Время шло. О. О. Садовская старела, а забот и переживаний не уменьшалось, а даже прибавлялось. Рос-

ли дети — росли заботы. Прошли годы учения детей, пришло время их счастливых и несчастливых браков, на свет появились внуки.

В 1910 году умер муж Ольги Осиповны — Михаил Провович. Теперь заботы о доме, о деньгах всецело легли на плечи бабушки. И хотя дети были уже взрослые, почти все они оставались под крылышком Ольги Осиповны. Со всех сторон слышала она: «Мама, дай!», «Мама, приди!», «Мама, помоги!» Не было года, чтобы кто-нибудь не болел. Время шло. Тихими шагами подошли к бабушке и свои боли и недуги. А рядом со всем этим или, вернее, вместе с этим всегда, всю жизнь самое главное — театр. А он — то ласковая мать, то злая мачеха. Что ни новый сезон — волнения. Что ни новая роль — волнения, думы, поиски. Снова экзамен! В который раз?..

Говорят, что каждый художник имеет право на неудачу. В своем творчестве О. О. Садовская ни разу не воспользовалась этим «правом». Каждая ее роль (а их было сыграно более двухсот), каждый созданный ею сценический образ были образцами, шедеврами драматического искусства.

Первый спектакль, как я уже упоминал, О. О. Садовская сыграла в Артистическом кружке в 1869 году, и именно с этого года начинается ее творческий путь.

В 1894 году исполнилось двадцать пять лет ее служения русскому театру, из которых пятнадцать лет она прослужила в Малом театре.

В то время в императорских театрах существовало правило, по которому двадцатипятилетний юбилей отмечался только в том случае, если весь этот срок актер проработал в одном из императорских театров, а его стаж работы в других театрах не учитывался. Поэтому Ольга Осиповна не имела возможности отметить официальный юбилей, но ее товарищи, артисты Малого театра, писатели, художники, решили дать в этот день торжественный обед в гостинице «Эрмитаж».

И вот 27 января 1894 года состоялось это негласное чествование О. О. Садовской. Об этой знаменательной в истории Малого театра дате узнала вся театральная и литературная Москва. О встрече в гостинице «Эрмитаж» писали многие газеты и журналы, со всех концов Москвы летели в гостиницу поздравительные телеграммы, прибывали посыльные с письмами и цветами. Телеграмм и писем было множество. Все они были собраны Ми-

хаилом Прововичем Садовским в специальной папке красного муара, которая хранится у меня.

После того как в 1904 году и Малый театр уже официально и очень торжественно отметил двадцать пять лет непрерывной службы Ольги Осиповны на императорской сцене, был отмечен еще один, полуофициальный юбилей.

29 ноября 1914 года исполнилось тридцать пять лет службы О. О. Садовской в Малом театре. Несмотря на то, что этот срок не считался юбилейным (официально отмечали сорокалетие), ее юбилей на сцене Малого театра проходил очень торжественно, хотя и при опущенном занавесе. Но опущенный занавес недолго отделял великую артистку от зрителя, которому она служила все эти годы. Настойчивые аплодисменты заставили поднять занавес, и овация публики слилась с овацией, которую устроили О. О. Садовской ее товарищи-артисты на сцене.

В тот знаменательный вечер Ольге Осиповне — «ее артистическому превосходительству», как обращалась к ней в поздравительном письме Г. Н. Федотова,— были преподнесены дорогие подарки и, несмотря на снежный ноябрь, в огромном количестве прекрасные цветы. Артисты Малого театра преподнесли серебряный венок, Художественный театр — лиру с надписью: «Славе и гордости Малого театра».

Среди подарков был один особенно трогательный. Рабочие Тулы, перед которыми Ольга Осиповна не раз выступала, подарили ей самовар с надписью. Он верно служил моей бабушке, потом моим родителям, а вот теперь служит мне. Иногда я развожу его и ставлю на стол перед моими друзьями. Этот гость из прошлого века поднимает настроение, рождает рассказы, будит воспоминания о старине.

И сейчас невольно вспоминается ряд бытовых подробностей из далекого прошлого. Они дороги мне тем, что связаны с жизнью моей бабушки и отчасти со мной.

...В Москве было много извозчиков (взять извозчика тогда было легче, чем сегодня такси), но Ольга Осиповна всегда пользовалась только одним, своим «штатным» извозчиком Пашей. Стоит рассказать о нем, потому что рассказ о Паше — это рассказ и об Ольге Осиповне.

Бабушка боялась лошадей, вернее, быстрой езды, не верила кучерам, всегда боялась, что где-нибудь на кру-

том повороте ее коляска перевернется, боялась крутого спуска под гору. Отец вспоминал, как однажды, когда он вез ее в тарантасе по наезженной уже дороге вброд через очень маленькую речку, где самое глубокое место было всего, может быть, пол-аршина, она, вцепившись в его спину, чуть не умерла от страха.

Каков же был ее «штатный» извозчик Пашка? Его лошадь, пролетка?

Его лошадь шутя называли двоюродной сестрой Росинанта, того самого Росинанта, который носил на себе Дон-Кихота. Лошадь его была живым скелетом — кожа да кости. Но если Росинант был высок ростом (если можно так сказать про лошадь) и определенной масти— серой, то его «двоюродная сестра» — лошаденка Пашки—была маленькой, низкорослой и самой неопределенной масти — живот и внутренние стороны ног у нее были черные, а спина и внешние стороны ног — розовато-серые. Брат Ольги Осиповны, Сергей Осипович, называл эту лошадь «кобыла цвета сомо». Кроме того, она была на один глаз кривая. Пролетка Пашкина казалась живой — на ходу она визжала, свистела, кряхтела, тарахтела всеми своими винтами, все ее четыре колеса писали огромные восьмерки, порой казалось, что вот-вот наступит момент, когда все ее колеса одновременно соскочат со своих втулок и покатятся в разные стороны.

Пашу я запомнил в заплатанной рубахе, в черном засаленном картузе; у него была жиденькая бородка и усы. Он был глухой.

Только очень храбрый человек мог согласиться проехать с этим извозчиком хотя бы сто метров, а бабушка, не испытывая страха, ездила только с ним.

Путь от дома к Малому театру и обратно как Паше, так, видимо, и его лошади был хорошо знаком. В Малый театр ехали так: сначала по Мамоновскому переулку вверх на Тверскую, затем направо, мимо памятника генералу Скобелеву (сейчас на этом месте стоит памятник Юрию Долгорукому), потом налево по Камергерскому проезду (теперь это проезд Художественного театра). Дальше можно было бы ехать прямо по Кузнецкому мосту, но здесь, по мнению бабушки, был крутой спуск, поэтому поворачивали направо на Большую Дмитровку (теперешнюю Пушкинскую улицу) и сразу налево, за театр Зимина (в этом здании сейчас Театр оперетты), и дальше — мимо Большого театра на Театральную площадь (ныне площадь Свердлова) к Мало-

му театру. В то время не было никаких правил уличного движения и все ездили, как хотели.

Ольга Осиповна уходила в театр на репетицию, а Пашка оставался ее ждать. После репетиции он вез бабушку домой, но путь был уже другой.

Из Малого театра ехали в Охотный ряд, там в лавках бабушка делала покупки, после этого по Тверской — к кондитерскому магазину Абрикосова, который находился рядом с домом генерал-губернатора (теперь в этом здании расположен Моссовет), потом заезжали в Филипповскую булочную, Елисеевский магазин и направлялись домой.

Ехали, конечно, медленно. Пашка на облучке сидел всегда как-то боком, вожжи держал в одной руке, иногда эти вожжи конвульсивно всплескивались над спиной лошади, но от этого не изменялся ее аллюр — идущий рядом хорошим мужским шагом прохожий легко обгонял их.

Если Ольге Осиповне нужно было ехать по другому адресу, то она объяснялась с Пашкой при помощи зонта, который всегда был при ней,— в хорошую погоду она прикрывалась им от солнца, в плохую — от дождя. Сев в пролетку, она сразу слегка ударяла кучера по спине ручкой зонтика, он оборачивался, понимал, что его ждет «сложное задание»,— бабушка махала зонтиком, указывая направление. «Рыдая и скуля», пролетка трогалась. Эти поездки по новым, не известным Пашке и его лошади адресам продолжались особенно долго, потому что «двоюродная сестра» Росинанта, сбитая с привычного маршрута, не понимающая, чего от нее хотят, почти никогда не соглашалась идти рысью.

Каждый день Пашка подъезжал к нашему дому рано утром, задолго до того часа, когда Ольге Осиповне нужно было ехать в театр.

Почти каждое утро, когда Ольга Осиповна выходила в столовую завтракать (вернее, пить чай), она спрашивала: «Пашка приехал?» И всегда получала ответ: «Давно приехал. Ждет». Утром у бабушки часто бывало плохое настроение, и этот вопрос был свидетельством ее дурного расположения духа. Все домашние уже знали, что ни с какими вопросами, тем более с просьбами, к ней лучше сейчас не подступать. Нужно заметить, что лошадь Пашкину звали Машкой. И вот в те утра, когда у бабушки было хорошее настроение, она, выходя к утреннему чаю, всегда спрашивала: «Машка пришлепа-

ла?» Этот вопрос свидетельствовал, как барометр, о ясном настроении Ольги Осиповны, и тут можно было просить ее о чем угодно — все сделает.

Были дни, когда Ольга Осиповна была свободна от всяких дел и никуда не собиралась уезжать из дома, в этом случае подъехавшему Пашке говорили, чтобы он стоял и ждал; может быть, поедут, но куда и когда — неизвестно. Пашка стоял и ждал. Время шло. Верный Пашка иногда звонил в парадное и спрашивал: «Когда поедут?» Ответ был один: «Сказали, чтобы стоял и ждал». Пашка стоял и ждал. Наступал полдень. Пашу звали в дом и на кухне кормили обедом. После этого он возвращался к своей пролетке и, свернувшись калачиком, засыпал на «господском» месте. Спала стоя и его «кобыла цвета сомо», причем голова ее всегда была так низко опущена, что своей нижней отвисшей губой она почти доставала до мостовой. Поздно вечером Пашке выносили полтинник и говорили, что никто никуда не поедет и он может отправляться домой. Пашка сердился и в сердцах говорил, что вот-де понапрасну простоял весь день и ничего не заработал!..

Друзья Ольги Осиповны не один раз говорили, что ее возница когда-нибудь сотворит с нею беду, советовали ей переменить извозчика, всерьез опасаясь за нее, но бабушка и слышать об этом не хотела.

— А почему бабушка так держалась за этого Пашку,— спросил я однажды отца,— неужели ей действительно с ним было так покойно?..

— Кто ее знает...— отвечал мне в каком-то раздумье отец,— может, и покойней, привычка много значит, но, пожалуй, больше из состраданья она держала его... кабы не моя мать, он бы давно вместе со своей кобылой ноги протянул. Кому был нужен такой извозчик...

Откуда появился в нашей семье Пашка? Сколько лет он работал у бабушки? Я этого не знаю. Но когда я был ребенком, то думал, что он был всегда, так же, как дом, в котором мы жили, как стоящая в нем мебель. Я думал, что все так всегда было и будет — всегда была и будет старенькой моя бабушка и молодой и прекрасной моя мать. Но вот настал день, когда ко мне пришло первое глубокое переживание, произошло событие, которое не укладывалось в моей голове.

Однажды утром, когда, как обычно, ждали Пашку, он не приехал. Не приехал он и на другой день. Он вообще больше никогда не приезжал.

Ольга Осиповна волновалась, хотела разыскать его, узнать, что с ним стряслось, но ни она и никто в доме не знал, где он жил. Никто не знал его фамилии. Все строили разные догадки. Пожалуй, самым верным было предположение нашей старой горничной Аксиньи, которая говорила: «Кобыла его сдохла, шарабан развалился, а сам он ушел к себе в деревню».

— Но попрощаться-то он мог,— возражала бабушка.— Пришел бы, снял свой картуз и сказал: —Так, мол, и так, ухожу-с, прощайте». Уж я бы в его картуз чего-нибудь отсыпала.

Много дней ждала его бабушка. Но Пашка так и не появился...

Ольга Осиповна не любила фотографироваться. Вернее, не любила фотографироваться в жизни, потому что почти всегда плохо выходила. На фотографиях не в ролях, а в жизни она всегда была напряжена, всегда была какая-то холодная, немного чужая и потому не очень на себя похожая. А вот на снимках ее в ролях этого не было. Позируя фотографу, она так глубоко входила в тот сценический образ, который был ею создан, что фотограф нисколько не отвлекал ее и не беспокоил.

Когда просматриваешь фотографии О. О. Садовской в ролях, поражаешься разнообразию выражений ее лица, выражению ее глаз и даже выразительности рук, которые на всех снимках такие разные и так убедительно говорят о настроении, характере, судьбе той женщины, сценический образ которой создавала Ольга Осиповна.

Но однажды ее любовь ко мне и желание сняться со мной победили ее нелюбовь к фотографированию, и мы поехали с ней в известное в Москве фотоателье Сахарова и Орлова, которое помещалось на Кузнецком мосту.

И вот мы с бабушкой в фотографии Сахарова. Михаил Алексеевич и рад нашему приезду и встревожен... Работа предстоит нелегкая. Предчувствие его не обмануло: и бабушка и я оказались трудными клиентами. Особенно я — в какую бы позу меня ни сажали, чем бы ни развлекали, я вертелся и с ужасом таращил глаза на большой ящик, стоящий на трех ножках, за который порой прятался, накрывшись черной материей, незнакомый дядя. По моему мнению, эта «засада» не предве-

щала мне ничего хорошего, и я каждую минуту готов был зареветь.

Чтобы меня успокоить, Сахаров сказал, что снимать он сейчас не может, потому что уже поздно, и с этими словами вышел из комнаты. Бабушка посадила меня на рядом стоящий столик, взяла какой-то журнал и, делая вид, что читает, стала рассказывать мне сказку. Конечно, она вскоре завладела моим вниманием, и, забыв про все, я слушал ее рассказ, но в своем стремлении развлечь меня и успокоить бабушка совсем забыла про себя... Этой минутой воспользовался Сахаров, он незаметно вошел в комнату, подкрался к аппарату и снял нас. Когда я снова увидел незнакомого дядю, который суетился у своего загадочного ящика, готовя для нас какую-то каверзу, я заволновался; видя это, Ольга Осиповна подошла к Сахарову, поцеловала его в голову и сказала: «Ну что же, дорогой Михаил Алексеевич! Простите нас... сегодня, видимо, ничего не получится... Уж как-нибудь в другой раз». И мы уехали. На другой день, рано утром, посыльный от Сахарова принес бабушке большой пакет, в котором, к огромному удивлению бабушки, было несколько экземпляров наших фотографий, уже наклеенных на паспарту.

Радости бабушки не было границ. Уходя в театр на репетицию, Ольга Осиповна взяла фотографии с собой, чтобы показать своим друзьям. Одну фотографию Ольга Осиповна подарила Гликерии Николаевне Федотовой. Под этой фотографией рукой бабушки написано: «Дорогому другу, любимой моей Гликерии Николаевне на доброе воспоминание от «бабушки со внучком». Сердечно преданная *О. Садовская.* 1914 год 13 марта».

В войну 1914 года в Москве было много различных организаций, которые собирали пожертвования в пользу раненых солдат, в пользу детей, оставшихся без отцов. Устраивались лотереи, благотворительные концерты и спектакли.

Вот об одном из таких благотворительных концертов, который был однажды устроен утром в Большом театре, я и хочу рассказать.

Мне было тогда семь лет. Итак, взглянем детскими глазами на события далеких дней.

Морозное утро. Сидя на подоконнике, я смотрю на улицу. За окном валит большими хлопьями снег, и та-

кой он чистый и белый, что белая вата, положенная между рамами, кажется мне серой. Мальчишки из соседнего двора играют в снежки.

«Сейчас и меня будут собирать, чтобы отправить гулять», — думаю я, ползая по подоконнику и иногда посматривая на дверь, из которой вот-вот должна появиться моя няня Паша.

Она входит, неся мой парадный костюм, в который меня одевали всегда, когда вели куда-нибудь в гости. «Значит, снег и снежки отменяются»,— решаю я, с неприязнью глядя на костюм, воротник которого всегда ужасно кусал мне шею.

«Мишенька, — говорит Паша, — сегодня гулять не пойдем, сегодня ты пойдешь с бабушкой в Большой театр на концерт».

И с этими словами приступает к моему переодеванию. Этот шерстяной костюм темно-синего цвета, видимо, очень нравился бабушке — коротенькие синие штанишки, куртка с отложным матросским воротником, белые чулки и белые ботинки со шнурками, а на конце шнурков — белые помпоны. Я, наверное, тоже любил бы этот костюм, но воротник, воротник — кусачий, злой...

Заметив мои переживания, няня говорит: «Ничего, Мишенька, в этот раз шерстить не будет, смотри, я к вороту пришила шелковую ленточку». Причесывая мои непослушные волосы, она продолжает: «Не забудь, когда будешь давать тетям и дядям ручку, шаркать ножкой и опускать головку, как учил тебя папа».

Одевшись и отрепетировав поклон, я спускаюсь на первый этаж к бабушке. Она уже ждет меня. Все тот же Пашка дотрусил нас на своем Росинанте до Большого театра.

И вот мы в зрительном зале. Сверкают огни, народу масса. Мы идем с бабушкой по партеру, все здороваются с ней. Мужчины при ее приближении вскакивают со своих кресел и низко кланяются; знакомым она протягивает руку, которую они целуют, в ответ Ольга Осиповна целует мужчин в голову. Некоторым бабушка представляет меня, говоря: «Мой внучек!» Мне протягивают руку, в ответ я протягиваю свою, шаркаю ножкой и наклоняю голову. Бабушка сияет, но я невозмутим — воротник моей куртки, несмотря на пришитую ленточку, кусает мне шею. Я стараюсь как можно меньше вертеть головой.

Наконец, прорвавшись через рукопожатия и поцелуи, мы добираемся до первого ряда и садимся на свои места. Свет начинает медленно гаснуть, но гаснет не полностью. Вдруг грянул оркестр. Вся публика встает — оркестр играет гимн «Боже, царя храни!». Когда оркестр смолкает, публика с шумом садится. Свет гаснет окончательно. Красивый занавес взвивается — начинается концерт. Это был благотворительный концерт в пользу семей погибших на войне солдат.

Какие были номера в этом концерте, я не помню, запомнился только один номер. В сохранившейся программе он назывался «Гений Бельгии», его исполняла Е. В. Гельцер. Я запомнил этот номер именно потому, что его исполняла Екатерина Васильевна, которая часто бывала у нас в доме и которую я узнал.

Концерт был большой. Один номер сменялся другим. Но вот наступил антракт. К Ольге Осиповне подошли двое мужчин, у одного из них был в руках большой поднос, у другого — металлическая кружка для денег.

«Ну, внучек, пойдем и мы немного поработаем!» — сказала бабушка и, повесив на мою шею кружку для денег и взяв меня за руку, двинулась по партеру. Цепь, на которой висела кружка, как-то так удачно оттопырила воротник моей шерстяной куртки, что он наконец перестал кусать мне шею.

Бабушка шла по партеру и, обращаясь к публике, говорила: «Братья и сестры! Пожертвуйте сиротам павших солдат! Не оставьте своей милостью седые головы матерей, потерявших своих сыновей!»

Бабушка говорила эти слова таким тоном, с такой интонацией, что я сразу вспомнил оборванных нищих, стоящих на паперти церкви.

Что случилось? Почему бабушка просит милостыню? И почему в театре? Боже, как страшно! И как стыдно!

Над моей кружкой замелькали руки — женские, мужские, они были украшены кольцами, браслетами... ассигнации, сложенные во много раз, проскакивали в щелку моей кружки-копилки. Много денег клали и на поднос того человека, который шел позади нас. Двигались мы очень медленно, потому что вокруг было много народу.

«Спасибо, дорогой! Христос тебя храни!» — говорила бабушка, а деньги все летели и летели в мою кружку и на поднос.

Когда моя кружка уже не вмещала денег, а на подносе образовалась денежная гора, бабушка сняла с ме-

ня кружку и сдала меня какой-то женщине, а сама ушла.

Когда погас свет и началось второе отделение концерта, я прислонился головой к бабушкиной руке и от пережитых волнений заснул. Проснулся я уже в раздевалке, когда на меня снова надевали гамаши, теплые ботики и пуховый платок.

На улице сияло солнце, сверкал снег. Мальчишки играли в снежки. Перед артистическим подъездом стоял наш извозчик Пашка; погрузившись в его драндулет, мы поехали домой.

Ольга Осиповна была в хорошем настроении, всю дорогу она напевала какую-то веселую песенку.

Первый раз я был в Малом театре лет шести или семи.

Свою бабушку я видел только в одном спектакле, но зато сразу в двух ролях.

В пьесе А. Н. Островского «Воевода» Ольга Осиповна играла в один и тот же вечер и Недвигу-мамку и старуху крестьянку — две совершенно разные роли. Первую роль можно отнести к комическому амплуа, вторую — безусловно к драматическому. На переодевание, перегримировку, на внутреннюю перестройку актриса имела один антракт.

Зритель, простившись в высоком тереме с ленивой, беспечной Недвигой, с ее сказками да прибаутками, встречался, через антракт, в бедной избе со старухой крестьянкой, живущей единой надеждой, что «бог простит, а царь помилует». Глаза, голос и весь вид ее говорили об извечной покорности бедам да побоям.

Почему Ольга Осиповна играла две роли в одном спектакле, я не знаю, но, конечно, это не было случайностью.

В антракте, после третьего акта, мы с матерью пошли за кулисы к бабушке.

Ольга Осиповна была раздражена — бранила актера, который, играя Домового, так сильно и неумело сбил шлык с ее головы, что его среди мебели и декораций никак не могли найти.

В артистической уборной Ольга Осиповна в сердцах говорила, обращаясь к моей матери: «Я с этим полоумным играть не могу. Он не отдает себе отчета, что делает на сцене... Он, чего доброго, и по голове в следую-

щий раз ударит... Он, видишь ли, увлекся!.. Как тебе это нравится?»

Мать моя сочувственно молчала. Гроза скоро прошла, и Ольгу Осиповну стали торопливо переодевать. Нарядная одежда была снята, и на бабушке появился старенький, в заплатах, сарафан.

Я смотрел на бабушку и все старался угадать в ней какую-то перемену — порой бабушка была как бабушка, а порой какая-то не такая.

Вот бабушка села к своему гримировальному столу, и я увидел в зеркале, как она, взяв двумя пальцами себя за нос, вдруг... оторвала кусок носа! Я заревел. Было удивительно, что, утешая меня, все почему-то покатывались со смеху. Успокоился я довольно быстро, увидев, что бабушка вновь стала такой, какой была всегда. Вот только жалко, очень жалко было видеть ее так бедно одетой. И лицо у нее было такое скорбное...

Звонки к началу следующего акта прервали наше свидание. Оставив мою «несчастную» бабушку в уборной, мы вернулись в зрительный зал. Скоро погас свет, поднялся занавес. Я увидел бедную избу и у люльки свою бабушку. Качая люльку, она пела колыбельную:

Баю-баю, мил внучоночек!
Ты спи-усни, крестьянский сын!
Допрежь деды не видали беды,
Беда пришла да беду привела
С напастями да с пропастями,
С правежами беда, всё с побоями...

У Ольги Осиповны был небольшой, но приятный голос. Песня, которая так тревожила мое сердце, была длинной, но она исполнялась так проникновенно, с такой душой, что я и не заметил, как она, затихая, вдруг оборвалась...

С. Дурылин, вспоминая Ольгу Осиповну в этой роли, писал: «Я не преувеличу, если скажу, что колыбельную песню Садовской в «Воеводе» слушали так же, как трагический монолог Бориса Годунова в исполнении Шаляпина» *.

Прекрасный голос, превосходный слух и музыкальные способности Ольга Осиповна унаследовала от своего отца, артиста оперной труппы Большого театра Осипа Лазаревича Лазарева.

У Осипа Лазаревича был совершенно необыкновен-

* «Семья Садовских», стр. 161.

ный голос, он исполнял партии всех мужских голосов, от тенора до баса. В 1840 году в опере «Аскольдова могила» он пел теноровую партию Торопки, а в 1854 году в той же опере он уже пел басовую партию Неизвестного. В 1859 году А. Н. Верстовский написал в своей опере «Громобой» специально для Лазарева партию Отшельника, для исполнения которой требовались верха тенора и низы баса *.

Но все же не на оперной сцене снискал себе особую известность Лазарев, он прославился исполнением русских народных песен. Его концерты — его русская песня и гитара в его руках — производили незабываемое впечатление и вызывали восторг у слушателей.

Этот песенный дар отца перешел к его дочери — Ольге Осиповне.

Ольга Осиповна, мечтавшая в юности посвятить себя музыке и получившая хорошее музыкальное образование, была не только превосходной исполнительницей народных песен, но и творцом их. Ей принадлежит музыка к известной песне:

Запрягу я тройку борзых
Темно-карих лошадей
И поеду в ночь морозну
Прямо к любушке моей.

Немало музыкальных произведений Ольги Осиповны исполнялось в свое время и оркестром Малого театра в антрактах.

Бравурный марш Ольги Осиповны, который она исполняла на рояле в торжественные для семьи дни, живет в нашей семье и сегодня. В дни именин, на встречах Нового года этот марш всегда исполнял мой отец, а сегодня в те же торжественные дни его играет моя сестра Татьяна Михайловна Садовская или мой племянник Петр Кириллович Кондрашин.

Колыбельная песня бабушки и ее музыкальная деятельность увели меня слишком далеко от моей встречи с бабушкой в театре. Вернемся на спектакль «Воевода».

...Затихла колыбельная песня старухи крестьянки. В наступившей темноте исчезла задняя стена избы, и нашим глазам предстала в розовом тумане ширь реки и идущая по ней лодка. Во всю ширь розового простора гремела песня гребцов «Вниз по матушке по Волге».

---

* См. «Ежегодник императорских театров», 1909, стр. 233.

Гребцы были в красных рубахах, на носу лодки стоял в богатом красном кафтане Дубровин (я узнал в нем своего дядю Прова Михайловича). Вот встал в лодке в каком-то особенно ярко-красном кафтане и Бастрюков (А. А. Остужев), и на весь зал, в страстном его монологе, обращенном к великой русской реке, зазвенел его чудный голос: «Кормилица ты наша, мать родная!»

Но эта изумительная картина «Сна на Волге», ее волшебная декорация не вытеснили из моего сердца жалобную песню старухи крестьянки, которую пела моя бабушка. И я временами переводил глаза в тот темный угол сцены, где едва угадывалась фигура старухи, спящей над колыбелью внука.

Но вот кончился акт. Упал занавес, раздались аплодисменты. Взявшись за руки, актеры вышли на поклон (в то время актеры выходили на поклоны после каждого акта). В центре, среди актеров, одетых в богатые боярские костюмы, стояла старуха крестьянка, в старом сарафане, с платком на голове, из-под которого выбилась седая прядь волос. Зал неистово аплодировал, и со всех сторон раздавались возгласы: «Садовская! Садовская! Садовская!»

Мне хотелось скорее попасть за кулисы к бабушке, чтобы обнять, расцеловать и чем-нибудь утешить ее, такую «несчастную». К моей досаде, мать мою все задерживали разговорами какие-то знакомые.

Но вот мы наконец в уборной у Ольги Осиповны. Я был счастлив, увидев бабушку в ее обычном виде — в зеленом бархатном платье с высоким воротником вокруг шеи, с чистым, без грима лицом, аккуратно причесанными волосами, с пучочком сзади и двумя гребеночками по бокам. Она сидела на маленьком диване и курила свою тоненькую папиросу. Рядом с ней стояла большая корзина цветов. Ласково встретив меня, она заговорила с матерью о хозяйственных делах.

Сценические образы Ольги Осиповны были так ярки и правдивы, так впечатляли публику, что многие авторы мемуаров и театроведы, описывая Ольгу Осиповну в жизни, невольно переносили лексикон ее ролей, ее сценических образов — простых женщин — в ее собственную речь. Вспоминая свои встречи с Ольгой Осиповной и передавая свой разговор с нею, они писали, что она, обращаясь к собеседнику, всегда говорила: «Ты, батюшка». Это нафантазированное «Ты, батюшка» всегда раздражало родных и близких Ольги Осиповны. Ее сын,

Михаил Михайлович, часто говорил об этом и даже сделал в своем дневнике такую запись:

«Когда наши театроведы писали об Ольге Осиповне, то не могли отрешаться от образов, создаваемых ею, и в жизни передавали ее разговор старушечьим языком и почему-то заставляли ее, очевидно на правах старушки, говорить всем «ты» и «батюшка»... Все это могло быть на сцене, но в жизни этого никогда не было.

Ольга Осиповна только из большого расположения говорила «ты», и то только молодежи, а в театре, несмотря на долголетнюю совместную службу, со всеми она была на «вы».

Все, кто вспоминает Ольгу Осиповну, с восхищением говорят о ее речи, о ее умении передать сценическим словом все богатство и всю красоту русского языка.

«Слово Садовской было кругло,— говорила А. А. Яблочкина.— Скажет — как рублем подарит».

Садовскую можно было смотреть с закрытыми глазами, ее слово рождало сценический образ, и он был и ярок и почти осязаем.

...1916 год был для нашей семьи годом всяческих испытаний, бед и несчастий.

Началом несчастий явилась болезнь моей сестры Ольги; она где-то заразилась дизентерией. От нее заразилась другая моя сестра, Татьяна, а потом заболел и мой отец. Татьяна поправилась, Ольга умерла. Отец получил осложнение — костный туберкулез обоих коленей. Врачи посоветовали ехать в Крым.

Долго выбирали город, наконец остановились на Ялте. Начались сборы. Отец хотел взять с собой и мою мать, и меня, и мою сестренку. Бабушка протестовала и настаивала на том, чтобы он ехал только с женой, а внуков оставил бы ей. Решение было компромиссное, в Крым должны были ехать отец, мать и я, а Таню, еще не вполне оправившуюся от болезни, оставляли в Москве на попечении Ольги Осиповны.

Наконец наступил день отъезда. У отца одна нога была в гипсе, ехать на вокзал на извозчике было неудобно, поэтому была заказана карета.

Странно мне было видеть у нашего подъезда вместо Пашки с его убогой пролеткой и тощей лошаденкой богатую карету с дверками, окошками, фонарями, видеть могучего кучера и пару сытых гнедых лошадей.

Сначала в карету вносили вещи, а сзади прикрепляли ремнями большие чемоданы, затем долго устраи-

вали отца с его ногой в гипсе и костылями. Когда он уселся, в карету юркнула, словно ласточка, моя мать. Я был замыкающим... Я стоял рядом с бабушкой, она временами целовала меня и крестила. Но вот пришел и мой черед; чьи-то руки помогли и мне влезть в карету. Дверка захлопнулась. Лошади тронули. Я посмотрел в окошко на наш дом... У парадной стояла бабушка и, глядя нам вслед, крестила нас. Я, конечно, не думал тогда, глядя в маленькое окошко кареты, что видел в последний раз в жизни наш дом, видел в последний раз мою бабушку. Был конец осени. Помню, что летел мокрый снег и копыта лошадей то дружно и согласно отбивали такт, то шли вразброд, чавкая в талом снегу.

Я сидел между отцом и матерью. Отец молчал, глаза его были закрыты, голова прислонена к мягкому валику, может быть, у него была температура или болела нога, но он как-то ушел в себя.

Молчала и мать, но глаза ее были широко открыты, и в них горело беспокойство. Моей матери в том году было двадцать семь лет. Она ехала в далекий неведомый Крым, ехала с больным мужем и малолетним сыном, оставив в Москве трехгодовалую дочку, а вторую свою дочь она похоронила всего несколько месяцев назад. Рана потери была еще свежа. Выйдя замуж за моего отца и переехав из Петербурга в Москву, моя мать жила, не зная почти никаких забот, потому что всем распоряжалась, обо всем хлопотала Ольга Осиповна. Сейчас пришли дни, когда ей нужно было самой обо всем заботиться, самой все делать — хозяйничать с «повышенной нагрузкой». Много было причин для беспокойства. Утешало одно — уезжали ненадолго, всего на три-четыре месяца, самое большее на полгода.

Судьбе было угодно распорядиться иначе — мы прожили в Ялте почти шесть лет. Первые года два жили хорошо — Ольга Осиповна присылала нам деньги и посылки, а потом, когда началась гражданская война и Крым был отрезан от Москвы линией фронта и когда мы перестали получать помощь от бабушки, то жили очень и очень бедно. Кроме денег и посылок мы, конечно, получали от Ольги Осиповны и письма. Некоторые из них сохранились, и я приведу из них несколько выдержек.

В письме, которое датировано 26 февраля 1917 года, Ольга Осиповна сообщает, что выслала нам денег

и посылку, а потом продолжает: «Мишенька! Я опять поеду в Петербург на май месяц гастролировать, если, конечно, что бог даст, буду здорова — придется сыграть 20 спектаклей. Играть будем в Александринском театре. Как вы, мои милые, поживаете? Что мой милый Мишутка? Я его часто вижу во сне, оттого что все думаю о нем, целую его крепко. Танечка очень обрадовалась игрушке. Она все заставляет меня играть на гитаре, а сама пляшет, а потом мы с ней песни начинаем петь, так время и проводим».

В письме от 20 мая 1917 года Ольга Осиповна пишет:

«Я уже в Петербурге, сыграла 15 спектаклей с большим успехом, но так ругать, как ругают наших актеров во всех газетах, этого описать нельзя! Да и есть за что, некоторые пьесы так идут, что смотреть противно. «Даму из Торжка» играет Левшина?! Но всех больше ругают Остужева, и Южину влетает здорово. Живу я на Чернышевской площади дом 6, кв. 7. Мы живем в квартире режиссера Алексон. С нами живет Муратов, Красовский, Остужев. Плачу за комнату 200 рублей в месяц. Пробуду здесь, если бог даст, до 31 мая».

Почти сейчас же после революции Ольга Осиповна пишет нам письмо, оно датировано 20 ноября 1917 года.

«Милый, дорогой Мишечка! Так как телеграмм поздравительных не принимают, посылаю тебе письмо — поздравляю тебя с ангелом и милого моего дорогого Мишоньчика!

Завтра мы начинаем, то есть открываем сезон. Думаю, что сборов не будет, потому что трамваи ходят до 9-ти часов, а раньше у нас были сплошные аншлаги.

...Когда ты это письмо получишь, то, вероятно, я буду иметь известия, получил ли ты деньги 400 рублей. 25-го дают нам жалование, и вскоре я тебе высылаю еще денег. При первой возможности буду посылать вам посылку. Пров и Лиза целуют крепко и поздравляют. Целую вас крепко-крепко. Христос вас храни. *Мать*».

После этого письма наступила долгая пауза — Ольга Осиповна не писала нам почти два месяца. Потом пришло письмо от 19 января 1918 года. А последнее письмо написано 11 марта 1918 года. На него невозможно смотреть без волнения и боли. Оно написано очень большими и дрожащими буквами, некоторые трудно прочитать, между ними такое большое расстояние, что не сразу разберешь, где кончается слово и где начина-

ется следующее. Строчки падают. Вероятно, бабушка уже очень плохо видела и сильно дрожали ее руки, а может быть, и сильно кружилась голова. Во всяком случае, впечатление от письма такое, что его писал больной или совсем обессиленный человек.

Письмо короткое, хотя и написано на четырех страницах. Вот это последнее письмо Ольги Осиповны: «Милый Мишечка, ты меня прости, что я редко пишу, под диктант писать не могу, не то пишешь, что хочешь... Я о вас очень соскучилась, все мои мысли и вся душа с вами. В театре у нас будут труппу убавлять, на кого падет жребий, не знаю. Убавлять будет совет, выбранный из восьми человек. Играть мы будем и четвертую неделю поста. Живу я неважно, корма дорожают с каждым днем, а главное хлеб — четверка на человека, и его есть нельзя. Еще есть добрые люди, изредка пришлют муки, а я все берегу ребятам, когда приедут. Как ребята мои дорогие поживают? Ты пишешь, что они кашляют; на хорошем воздухе пройдет. Ты уже извини, что пишу плохо, думаю, разберешь. Господь вас храни, мои дорогие. Целую вас крепко. *Мать*».

Больше мы писем от бабушки не получали. Фронт гражданской войны разъединил нас.

1919 год. Идет гражданская война. Декабрь. Стоят сильнейшие морозы.

Чтобы сколько-нибудь согреться, в одной из комнат заводили печурки. Они делались из железа, от них через всю комнату тянулись трубы к дымоходу. Одно, два полена накаляли печь докрасна, и в комнате становилось относительно тепло.

В это суровое время артисты Малого театра часто играли выездные спектакли в отдаленных рабочих клубах, на фабриках, заводах и в красноармейских казармах. Их труд оплачивался скромными пайками, чаще всего это был фунт пшена, полфунта сахара и кусочек сала. Однажды, в начале декабря, Ольга Осиповна отправилась играть пьесу Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше» в какой-то далекий клуб за Рогожской заставой. Был сильный мороз. Сбор артистов, как всегда, был назначен на Страстной площади. Эта площадь находится совсем близко от нашего переулка, и Ольге Осиповне не составляло большого труда до нее добраться.

Оттуда ехали в клуб на больших санях, которые были предназначены для перевозки груза. На эти сани садилось человек восемь, четыре человека с одной стороны и четыре с другой. Артисты сидели, прислонившись друг к другу спиной и свесив ноги. За санями с «труппой» двигались сани с техническим персоналом, реквизитом и костюмами.

Сколько времени занимало это путешествие? Нужно думать, часа полтора, ведь лошадь не всегда шла рысью. Мороз к вечеру крепчал, мела сильная метель, трудно было ехать по заснеженным и темным улицам Москвы.

Артисты приехали в клуб, продрогшие до костей. А зал был уже переполнен публикой... Все сидели на местах и ждали начала, и ждали, видимо, давно. Когда пронеслась весть, что артисты наконец приехали, в зале раздались нетерпеливые аплодисменты, требующие начала.

Хотя артисты приехали задолго до назначенного времени, тем не менее, как всегда это бывает, никто не захотел затягивать начала, входить в конфликт с публикой, сердить ее, все старались начать спектакль возможно скорее. А тут еще устроитель спектакля ходил по артистическим уборным и подгонял артистов. Приоткроет дверь и покрикивает: «Господа! Публика сидит! Публика ждет! Все зависит от нас — раньше начнем, раньше кончим!» Дверь закрывалась, а через минуту, где-то у другой двери, снова слышался его голос: «...раньше начнем, раньше кончим! Скорей домой вернемся! Поторапливайтесь!»

«Ему хорошо в его шубе торопить,— говорила, одеваясь, Ольга Осиповна,— в клуб вошел, не только шубы не снял, воротник даже не отогнул, а тут не только зуб на зуб не попадает от холода, рукой в рукав не попадешь!»

Холод был адский. Костюмы, которые везли в корзинах, были ледяными. Нужно было бы достать утюг, чтобы прогладить их, согреть, да где его возьмешь? А публика аплодирует! Публика ждет! Администратор торопит! И бабушка, раздевшись, стала надевать на себя ледяной костюм.

Этот спектакль в рабочем клубе оказался последним спектаклем Ольги Осиповны Садовской. В этот вечер бабушка простудилась и, когда вернулась домой, была уже сильно больна.

В то время она жила совсем одна в своем темном и нетопленном доме. Иногда к ней заходила Паша, которая к этому времени вышла замуж и уже не работала у нас, но жила неподалеку. Она хоть чем-то помогала бабушке — топила «буржуйку», что-нибудь варила, немного убирала.

Дочь Ольги Осиповны, Елизавета Михайловна, часто просила свою мать, чтобы она хотя бы на время переехала к ней, но бабушка почему-то не соглашалась.

Впрочем, день или два она все же пожила у своей любимой Лизы, спала вместе с ней на ее очень широкой постели, которую она называла шутя «чисто поле», а потом все-таки собралась и ушла домой.

Что-то тревожило ее, что-то тянуло ее всегда к себе в дом. Совсем недавно в нем кипела жизнь, было многолюдно, шумно и весело. Теперь в доме царствовали тишина, темнота и холод. Как заброшенный всеми старик, стоял на углу Мамоновского и Трехпрудного переулков ее сумрачный, покинутый всеми дом.

В ту ночь, после спектакля, Ольга Осиповна, придя домой, зажгла свечу, прошла с ней по темным комнатам в кухню и развела самовар теми чурками, которые заготовила ей Паша, потом заварила липовый цвет, напилась его и легла спать.

Днем пришла Паша. Дернула дверь парадной — она была заперта изнутри на крюк. «Значит, хозяйка дома»,— подумала Паша и, позвонив, стала ждать. Время шло, но дверь не открывалась. Паша позвонила более настойчиво, но дверь по-прежнему никто не открывал. Тогда Паша забежала за угол в Трехпрудный переулок и заглянула в окно бабушкиной спальни. Она увидела, что Ольга Осиповна лежит в постели. «Что случилось?» — пронеслось в голове у Паши. За много лет работы в нашем доме Паша хорошо знала, что Ольга Осиповна всегда вставала очень рано, а вот сегодня уже два часа дня, а она еще в постели. Паша забарабанила по стеклу и закричала: «Ольга Осиповна! Ольга Осиповна!» Но бабушка продолжала лежать неподвижно. «Боже! Не умерла ли?»— подумала Паша и застучала в стекло еще сильнее. Ольга Осиповна наконец услышала стук, подняла голову и, узнав Пашу, поманила ее рукой — дескать, входи, и снова ее голова упала на подушку. «Ну, как же входить,— думала Паша,— как же входить, когда дверь заперта изнутри». И она

снова стучала в окно. Бабушка наконец поняла, что она должна сделать, и, встав с постели, побрела из комнаты.

— Что с вами? — сказала Паша, войдя в дом.— Заболели?

— Да, заболела... — с трудом проговорила Ольга Осиповна.— Температура большая, сколько, не знаю, но чувствую, что большая... Поставила градусник, а сколько на нем — не разберу... глаза совсем плохие стали...

Паша уложила бабушку в постель, поставила градусник. Температура действительно оказалась высокой. После этого побежала сообщить о болезни к Елизавете Михайловне. Вскоре через Малый театр к Ольге Осиповне был вызван врач, который определил воспаление легких. С этого дня при бабушке почти безотлучно находилась Елизавета Михайловна и, уже совсем без всякой отлучки, верная Паша.

День ото дня бабушке становилось хуже, она то бредила, то впадала в забытье, иногда вскрикивала и хваталась рукой за сердце.

Ольге Осиповне было уже семьдесят лет, и воспаление легких в этом возрасте вообще болезнь опасная, а в тех условиях, в которых жила бабушка, и при тех примитивных лекарствах, которыми тогда располагала наша медицина и наши аптеки, эта болезнь сулила мало надежды на выздоровление.

Но вот седьмого декабря бабушке стало лучше, ее оставил бред, она не впадала в забытье, а спокойно лежала на своей маленькой кроватке, ее серые глаза с большим вниманием осматривали комнату, казалось, что она приходит в себя. Вероятно, наступил тот самый кризис, о котором говорил доктор, и дело должно было пойти на улучшение, на выздоровление. Первый раз за много дней Елизавета Михайловна ушла вечером к себе ночевать. Бабушка была настолько спокойна, что, прощаясь с Лизанькой, даже перекрестила ее.

Был поздний вечер. Ольга Осиповна без движения лежала в постели. Свернувшись калачиком на маленьком диванчике, дремала Паша. У образа горела зеленая лампадка, на столе стояла мангалка, от ее огонька тонким черным волосом поднималась к потолку копоть. Мерно стучал маятник старинных часов. За окном жалобно стонал ветер, иногда он порывисто налетал на окно, стучал в стекла снегом, словно прося, чтобы его впустили.

Время шло. Часы уже давно пробили на своих веселых колокольчиках полночь. Бабушка лежала спокойно, но вот она вдруг заметалась, слабые руки конвульсивно стали что-то ловить в воздухе, простонав, она сказала что-то вроде: «Пить!» Паша подскочила к кровати, в руках у нее уже была розовая чашечка бабушки с водой: «Выпейте! Выпейте, родная!»— лепетала в волнении Паша, но Ольга Осиповна продолжала метаться. Агония продолжалась недолго, скоро она вытянулась на кровати, лицо ее вновь стало спокойно, и по нему словно прошла какая-то тень. Это было так явно, что Паша даже оглянулась, не стоит ли кто-нибудь сзади... Но никого не было. Паша была одна.

Ольга Осиповна Садовская умерла. Паша закрыла ей глаза. Достала три церковные свечи, хранившиеся за образом, одну зажгла над головой усопшей, прикрепив ее к кровати, другую поставила просто в подсвечник на бабушкином письменном столе, а третью... третью Паша поставить не успела — в большой комнате, которую называли залом, раздался страшный треск — треск, похожий на тот, который бывает, когда ломают доску. Паша замерла. Горящая свеча задрожала в ее руке. «Кто-то вошел, сломав дверь»,— подумала Паша. Моя нянька была энергичной и храброй женщиной, подняв высоко над головой свечу, она вошла в столовую — комната была пуста. Паша осторожно приоткрыла дверь в зал, оттуда сразу пахнуло холодом, прислушалась — стояла полная тишина, только из бабушкиной спальни доносился мерный стук маятника да по-прежнему за окнами свистел ветер. Паша вышла в переднюю к парадной двери. Дверь была цела и заперта на крюк. «Что же такое случилось?»— думала Паша. Много раз слышал я этот рассказ от своей старой няни. Но на мой вопрос, что же все-таки произошло, откуда и почему раздался треск, ответить она не могла. Паша только делала многозначительное лицо, разводила таинственно руками и как бы говорила: «Понимай, как знаешь». А я при этом почему-то всегда вспоминал «звук лопнувшей струны» в спектакле «Вишневый сад»... Помните, Чехов пишет в ремарке: «Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный».

«Звук лопнувшей струны» явился предвестником гибели старого сада, а загадочный треск в нашем доме звучал для меня в рассказе Паши тоже, как предвест-

ник несчастья, потому что старый наш дом после смерти бабушки вскоре перестал существовать. О том, как это произошло, я расскажу позже.

Похоронили Ольгу Осиповну на Пятницком кладбище, рядом с ее мужем — Михаилом Прововичем Садовским.

На смерть О. О. Садовской Малый театр получил много скорбных откликов от почитателей ее таланта. Федор Иванович Шаляпин писал А. И. Южину: «Дорогой Александр Иванович, позвольте мне, хотя бы в письме, присоединить мою глубокую печаль к вашему общему горю и сказать, что душа моя преисполнена скорбию об утрате самой замечательной актрисы Российского театра. Вечная память дорогой и незабвенной Ольге Осиповне» *.

В музее театра хранится письмо старейшей актрисы Малого театра, последней ученицы Щепкина — Г. Н. Федотовой; в своем письме она пишет: «Всем сердцем разделяю горе семьи нашего театра и всей России. Погиб великий талант!.. С какой радостью я умерла бы за нее».

Больше полувека прошло с того дня, как не стало Ольги Осиповны Садовской, но память о великой актрисе жива. Еще живы и зрители, которые видели ее на сцене, живы и актеры, игравшие с ней.

И в Малом театре при возобновлении пьес, в которых играла Ольга Осиповна, неизменно вспоминают созданные ею сценические образы.

В 1919 году на сцене Малого театра была впервые поставлена пьеса М. Горького «Старик». Роль Захаровны исполняла тогда Ольга Осиповна. (Это была последняя ее роль.) При возобновлении этой пьесы в 1968 году Елена Николаевна Гоголева, игравшая в первой постановке Татьяну, говорила новой исполнительнице роли Захаровны: «Вы знаете, что вашу роль в свое время играла Ольга Осиповна Садовская?» И в этом вопросе как бы звучало дополнительное, повышенное требование к актрисе.

Но сыграть роли, которые играла Ольга Осиповна, лучше, чем исполняла их великая актриса, никому не удавалось.

---

* С. Дурылин, Ольга Осиповна Садовская, М., «Искусство», 1947, стр. 78—79.

Даже такая замечательная актриса, как Варвара Николаевна Рыжова, к которой после смерти Садовской перешла большая часть ее ролей, в письме к С. Дурылину чистосердечно признавалась: «...так играть, как Садовская играла, никто так не сыграет: это было гениально» *.

Елизавета Михайловна Садовская
(1872—1934)

В родословном дереве Садовских Елизавета Михайловна Садовская, представительница третьего поколения Садовских, занимает почетное место. Она внучка великого Прова Садовского и дочь славных артистов Малого театра — Михаила Прововича Садовского и Ольги Осиповны Садовской.

По окончании в 1894 году курсов при Московском театральном училище Е. М. Садовская была принята в труппу Малого театра, в котором и служила, как и все Садовские, до конца своей жизни — сорок лет.

В журнале «Артист» за 1894 год, в отчете о выпускных экзаменах театрального училища, сообщалось: «Лучшими ученицами из класса М. П. Садовского являются г-жи Садовская и Русецкая. Первая исполняла роли Негиной («Таланты и поклонники») и Юлии Петровны («Барская спесь» и «Анютины глазки»), Катерины («Любовное зелье») и Верочки («Шутники»). Г-жа Садовская очень симпатично провела свои роли; обнаружила искренность, простоту, особенно ей удались сцены с Гольцовым в комедии «Шутники» и сцены с Мелузовым в комедии «Таланты и поклонники». Г-жа Садовская обладает мимикой, непринужденностью и просто держится на сцене. В водевилях г-жа Садовская бойко и довольно грациозно передала свои роли; куплеты она исполняет очень мило и со вкусом; голос у нее, хотя и небольшой, но довольно симпатичный».

Приход Елизаветы Михайловны в театр совпал с двадцатипятилетием артистической деятельности в Малом театре ее отца Михаила Прововича и как бы ознаменовал собой третий этап творческой эстафеты, творческой жизни семьи Садовских в Малом театре.

---

* С. Дурылин, В. Н. Рыжова, М., «Искусство», 1945, стр. 21.

Говоря о первых годах службы Е. М. Садовской, Н. Г. Зограф в своей книге «Малый театр» пишет: «Среди молодежи, игравшей вместе с крупнейшими мастерами в пьесах Островского, надо назвать прежде всего Н. Яковлева, И. Рыжова, Е. Садовскую и Е. Музиль».

В 1903 году Малый театр торжественно отметил пятидесятилетие со дня первой постановки комедии Островского «Не в свои сани не садись». Перед началом спектакля М. П. Садовский произнес горячую речь, посвященную Островскому и его пьесе. Речь свою он закончил обращением к публике: «Островский вызвал искусство к новой жизни. Сознаем же всю важность, все великое значение этой заслуги перед русским обществом и преклонимся с глубоким уважением перед памятью великого преобразователя нашей сцены!»

В юбилейном спектакле были заняты выдающиеся мастера Малого театра. Роль Русакова играл К. Н. Рыбаков, Анну Антоновну — Н. А. Никулина, Арину Федотовну — О. О. Садовская, Маломальского — М. П. Садовский. Среди этих титанов драматического искусства роль Дуни играла молодая Елизавета Садовская.

Об игре Садовской в этом спектакле Н. Г. Зограф пишет, что она «трогательно и искренне изображала русскую девушку», он отмечает «неподдельность ее чувств», типичность созданного ею образа купеческой дочки Дуни *.

Разбирая спектакли русской классики тех лет, Зограф продолжает: «Критика постоянно выделяла и Е. Садовскую как удачную исполнительницу ролей в пьесах Островского. Сашенька Круглова («Тяжелые дни»), милая, оживленная, искренняя, своими интонациями, всем своим обликом соответствовала правде изображения купеческого быта. Так же безыскусственно проста и жизненна была у нее Верочка («Шутники»). В «Не было ни гроша, да вдруг алтын» с той же простотой, естественностью, глубокой натуральностью играла она девушку, которая по натуре не дурна, но нелепое воспитание, неразвитость, желание «жить получше» сбивают ее с пути. Садовская играла эти различные типы русских женщин среднего сословия ровно, правдиво, раскрывая в них непосредственность, игривую

* Н. Г. Зограф, Малый театр в конце XIX — начале XX века, М., «Наука», 1966, стр. 229.

веселость, мещанскую ограниченность, искреннее, хотя и неглубокое чувство» *.

Все, кто писал о Е. М. Садовской, неизменно отмечали ее женственность, неподдельную искренность, правдивость ее творчества, совершенное владение русской речью.

А. Яблочкина в своей книге «75 лет в театре» пишет: «В третьем поколении Садовских я не могу не отметить Елизавету Михайловну Садовскую. Она унаследовала от своих родителей чудесную московскую речь, в ней было очень много женского обаяния, теплоты, искренности. Она была очаровательной Снегурочкой, грациозным Ариэлем в «Буре» Шекспира, а когда стала переходить на характерные роли, выказала неподдельный комизм и большую наблюдательность» **.

За сорок лет работы в Малом театре Е. М. Садовская создала огромное количество сценических образов. Список ее ролей начинается с амплуа инженю кокэт и завершается ролями... старух. Слово «старуха» я написал с большой неохотой, написал его исключительно для того, чтобы точнее определить амплуа, потому что слово «старуха» в том смысле, в котором мы все его понимаем, никак не вяжется с образом Елизаветы Михайловны. Нет, она не стала старухой, до конца жизни она сохранила молодую душу, молодое восприятие жизни, в ней всегда жил оптимизм, внутренний мажор.

До конца дней она сохранила стройную фигуру. Она рано начала седеть, но красить свои волосы не стала, и скоро они стали у нее белыми-белыми, но от этого ее гладкое, без единой морщинки лицо выглядело еще моложе. Когда незнакомые люди говорили с ней по телефону и слышали ее голос, ее звонкий смех, они были уверены, что говорят с молоденькой женщиной.

Внешность Елизаветы Михайловны, внутренний бравурный строй ее души в некоторой степени мешали ей даже сделать необходимый переход с молодых ролей на роли пожилых женщин.

Большой список ролей, сыгранных Е. М. Садовской в Малом театре, значительно увеличивается списком ролей, которые она играла в многочисленных летних по-

---

* Н. Г. Зограф, Малый театр в конце XIX — начале XX века, стр. 229.

** А. Яблочкина. 75 лет в театре, М., изд. ВТО, 1960, стр. 213.

ездках, и не только с артистами Малого театра, но и в сборных спектаклях, в которых принимали участие артисты театра Корша, театра Незлобина и артисты, временно оставшиеся вне определенной труппы.

Е. М. Садовская любила играть. Как бы много ни было у нее спектаклей, она никогда не помышляла об отдыхе, никогда не жаловалась на усталость. Играть, играть и играть, учить и делать все новые и новые роли было для нее почти неодолимым желанием. И может быть, потому, что она не всегда могла воплотить свои творческие мечты в театре, она стала выступать в концертах с художественным чтением.

В начале нашего века искусство художественного чтения только начинало завоевывать себе право на жизнь. Концерты тех лет были чаще всего благотворительными. И тем благороднее выглядели те немногие артисты, которые овладевали этим искусством не ради денег, а ради его развития, ради тех высоких целей, которым оно призвано было служить.

В первые годы нашего столетия из актрис Малого театра, выступавших в концертах, можно назвать, пожалуй, только трех актрис — гениальную М. Н. Ермолову, молодую, трудолюбивую, неутомимую общественницу А. А. Яблочкину и еще более молодую, но не менее трудолюбивую Е. М. Садовскую. У меня хранятся две толстые тетради Елизаветы Михайловны, в которых ее рукой переписан весь ее концертный репертуар. Эти тетради похожи на дорогие альбомы, они заключены в кожаные с тиснением переплеты, одна из них с серебряным, а другая с золотым обрезом. Перелистывая первую тетрадь, видишь, что в начале своей деятельности чтицы Елизавета Михайловна выбирала стихотворения таких поэтов, как Майков, Апухтин, Надсон, Щепкина-Куперник; во второй тетради уже иные авторы — Некрасов, Брюсов, Гоголь. С годами художественное чтение становится все более популярно, популярно становится в концертах и имя Е. М. Садовской.

В сезон 1924/25 года Малый театр отметил свой столетний юбилей. В этом же сезоне Елизавета Михайловна отметила тридцатилетний юбилей своей работы в театре. В тот день ей было присвоено почетное звание заслуженной артистки. В те годы это высокое звание имели очень немногие.

У Елизаветы Михайловны не было детей, она не дала родословному дереву Садовских новых ветвей, но

она подарила своему роду талант, а нашей семье свое горячее сердце, свою отзывчивую душу, знания, ум, свою большую культуру. Ее внимание, ее заботу ощущали на себе все и всегда. Она помогала людям, чем могла, — делом, мудрым советом, просто участием.

После смерти О. О. Садовской Елизавета Михайловна стала как бы главой всей нашей большой семьи и во многом сглаживала все шероховатости, все «острые углы», которые возникают в большой семье.

Елизавета Михайловна была родной сестрой моего отца, Михаила Михайловича Садовского, и когда у М. М. Садовского родился сын (автор этих строк), то моя тетка стала и моей крестной матерью. Всей своей жизнью, всем своим отношением ко мне она доказала, что была не просто человеком, принявшим участие в обряде крещения, а являлась действительно моей второй матерью, моей духовной наставницей. Почти все книги моего детства и юности, начиная с букваря и кончая романами Л. Н. Толстого, были куплены Елизаветой Михайловной, она была и учительницей в моих первых шагах на сцене.

Я попытаюсь рассказать о событиях ее жизни, не связанных между собой хронологией, потому этим страницам даны специальные названия.

Звездный час

Уже давно опустилась ночь. Спит Москва. В маленьком доме, что стоит на углу Трехпрудного и Мамоновского, еще светятся три окошка. Горит керосиновая лампа в окне второго этажа. На стенах комнаты, то вырастая, то исчезая, движется тень женской фигуры. Это Елизавета Михайловна в волнении ходит по комнате, она учит новую роль — роль Ларисы в «Бесприданнице». Горит свеча и на первом этаже, в кабинете Михаила Прововича, на стене видна тень человека, склонившегося над большим письменным столом. В третьем окошке, рядом, где горит самая яркая керосиновая лампа, ничего не видно, но если прислушаться, то услышишь, как чьи-то руки тихонько перебирают клавиши рояля и возникающий мотив звучит то уверенно и с душой, то вдруг споткнется... остановятся в растерянности руки — снова ищут нужные ноты.

Но вот погас свет на втором этаже, затушена свеча и в кабинете, только по-прежнему ярко освещено сосед-

нее окно, за ним слышны взволнованные голоса... Проходит время, они стихают, и снова возникают звуки рояля, но теперь уже уверенные и красивые, к ним присоединяется молодой, звонкий, светлый и нежный женский голос — он поет о любви, о счастье, о горе!..

В эту ночь Михаил Провович Садовский написал своей дочери новый романс для ее Ларисы в «Бесприданнице», ее мать, Ольга Осиповна, положила его на музыку.

Вставал рассвет, а они втроем все еще трудились, разучивая его.

Вот этот романс:

Как горячо я любила тебя,
Сколько изведала муки и счастья,
Как беззаветною пылкою страстью
Щедро тебя одарила, любя.

Радость умчалась в незримую даль,
Счастия сорваны пышные розы.
Только одни лишь горячие слезы
Часто из глаз выжимает печаль!

Музыка к этому романсу жива. В нашей семье ее помнят и сейчас. Сохранилась фотография Е. М. Садовской в роли Ларисы. На этой фотографии Лариса запечатлена в момент исполнения романса. Она поет, аккомпанируя себе на гитаре. Эта гитара — наша семейная реликвия, она принадлежала Ольге Осиповне и сделана была замечательным мастером Иваном Краснощековым в 1879 году.

Е. М. Садовская и Л. В. Собинов

1900 год. Весна. Уже вовсю цвела сирень. Шли радостные, весенние дожди, и с могучими раскатами грома проносились над Москвой грозы. Театральный сезон приближался к концу. Не ожидая отпуска, семья Садовских перебралась на дачу.

...День клонился к вечеру, на террасе дачи пили чай. В старых липах ласково шумел дождь.

Тишину вечера нарушил энергичный цокот копыт подлетевшего к воротам лихача. Приехал Пров Михайлович Садовский, ему в том году было двадцать восемь лет. Он привез с собой своего друга — Леонида Витальевича Собинова, который был уже знаменит, несмотря на молодость, несмотря на то, что он пел в Большом театре всего четыре года. Пров Михайлович познакомил

Собинова со своими родителями — Михаилом Прововичем и Ольгой Осиповной, которых Собинов боготворил еще со студенческих лет как замечательных актеров, хранителей высоких традиций любимого им Малого театра. Познакомил он его и со своей сестрой Лизой, которой, как и Леониду Витальевичу, было тогда двадцать восемь лет. Этот день, это обычное знакомство оказалось для них началом горячей дружбы. Она потом переросла в сильное чувство, которое соединило Елизавету Михайловну Садовскую и Леонида Витальевича Собинова на многие годы.

В том году, о котором идет речь, Е. М. Садовская служила в Малом театре уже седьмой сезон, она сыграла с большим успехом много больших ролей, и в том числе свою прекрасную Снегурочку.

А в Большом театре прозвучал неповторимый по красоте и очарованию собиновский Ленский.

Н. Владыкина-Бочинская в своей книге «Собинов», вспоминая Елизавету Михайловну, пишет: «Москвичи помнят ее обаятельную Снегурочку. Для этой роли Садовская нашла какие-то свои, неповторимые, чуть-чуть печальные интонации, от которых словно осветился изнутри, стал трогательным, нежным и образ, созданный гениальным драматургом. Леонид Витальевич признавался, что именно ее интонации в «Снегурочке» помогли ему в творческой работе над Ленским» *.

В своем письме к Елизавете Михайловне от 29 апреля 1901 года Собинов пишет: «А знаешь ли ты, дружок, что я тебя обокрал? В моем теперешнем исполнении Ленского есть-таки кой-что из твоих интонаций в «Снегурочке». Правда, ей богу!.. Ты смеешься? Я как-то в партии Ленского стал находить все более и более разнообразия в интонациях, в отдельных фразах. Общий образ от этого еще более выиграл. Мне говорят кругом, что в моем теперешнем толковании ничего нельзя изменить, но в последний раз я нашел в одном месте нечто совершенно новое. Вот ты услышишь» **.

Н. Владыкина-Бочинская говорит о том, что переписка Е. М. Садовской и Л. В. Собинова послужила главным источником написанной ею биографии Леонида Витальевича Собинова. Это признание автора очень

---

* Н. М. Владыкина-Бочинская, Собинов, М., «Молодая гвардия», 1958, стр. 103.

** Сб. «Собинов», т. 1, М., «Искусство», 1970, стр. 113.

дорого как подтверждение того, сколь важной оказалась бережная забота Елизаветы Михайловны о сохранении этой переписки.

В связи с этим я вспоминаю, как однажды, незадолго до смерти Елизаветы Михайловны, я помогал ей в «генеральной» уборке ее квартиры. В прихожей тетя Лиза захотела передвинуть на другое место большой старинный гардероб. Когда мы подошли к нему, она сказала: «Выдвинь-ка два нижних ящика». Я выдвинул эти два очень больших, необыкновенно тяжелых ящика. Они были доверху заполнены пачками писем. Каждая пачка была перевязана разными по цвету шелковыми лентами; на конвертах разноцветные сургучные печати — желтые, голубые, розовые... почтовые марки Италии, Германии и других стран.

— Это письма от Ленечки! — сказала тетя Лиза и продолжала:— Когда я умру, ты возьмешь эти письма себе... прочтешь и узнаешь, как мы любили друг друга.

После смерти Елизаветы Михайловны эти письма были переданы Леониду Витальевичу, а после его смерти они были сданы на хранение в Центральный государственный архив литературы и искусства.

В 1970 году переписка Садовской и Собинова была опубликована в сборнике «Собинов» *.

В этой переписке отражена их творческая жизнь, их мечты, волнения и неустанный труд, многие события из жизни Малого и Большого театров. Читатель встречает в письмах имена выдающихся режиссеров, дирижеров, драматургов и, конечно, актеров. Страницы этих писем полны волнения по поводу событий общественной и политической жизни страны — много говорится в них о русско-японской войне, о революции 1905 года.

31 октября 1905 года в Малом театре состоялась премьера пьесы В. Шекспира «Буря» в постановке А. П. Ленского. В этом спектакле звучали мотивы протеста против феодальных норм жизни, утверждалась красота и сила человека, любовь к людям, и эти мотивы в дни, наэлектризованные революционной борьбой, звучали вполне современно. Е. М. Садовская, игравшая в этой пьесе Ариэля, вспоминая спектакль 6 декабря, писала Собинову: «Вчера, между прочим, когда в 1-м акте на вопрос Просперо: «Своенравный дух, что требовать еще ты затеваешь?»— я сказала «свободу»,—

* Сб. «Собинов», т. 1, 2, М., «Искусство», 1970.

в публике было легкое движение, какой-то шепот, легкий смешок, вообще какой-то «отклик», чего ни разу еще не случалось. Мне было странно и — приятно» *.

Всеобщая стачка и вооруженное восстание прервали спектакли с 7 по 25 декабря. Императорские театры, Большой и Малый, охранялись войсками.

Елизавета Михайловна жила тогда в Москве на Большой Бронной, а на Малой Бронной и в прилегающих переулках стояли баррикады, на Кудринской площади (ныне площадь Восстания) развернулись ожесточенные бои между царскими войсками и восставшими. Оттуда в квартиру Садовской доносилась ружейная и орудийная стрельба. Связь в эти дни работала с перебоями, но Елизавете Михайловне удавалось и в это тревожное время каждый день отправлять Леониду Витальевичу письма.

...В письме к Елизавете Михайловне из Милана от 7/20 декабря 1904 года Леонид Витальевич, сообщив весьма подробно о генеральной репетиции оперы «Дон Паскуале» и обо всем, что ей предшествовало, пишет: «Сегодня утром в газетах я прочел подробности юбилея Ольги Осиповны. Страшно я радуюсь, что все было так тепло и великолепно... А как прошел «Юбилей»?»

Письмо Елизаветы Михайловны от 4 декабря, видимо, встретилось с письмом Леонида Витальевича в дороге. В этом письме она подробно описывает двадцатипятилетний юбилей Ольги Осиповны Садовской и отвечает на вопрос о том, как прошел чеховский водевиль «Юбилей», который шел в этот же вечер после пьесы А. Н. Островского «Старый друг — лучше новых двух» и в котором Елизавета Михайловна играла роль Татьяны:

«Теперь я расскажу тебе про юбилей. Во-первых, театр был, конечно, за два дня или за три уже с аншлагом, а желающих попасть была такая масса, что еще такой театр свободно можно было бы наполнить. Мама, конечно, уже с утра чувствовала волнение, но дома не тормошилась, вообще все было честь честью. ...Начали спектакль «Старым другом». У мамы там выход, как ты знаешь, вскоре после начала, перед ней небольшой разговор. Встретили ее таким громом и треском единодушным, всем театром, что просто страх! Продолжалось это долго.

---

* ЦГАЛИ, ф. 864, оп. 1, ед. хр. 47, л. 200.

...Вызовы в антрактах, вообще прием в течение вечера, были самые горячие и дружные, какие только можно себе представить.

Самое чествование было после «Старого друга».

Собрались на сцене актеры и разные депутации с венками, и пока ждали выхода мамы еще до открытия занавеса, публика все время ее кричала. Наконец, вывел ее Кондратьев. Что было — просто рассказать нельзя, стон какой-то стоял. Ты не можешь себе представить, Ленёня, до чего все было хорошо! Так искренне, горячо, единодушно, прямо на редкость.

...В течение вечера подавали массу цветов и венков. У нас сейчас вся зала заставлена корзинками.

...Наш «Юбилей» шел сейчас же после чествования, так что я была уже загримирована и одета для роли, поэтому во все время держалась сзади, не показывалась публике заранее. Пьеса наша прошла очень дружно. Слушали прекрасно, смеялись, а в конце стоял такой хохот, что все равно ничего говорить было нельзя. Вызывали очень хорошо» *.

Время разлучило Собинова с Елизаветой Михайловной. Этот разрыв Елизавета Михайловна переживала очень тяжело. Но время же и лечит раны... Прошли годы, годы трудов, забот. Годы больших успехов и не меньших невзгод. Умер Михаил Провович, ее отец, умерла одна из любимых ее сестер — Любовь Михайловна.

Собинов соединил свою судьбу с Н. И. Мухиной. Е. М. Садовская вышла замуж за артиста Малого театра Михаила Михайловича Климова.

Но пришел день, когда Елизавета Михайловна снова встретилась с Леонидом Витальевичем, и встретились они как большие друзья.

В годы моего учения я каждый день бывал у тети Лизы. Иногда к обеду приходил Леонид Витальевич. Я с большим интересом наблюдал за ним. Меня поражало, как свободно, легко и непринужденно он держал себя в ее квартире, а его поведение, его отношение к тете Лизе было такое простое и вместе с тем теплое, что казалось, будто бы он никогда с ней не расставался.

---

* Сб. «Собинов», т. 2, стр. 77—79.

Точно так же вела себя с ним и Елизавета Михайловна; ничего натянутого, без тени волнения, спокойно, просто и тепло, так, как будто бы у нее в гостях был ее любимый брат. После обеда, когда тетя Лиза, попыхивая папироской, накрывала чай, Леонид Витальевич часто садился за пианино и, аккомпанируя себе, пел.

Подруга Елизаветы Михайловны, Мария Мечиславовна Русецкая, глядя в последние годы на Е. М. Садовскую и на Л. В. Собинова, говорила мне, что она не знает, что было прекраснее в их жизни — их молодая любовь или их дружба на склоне лет.

Когда у Леонида Витальевича родилась дочь Светлана, почти все ее первые фотографии стояли в рамочках на письменном столе тети Лизы.

Осенью 1933 года мы стали замечать в Елизавете Михайловне какую-то перемену... не то чтобы в ее жизнерадостной душе что-то вдруг сломалось, нет, она попрежнему была и весела и оптимистично настроена, работала в театре, собиралась отметить в 1934 году сорокалетие своей службы в Малом театре, по-прежнему была общительна, в свободные вечера у нее собирались, как и прежде, близкие друзья и играли в кункен, но как-то часто мы стали слышать от нее: «жизнь уже прожита», «хочу умереть, не похоронив никого из близких», и другие разговоры на эту тему.

Однажды, когда мой отец и я были у нее и пили чай, как всегда за красиво сервированным столом, уставленным вкусными вещами, она вдруг сказала: «Вчера весь день и вечер была одна... никто не зашел... Села за свой письменный столик, за который уже давно не садилась, и написала... завещание...»

Отец мой, перебив ее, сказал: «С чего это? Зачем это? Глупость какая!» Тетя Лиза рассмеялась и продолжала: «Написала с легкой душой и в очень хорошем настроении, а как закончила, легла спать и быстро уснула, даже без снотворного!»

И вот в этот период она написала письмо Леониду Витальевичу, которое оказалось последним ее письмом к нему.

«Дорогой мой Ленёня, не удивляйся, что я вдруг вздумала писать тебе, это потому, что я, конечно, не увижусь с тобой до твоего отъезда за границу. На днях уезжаешь ты, а 1-го на 9 дней уеду я в Иваново-Вознесенск и, вернувшись, вряд ли застану тебя в Москве, а мне хочется очень выговориться!

Однажды в жизни, когда еще был жив мой дорогой отец, в дни моего счастья, мне безумно хотелось ему сказать, как я бесконечно благодарю его за то, что он воспрепятствовал нелепости, которую я в юности соглашалась сделать,— выйти замуж за этого скучного, никчемного, чужого мне по существу, «вечного» студента, но... как это часто бывает, случая, что ли, не представилось, подходящей минуты, уж не знаю, только ничего я не сказала. И сколько потом жалела об этом!

Теперь жизнь моя, можно сказать, прожита... И уж много времени меня одолевает желание успеть, пока я существую, сказать кое-что тебе, моему дорогому, единственному!

...Случается, что раздумаешься иногда о прошлой жизни... и вдруг тебя кольнет какое-нибудь воспоминание из дали времен, какой-то укор, мысль о том, что ты когда-то кому-то причинил большое горе... У всякого человека бывают такие минуты, так вот я хочу, чтоб ты знал, как я ценю, как мне дорого все былое, и чтобы никогда никаких укоров совести по отношению ко мне у тебя не было!

Опять ты можешь усмехнуться и подумать: да у меня их и не бывает, все это было так давно... Все равно. Я хочу, чтобы ты услыхал это от меня.

Береги себя, мой родной, храни тебя господь.

Целую тебя,

твоя *Лиза*».

Умерла Е. М. Садовская от инфаркта в ночь с 3 на 4 июня 1934 года. Умерла, как и хотела: не ощущая старости, без тяжелой болезни и мук.

Помню ее похороны. У Малого театра торжественную траурную процессию с гробом Е. М. Садовской встречала вся труппа театра. Впереди всех стоял Леонид Витальевич Собинов с огромным букетом белых роз. По его лицу текли слезы. Сколько раз в своей жизни Леонид Витальевич вот так же с цветами встречал у Малого театра после спектакля Елизавету Михайловну и провожал ее домой.

Теперь он ждал ее, чтобы проводить в последний путь.

Похоронили Елизавету Михайловну на Пятницком кладбище, где были похоронены ее дед и бабка, ее отец и мать.

Л. В. Собинов, родившийся, как и Е. М. Садовская, в 1872 году, умер, как и она, в том же 1934 году, через четыре месяца после ее кончины.

Пров Михайлович Садовский
(1874—1947)

Пров Михайлович Садовский был сыном Ольги Осиповны Садовской и Михаила Прововича Садовского.

11 августа 1874 года в письме к Александру Николаевичу Островскому Михаил Провович писал: «...В пятницу 9-го числа произволением божием родился у нас сын, во святом крещении нареченный Провом. Жена в настоящее время хотя и встала с одра болезни, но все еще что-то покряхтывает...»

Через несколько дней почтальон принес ответное письмо А. Н. Островского. Он писал: «...Мария Васильевна и я поздравляем Вас и Ольгу Осиповну с приращением семейства и желаем Вам вырастить Вашего потомка, носящего славное имя своего деда...»

Прошли годы. Пров вырос. Окончив театральное училище, Пров Михайлович поступил в 1895 году в Малый театр и прослужил на его сцене больше всех Садовских — пятьдесят два года!

За свою более чем полувековую службу народный артист Советского Союза Пров Михайлович Садовский сыграл более трехсот ролей, был режиссером многих постановок и дважды был художественным руководителем Малого театра.

«Мой творческий путь,— писал о себе Пров Михайлович,— это путь моего отца и деда. Это тот сценический реализм, к которому многие театры пришли через ряд экспериментов и испытаний. В Малом театре он был введен М. С. Щепкиным и продолжен моим дедом. Конечно, традиции сыграли свою роль, и мне хочется продолжать славную работу двух поколений. Так же как у деда и отца, у меня нет другой жизни, кроме театра, которому я отдал всю свою жизнь» *.

О творчестве Прова Михайловича Садовского написано много. Трудно что-либо прибавить к тем многочисленным статьям, которые посвящены его творчеству,

---

* «Декада московских зрелищ», 1938, № 33.

тем более к обстоятельной книге С. Дурылина «Пров Михайлович Садовский».

Книга С. Дурылина создавалась в тесном общении с Провом Михайловичем. В ней подробно изложен его большой и славный сценический путь, досконально разобраны его роли.

Но если бы меня спросили, что я считаю главным в многогранном творчестве Прова Михайловича, я бы без колебания ответил — его речь, его богатую, полнозвучную русскую речь. Речь коренного москвича, которая перешла к нему от корифеев Малого театра и совершенствовалась на драматургии Островского, на произведениях Лермонтова, Пушкина.

Вероятно, нет такого человека, который, слушая сегодня по радио записанную на пленку «Песню про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», не восхищался бы музыкой русского слова, с такой силой звучащей в исполнении Прова Михайловича Садовского.

В речи Прова Михайловича поражала ясность мысли, логическая строгость, ритмическая четкость. Его речь была при этом и согрета жизненным теплом и проникнута искренним волнением.

С Провом Михайловичем, моим дядей, мне довелось работать в Малом театре десять лет.

После моей первой роли, Артура Мешема в «Стакане воды» (это был ввод в старый спектакль), моей второй работой была роль Молчалина в «Горе от ума». Постановщиком этого спектакля и исполнителем роли Фамусова был П. М. Садовский.

Как режиссер-постановщик Пров Михайлович стал выступать только в советское время. Поставил он несколько спектаклей, и они неизменно пользовались успехом у публики, имели очень долгую жизнь на сцене и были отмечены большими актерскими удачами.

Первой его постановкой была «Снегурочка» Островского (1922). Затем им были поставлены еще две пьесы Островского — «На бойком месте» (1933) и «На всякого мудреца довольно простоты» (1935). В 1938 году он осуществил постановку «Горя от ума», а позднее, в 1944 году, поставил еще одну пьесу Островского — «Волки и овцы». Эта постановка оказалась последней его режиссерской работой.

Спектакль «Горе от ума» в постановке П. М. Садовского готовился к двум знаменательным датам: к стопятидесятилетию со дня рождения М. С. Щепкина и к столетию беспрерывной работы в Малом театре семьи Садовских.

Пьеса «Горе от ума» в жизни Малого театра имеет очень большую и поучительную историю.

Первое представление этой комедии состоялось в Малом театре 27 ноября 1831 года, и с того времени спектакль с незначительным количеством пропущенных сезонов шел в нашем театре, в разных постановках, свыше ста сорока пяти лет. На этой пьесе складывалась школа актерского мастерства всех поколений. В живой преемственности переходили традиции Щепкина и Мочалова, первых исполнителей Фамусова и Чацкого в Малом театре, к актерам следующих поколений.

Не меньшее значение имело «Горе от ума» и для нашей семьи. Все Садовские, начиная с моего прадеда, играли в этой бессмертной пьесе.

Пров Михайлович Садовский (прадед) играл в «Горе от ума» три роли: в 1845 году — Скалозуба, в 1858-м — Фамусова и в 1862 году — Горича.

Михаил Провович Садовский — Загорецкого в 1877 году и Молчалина в 1882 году.

Ольга Осиповна Садовская — княгиню Тугоуховскую в 1882 году и позднее — Графиню-бабушку.

Елизавета Михайловна Садовская — Лизу в 1910 году.

Пров Михайлович Садовский — Чацкого в 1902 году и Фамусова в 1938 году.

В этом же 1938 году я сыграл Молчалина.

В своей режиссерской работе над «Горем от ума» П. М. Садовский старался объединить лучшие традиции искусства Малого театра, которые сложились на этой пьесе, с требованием времени. Он стремился поставить пьесу так, чтобы новый зритель, пришедший в театр, понял ее глубоко и полно.

Отличительными свойствами П. М. Садовского как режиссера являлись его глубочайшее уважение к автору, вера и любовь к актеру.

На репетициях он был немногословен. Вспоминаются слова Гюстава Флобера: «Если точно знаешь, что хочешь сказать, то скажешь хорошо». И замечания Прова Михайловича были коротки и ясны, интересны по существу и по форме.

Приступая к репетициям «Горя от ума», Пров Михайлович обратился к актерам со вступительным словом.

— Начнем с того, что договоримся, будто эту пьесу под названием «Горе от ума» мы не только никогда не видели, но даже и не читали. Сейчас мы познакомимся с этой новой для нас пьесой. Мы должны относиться к ней точно так, как относимся к любой пьесе, которую приносят нам современные авторы. Представим себе, что на днях неизвестный автор, молодой человек, которому нет еще и тридцати лет, с немного смешной фамилией — Грибоедов, принес в Малый театр свою пьесу. Руководство театра прочло ее и решило ставить. Пьеса эта в стихах, на историческую тему; в ней рассказано о жизни общества нашей страны в первой четверти девятнадцатого века. Поэтому, изучив пьесу, мы должны будем познакомиться с историей и бытом тех лет.

На все вопросы, которые у нас будут возникать, будем искать ответ в самой пьесе, и только в ней — больше негде. Обратиться непосредственно к автору мы не можем — он внезапно погиб.

Этим взглядом на «Горе от ума» Пров Михайлович как бы отметал все, что собралось вокруг пьесы, — ее текста, многочисленных ее постановок. Он призывал нас обратиться к живому, извечному роднику — к самой пьесе «Горе от ума», к мыслям Грибоедова, а не к трудам о Грибоедове и о его пьесе.

И в спектакле, поставленном П. М. Садовским, была полностью отражена творческая воля Грибоедова. Эта воля автора была для Прова Михайловича законом, и все его режиссерские указания основывались на материале самой пьесы.

Работа над комедией привела Прова Михайловича к необходимости пересмотреть сложившиеся взгляды на некоторые сценические образы. Со многих ролей он снял нарост рутины, и они засверкали первозданными красками.

Этот процесс «обновления», переосмысления образов особенно ярко сказался на роли Софьи. Используя материал своих бесед с актерами, Пров Михайлович написал статью о спектакле. Разбирая роль Софьи, он писал: «На театре установилась традиция толковать Софью пустой, глупой, взбалмошной девушкой, влюбленной в ограниченного подхалимствующего Молчалина. Такое толкование, основанное на произвольном вымысле людей, пытавшихся искажать Грибоедова, игно-

рировать его достаточно точные характеристики, является сугубо порочным, так как оно не только разрушает образы Софьи и Молчалина, но и в корне ломает образ Чацкого, снижая его до уровня неумного, недалекого, ограниченного человека» *.

В спектакле образ Софьи был разрешен по-новому и вместе с тем по-грибоедовски. Неожиданно свежо зазвучал этот прекрасный образ русской девушки, умной, энергичной, горячо любящей, готовой на самопожертвование ради своей любви, но жестоко обманувшейся в восприятии действительности.

Любовь слепа. Слепа была и Софья в своем выборе. «Софья не видит отрицательных качеств Молчалина,— пишет Пров Михайлович,— с одной стороны, потому, что эти качества вовсе не на поверхности его поведения, с другой стороны, потому, что она приписывает Молчалину целый ряд тех качеств, которых у него нет, но которые она создала в своем воображении, начитавшись французских романов» **.

В трактовке П. М. Садовского убедительно и ярко была показана и слепота Софьи и ее прозрение. В спектакле Софья словно пребывала в заколдованном сне и в этом сне вела неумолимый бой — бой за любовь. Но у проснувшейся Софьи с глаз «спала пелена» девичьих грез, и гнев ее за поруганную любовь, за коварство и двуличие был равен гневу Чацкого при крушении его мира, его идеала, его любви.

«Очень хорошо играет Софью Тарасова,— писал Алексей Николаевич Толстой.— Она сдержанна и полна глубины содержания этого образа. Софья неглупая и страстная девушка, которая в иных условиях и при ином воспитании могла бы стать подругой Чацкого» ***.

Размышляя о судьбе Софьи в исполнении Ксении Тарасовой, Алексей Николаевич не без волнения писал, что «Софью, несомненно, ожидает участь — выйти замуж, похоронив свои мечты, и стать московской барыней того века и той среды. Этот образ она и дает. В нем очарование молодости и непосредственности и трагическое непонимание Чацкого. Образ, созданный

---

* «Горе от ума», постановка 1938 года», М., изд. Малого театра, 1938, стр. 36.

** Там же.

*** А. Н. Толстой, Собрание сочинений, т. 15, М., «Художественная литература», 1953, стр. 347.

Тарасовой, правилен и отвечает задаче, поставленной Грибоедовым» *.

В этих словах, обращенных к Ксении Ивановне Тарасовой, слышна хвала и режиссеру спектакля Прову Михайловичу, который с первых репетиций такую трактовку образа Софьи и предложил актрисе. Заслуга Прова Михайловича еще и в том, что, воскрешая грибоедовскую Софью, освобождая этот образ от штампов и так называемых «традиций», он сам как режиссер полностью, без остатка растворился в созданном актрисой характере.

Немало потрудился П. М. Садовский над «обновлением» и других ролей, и в частности роли Чацкого, которого великолепно играл Михаил Иванович Царев.

Рецепт по «обновлению» Чацкого был предельно прост и на первый взгляд мог показаться даже примитивным.

— Что совершенно ясно и не возбуждает никаких сомнений в образе Чацкого у каждого, кто впервые прочтет «Горе от ума»? — говорил Пров Михайлович. — У каждого, даже у школьника? Школьник в своем сочинении обязательно напишет: «Чацкий любит Софью». И мы не должны пройти мимо этой истины, мимо этой любви. Любовь Чацкого должна быть главной пружиной всех его поступков. И от этого не снизятся, а станут ярче и сильнее и его гражданственность, и патриотичность, и все его обличительные речи. Они будут убедительнее, полнокровнее потому, что будут исходить от живого человека, а не от «ходячего правила», пропагандирующего прогрессивные идеи. Именно так играл Чацкого первый его исполнитель в Малом театре — Мочалов. Его «мильон терзаний» был результатом его любовных мук.

И Михаил Иванович Царев, следуя этой трактовке Прова Михайловича, создал с большим мастерством образ пылко влюбленного Чацкого, монологи которого зазвучали с большой обличительной силой.

«Мне очень нравится Чацкий — Царев, — писал и о нем Алексей Николаевич. — Он играет страстно влюбленного человека, больше оттеняя горе страсти, чем горе ума. Верно ли это? Не знаю, но знаю хорошо, что такая страстность Чацкого необычайно захватывает зрителя и заставляет его внимать тексту и делает Чацкого ближе к

---

* А. Н. Толстой, Собрание сочинений, т. 15, стр. 346.

современности — нашему молодому, полнокровному зрителю» *.

Роль Чацкого прошла у М. И. Царева, как и у П. М. Садовского, через всю творческую жизнь. Оба они много лет играли Чацкого. Михаил Иванович впервые сыграл Чацкого, когда ему было двадцать лет, и затем, почти не пропуская сезонов, играл ее во многих постановках, во многих театрах и городах. Но я смею думать, что именно в постановке П. М. Садовского его Чацкий обрел совершенные черты.

Пров Михайлович любил актера, верил ему и, признавая за ним право на самостоятельную работу, никогда не насиловал его творческой воли, но как опытный кормчий следил за ним, неизменно ведя его по верному пути.

На его репетициях был минимум остановок, минимум повторов. Особенно это было заметно на первых репетициях, за столом.

Прежде чем приступить к чтению по ролям, Пров Михайлович вводил актеров в атмосферу каждого акта, определял функции действующих лиц и даже говорил о примерных мизансценах. После этого начиналось чтение всего акта сначала и до конца, без единой остановки. По прочтении Пров Михайлович делал замечания, и на этом репетиция заканчивалась.

На другой день то же самое: вступительное слово, чтение акта сначала и до конца, замечания и конец репетиции. А когда кто-либо из молодых артистов просил Прова Михайловича прослушать сцену еще раз, уже с учетом его замечаний, он говорил: «Зачем? Вы все равно сейчас этого не выполните. Об этом вам нужно подумать, внутренне примериться. Подождем до завтра». И актеры уходили с репетиции как бы «голодные», но с колоссальным «аппетитом» к дальнейшей работе.

Нередко этот «голод» заставлял их приходить задолго до начала репетиции и где-нибудь в уборных репетировать друг с другом те сцены, которые у них не выходили, то же самое они делали и после окончания репетиции.

Хвалил Пров Михайлович очень редко. Но, говоря о недостатках в работе, он всегда вселял в актера и надежду и уверенность. Ободряя, он будил его фантазию, звал к более глубокому раскрытию образа, требовал

---

* А. Н. Толстой, Собрание сочинений, т. 15, стр. 347—348.

большего мастерства. И все актеры всегда старались как можно точнее выполнить его задания, хорошо зная, что Пров Михайлович никогда не согласится на компромиссное решение сценического образа.

Я вспоминаю один эпизод. После спектакля «Отелло», в котором с огромным успехом играл заглавную роль Александр Алексеевич Остужев, Пров Михайлович в кругу актеров критиковал отдельные места и в спектакле и в игре Остужева. Находившийся среди актеров Вениамин Иванович Цыганков не без раздражения заметил: «Пров Михайлович! А вы сами взяли бы да и сыграли Отелло так, как считаете нужным! Тем более, что эта роль в самом начале была поручена вам!..» Наступила напряженная пауза. Актеры с волнением ждали, что скажет в ответ на эту резкую реплику их маститый товарищ... А Пров Михайлович, словно конь, вздыбленный на скаку перед неожиданно возникшим препятствием, с каким-то удивлением смотрел на окружающих, а потом с жаром произнес: «Да ведь надо сыграть... лучше Саши! А это очень трудно!» Да, Пров Михайлович признавал, что Остужев играет Отелло превосходно и что «переиграть» его трудно, но это не значило, что иной раз он не видел в его игре «белых пятен» и что он прощал их.

Большое значение придавал Пров Михайлович актерской речи. Он восставал против скороговорки, против того «комнатного разговора», который пришел на сцену из кинематографа. Он говорил, что сцена требует звука, что сцене нужны хорошие голоса. Вспоминал замечание Ольги Осиповны: «На сцене нужно говорить так же, как в жизни, но только громко». Вот в этом «только» и заключается искусство сценической речи, считал Пров Михайлович. И он требовал от актеров, чтобы каждое слово, каждая фраза в полнокровном, ярком, красочном языке Грибоедова не были притушены, чтобы каждое слово искрилось, сверкало и с изящной легкостью летело в зал.

Старания Прова Михайловича принесли плоды.

Хочется опять вспомнить слова А. Н. Толстого, который писал: «Два раза я слушал постановку «Горе от ума» в Малом театре и буквально наслаждался этой пьесой. Мне кажется, что это может быть высшей похвалой для спектакля. Нелегко оживить образы, не утяжелив этим типы и не задавив умный и тончайший язык поэзии, идеи и краски.

Я считаю, что в постановке Малого театра совершенно изумительно разрешены эти задачи: звучат по-новому и современно для нашего зрителя гениальные ямбы».

Как точно это краткое высказывание!

Далее, вспоминая этот спектакль, Толстой пишет: «Блестяще архитектурно разрешен спектакль художником Лансере, который показал подлинную московскую грибоедовскую эпоху» *.

Эти хвалебные слова Алексея Николаевича, адресованные художнику, можно с полным правом отнести и к режиссеру спектакля Прову Михайловичу. Общий характер оформления спектакля был найден в совместном поиске.

Руководствуясь пьесой и замечанием автора: «Действие в Москве, в доме Фамусова», Пров Михайлович и Евгений Евгеньевич Лансере сошлись на том, что в спектакле должен быть показан барский московский особняк — дом Фамусова, показаны его комнаты, со всеми особенностями их убранства, отвечающими исторической достоверности грибоедовской Москвы.

Их поиски были чрезвычайно «скрупулезны». Так, например, мне, присутствовавшему на их беседах, доводилось слышать, как среди шуток и серьезных предложений они искали место в Москве, где бы им лучше «построить» фамусовский дом. Их занимал вопрос, какой вид должен открываться из окон этого дома. Сначала, чтобы не было сомнения, что действие происходит в Москве, они решили «построить» этот дом где-то за Москвой-рекой, с видом на Кремль, но потом, отказавшись от этого «участка», как и от многих других, они наконец «выстроили» его на Страстной площади, с видом на Страстной монастырь, на том месте, где стоял дом М. И. Римской-Корсаковой, который многими исследователями признан «Домом Фамусова». (Дом этот, который стоял на площади Пушкина, рядом с домом «Известий», снесли не так давно.)

В результате Е. Е. Лансере решил в своих декорациях эту увлекательную задачу по воспроизведению на сцене дома Фамусова с большим знанием эпохи, мастерством и вкусом.

Зрителю были показаны комнаты старого московского особняка: гостиная в двух ракурсах, комната Софьи Павловны, портретная с карточными столиками,

---

* А. Н. Толстой, Собрание сочинений, т. 15, стр. 346.

белый зал для танцев и, наконец, вестибюль. Думал Лансере показать и комнату Молчалина, но потом от этой мысли отказался. Всего было сделано шесть павильонов.

Эти комнаты, такие разные по цвету, по своему характеру, не были просто иллюстрацией к пьесе, фоном, на котором происходило действие, нет, они включались в само действие пьесы, в жизнь действующих лиц. Они то интригующе тормозили действие, то ускоряли его движение, то подчеркивали остроту момента.

Примеров в спектакле много, я приведу только два.

Третий акт. Сцена сплетни. Рождение сплетни, разговор господина N. с Софьей происходил в гостиной, здесь же, в гостиной, сплетня развилась в сцене между господином N. и господином D. Сейчас должен появиться Загорецкий, тот самый, что «переносить горазд», и сплетня, «расправив крылья», полетит из комнаты в комнату, от одного гостя к другому.

Господин D., сказав:

Верь болтуну!
Услышит вздор, и тотчас повторяет!—

жадно оглядывается, ищет, с кем бы поделиться потрясающей новостью. Но в гостиной никого нет. Однако рядом дверь. Господин D. открывает ее, и тут начинается движение круга, и перед зрителем возникает портретная комната — здесь полумрак, царит покой, за карточными столиками сосредоточенно сидят старички, они все ушли в свои карты, горящие свечи освещают только зеленое сукно стола. На переднем плане стол с «партией», которую организовал Молчалин: Хлёстова, мсье Кок, Фома Фомич и он. Наблюдая за их игрой, стоит Загорецкий, лакомясь мороженым. Господин D., увидев Загорецкого, манит его к себе. Это торможение в развитии действия не только не ослабило всей сцены сплетни, а, наоборот, сделало интригу этой сцены более напряженной.

Появление новой комнаты выполняло и еще одну функцию — она подчеркивала «полет» сплетни по дому, по всем его комнатам и уголкам.

Вот второй пример. Финал 3-го акта. Идут слова Чацкого:

И в Петербурге и в Москве,
Кто недруг выписных лиц, вычур, слов кудрявых,
В чьей, по несчастью, голове
Пять, шесть найдется мыслей здравых,
И он осмелится их гласно объявлять, —
Глядь...

После этих слов у Грибоедова ремарка: «Оглядывается, все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись к карточным столам».

Как же сделать так, чтобы в театре эта ремарка производила должное впечатление? Как сделать так, чтобы ничего не отвлекало зрителя от того положения в жизни пьесы, о котором говорит Грибоедов в ремарке?

Для решения этой задачи П. М. Садовскому и Е. Е. Лансере понадобилась еще одна комната, еще один павильон, который они назвали «Белый зал».

Как же был сделан финал третьего акта?

После слов Чацкого:

И он осмелится их гласно объявлять,
Глядь...—

Чацкий оглядывался, и тут снова начиналось движение круга. Круг двигался медленно. Зритель успевал зафиксировать, что Чацкий увидел рядом с собой вальсирующую пару, обернулся в другую сторону, ища глазами Софью, которая только что была с ним и которой уже нет, — она ушла в танце со Скалозубом. Зритель видел, как ошеломленный Чацкий горестно опускался в кресло рядом с какими-то дряхлыми старухами. К этому времени гостиная скрывалась в кулисах и перед публикой возникал роскошный белый зал — большой, высокий, светлый. По сторонам его две большие колонны, с потолка, сверкая огнями, свисает большая нарядная люстра. Вальсирующие пары заняли весь зал. Звучит грибоедовский вальс. Слышится беспечный смех барышень. Желтые, синие, розовые платья, цветные фраки, лосины гусар мелькают перед глазами. Звенят шпоры. Вальс звучит с нарастающей силой. Бал в разгаре!

Но зритель не разделяет веселье гостей Фамусова, он на стороне Чацкого, чьи гневные, справедливые слова не доходят до сознания равнодушных, тупых людей. Они «с величайшим усердием кружатся в вальсе».

Ремарка Грибоедова нашла в постановке Прова Михайловича выразительнейшее воплощение на сцене.

...Я переношусь мыслями в то далекое время, когда мы работали над спектаклем «Горе от ума», и у меня складывается впечатление, что спектакль тот создавался не только режиссером, художником, актерами, но и... автором. На репетициях мы постоянно слышали от Прова Михайловича: «Грибоедов говорит», «Грибоедов указывает», «У Грибоедова этого нет». И казалось, что Алек-

сандр Сергеевич Грибоедов незримо присутствует среди нас, что он сидит где-то в партере и, наблюдая за рождением своей пьесы на сцене, дает время от времени Прову Михайловичу какие-то дополнительные советы. Например, когда Пров Михайлович из партера поднимался к нам на сцену и, обращаясь к Загорецкому, говорил, что фразу «Нет, бочками сороковыми» нужно произносить не коротко, не скороговоркой, а «с жаром», как указывает Грибоедов, то казалось, что это разъяснение он только что получил от самого автора и передает его, как говорится, из уст в уста.

Театральная общественность оценила работу П. М. Садовского над «Горем от ума» как большое достижение театра, как радостную победу советского искусства.

В сборнике, выпущенном Малым театром к стопятидесятилетию со дня рождения М. С. Щепкина, П. М. Садовский писал: «Сценическая история «Горя от ума» — это одна из наиболее ярких страниц Малого театра.

Эта история тесно связана с гигантами русского театрального искусства, выдающимися актерами «Дома Щепкина», исторически цельно и творчески гениально пронесшими эту гордость русской драматургии через многие десятилетия».

Вместе с тем в этой статье Пров Михайлович признает, что в обширном критическом, биографическом и историко-литературном материале о «Горе от ума» существует множество противоречивых суждений и оценок; именно эта противоречивость породила в свое время большое количество неверных сценических решений и неправильных истолкований отдельных образов гениальной комедии.

«Ряд последних постановок «Горе от ума», — пишет Пров Михайлович, — в том числе и последняя постановка этой комедии в Малом театре, характеризовались формалистическими ухищрениями и грубыми ошибками вульгарно-социологического порядка, искажавшими классическое произведение.

В своей работе над «Горем от ума» мы стремились освободиться от всех этих вредных наносных влияний и суждений.

Считая, что комедия Грибоедова является крупнейшим общественным документом начала прошлого столетия, образцом правдивого, высокоидейного и подлин-

но художественного произведения, мы стремились в постановке спектакля избежать какой бы то ни было фальсификации, сохранить весь аромат эпохи и общественно-политическую сущность сатиры».

В заключение статьи П. М. Садовский пишет: «Посвящая нашу работу над «Горем от ума» основоположнику русского сценического реализма, родоначальнику Малого театра, гениальному Михаилу Семеновичу Щепкину, мы стремились практически осуществить один из его великих заветов: «Не пренебрегай отделкой сценических положений и разных мелочей, подмеченных в жизни; но помни, чтоб это было вспомогательным средством, а не главным предметом; первое хорошо, когда уже изучено и понято совершенно второе» *.

И все мы, занятые в «Горе от ума», под руководством Прова Михайловича, уделяя внимание отделке сценических деталей, стремились к правильной трактовке самого произведения, верному истолкованию характеров комедии и их взаимоотношений, вскрывающих глубокую идейную сущность бессмертной комедии Грибоедова.

Должен сказать, что в работе с актерами большую помощь оказал Прову Михайловичу Илья Яковлевич Судаков.

На этом я закончу свои воспоминания о нашей работе над «Горем от ума», которая принесла мне, да и всем актерам, занятым в этом спектакле, и большую радость и много ценнейших знаний.

Пров Михайлович Садовский умер в 1947 году. Старейшая актриса Малого театра А. А. Яблочкина в журнале «Театр» за 1947 год, в № 5, в своей статье «Памяти друга и товарища» писала: «Третье поколение Садовских ушло со сцены в вечность. Страница переворачивается, но род не угас; четвертое поколение у нас в Малом театре — племянник Прова Михайловича, Михаил Михайлович, и в Школе им. Щепкина сын Прова — Пров Провович».

Время идет. В 1972 году уже исполнилось 25 лет работы Прова Прововича Садовского в Малом театре...

Постановка Прова Михайловича «Горе от ума» еще много лет жила на сцене Малого театра. Последняя его постановка — спектакль «Волки и овцы» — идет в нашем театре и по сей день.

---

* «Горе от ума», постановка 1938 года», стр. 39.

Башиловка

Когда я вспоминаю свое детство и первые слова, которые я слышал и научился произносить, то оказывается, что среди слов «мама», «папа», «няня», «дай» и «нельзя» было и слово «Башиловка». Это слово произносилось в нашей семье ежедневно сотни раз. Если бы у нас в доме был попугай, то он бы, наверное, с утра до вечера кричал: «Башиловка!» «На Башиловку!» «С Башиловки!»

Так что же скрывалось за этим таинственным словом — Башиловка? Старая Башиловка — это название улицы на окраине Москвы. На этой улице стояла наша дача — очень большой и просторный дом. В этом доме семья Садовских жила с начала мая и до конца ноября. На Башиловке всегда гостила масса народа, и жизнь там кипела еще более бурно, чем в московском доме в Мамоновском переулке.

Все четыре поколения семьи Садовских, начиная с моего прадеда Прова Садовского, жили на этой даче. Много интересного видели на своем веку ее стены.

На этом участке стояло два дома. В большом доме, купленном еще Провом Михайловичем, жила вся семья и наши друзья; второй дом, небольшой, выстроили позже. На лето его сдавали. Одним из первых жильцов был известный писатель Алексей Феофилактович Писемский, который прожил в нем два года. Он был первым учителем моего дяди — Прова Михайловича Садовского.

Какова же была местность в то далекое время, где проходила улица Старая Башиловка (теперь это улица Расковой)? На углу Старой Башиловки и Петербургского шоссе стоял загородный ресторан «Яр» (ныне на этом месте находится гостиница «Советская»). По правой стороне Башиловки, если идти от шоссе, тянулись дачи с очень большими земельными участками. Наша дача находилась почти в конце этой улицы. По левой стороне Башиловки были разбиты огороды, за ними шли пруды, а дальше раскинулся Петровский парк, сливавшийся с лесом, который вплотную подходил к Петровско-Разумовскому (ныне парк Сельскохозяйственной академии имени Тимирязева).

Осенью по обширным башиловским огородам прыгали зайцы, в прудах водилось много карасей (теперь на месте этих прудов выстроен стадион «Динамо»), а

по берегам большого пруда были устроены купальни, в лесу была масса земляники, малины и грибов.

Налево от Бутырской заставы к Сельскохозяйственной академии ходил «паровичок»— маленький паровоз, к которому прицеплялись три-четыре трамвайных вагончика. Этот паровичок ходил довольно долго — до 1922 года, позже его заменил трамвай. Отец рассказывал, что в первые годы впереди паровичка скакал на лошади мальчишка, трубивший в рожок и тем самым предупреждавший пешеходов об опасности.

Наш большой двухэтажный дом, который издали можно было принять даже за трехэтажный, так как над вторым этажом была выстроена еще светелка, был деревянный, с очень большой крытой террасой, которая выходила в тенистый сад. В саду росли старые липы, было много кустов сирени, жасмина и шиповника. Где-то в кустах из года в год свивал себе гнездо соловей, и концерты этого лесного чародея вносили в нашу жизнь на даче особую красоту, поэтичность и праздничность. Очень хорош был сад поздним вечером, когда его освещала луна.

Дом был зимний, в каждой из двенадцати комнат стояли печи, облицованные старинной керамикой.

На дворе, позади дачи, стояла сторожка, в которой жили дворник Осип и его жена. Примечательна история, которая привела его в наш дом.

Это случилось в 1850 году, на великий пост, когда императорские театры не работали.

Однажды Пров Михайлович Садовский пошел ко всенощной. Перед тем как войти в церковь, он остановился, вынул табакерку и понюхал табачку. Табакерка у прадеда была дорогая, ее приметил стоящий рядом с ним жулик; продолжая следить за прадедом, он заметил также, что Пров Михайлович опустил ее в широкий карман своей шубы.

Когда Садовский вошел в церковь, жулик направился за ним и у свечного ящика запустил свою руку в карман за добычей. Прадед заметил это и в секунду поймал в своем кармане руку жулика, у которого уже была в руке табакерка. Надо сказать, что Пров Садовский обладал огромной физической силой. Он легко выжимал и правой и левой рукой двухпудовую гирю.

Крепко зажав руку с похищенной табакеркой, прадед, не глядя на жертву, направился совершенно невозмутимо в глубь храма.

— Дяденька, больше не буду!— дрожа всем телом и семеня за ним, лепетал перепуганный воришка.— Отпустите! Ради Христа-спасителя отпустите!

Прадед спокойно шел к образам, не выпуская из своей железной руки руку жулика.

Возмущение настойчиво требовало от него, чтобы он как следует наказал виновного, а религиозное чувство говорило, что нужно простить его и отпустить, тем более, что это случилось в церкви. А над этими ощущениями господствовало главное — ощущение театра; недремлющее око актера-комика видело в этой ситуации комизм, и это не позволило ему по-настоящему рассердиться.

Пров Михайлович ходил от образа к образу, ставил свечи, а за ним, скуля, как провинившийся пес, волочился воришка. Когда прадед опускался на колени, за ним опускался и проштрафившийся парнишка.

— Молись! Молись!— говорил Пров Михайлович.— Ты не татарин?

— Нет, что вы... отпустите!..

— Ни в коем разе. Я вот тебя в монахи отдам, будешь там грехи замаливать.

— Ой, что вы, дяденька, я же жениться хочу.

— Когда?

— А вот наворую малость и женюсь.

— Ах ты, пропащий! Ты же говорил, что больше не будешь.

— С места не сойти! Как женюсь, так и шабаш.

— Беглый, что ли?

— На оброке мы.

— Чей?

— Помещика Грачева.

— Я вот тебя в караулке сдам, пусть отправят тебя восвояси, а барину напишу, чтоб он выпорол тебя как следует.

— А он в Париже.

— Ну, барыне.

— Померли-с!

— Так что же? Выходит, и писать некому?

— Некому. Отпустите.

— Зовут как?

— Осипом.

После дальнейших расспросов Осип был отпущен, но с условием стать к прадеду на работу дворником. Осип согласился и был исправным работником. Потом

его взяли в солдаты, и он ушел защищать Севастополь. Вернулся Осип с тремя Георгиевскими крестами и снова стал работать на Башиловке дворником и конюхом. Он женился. Его жена стала горничной у бабушки. Прожил Осип до глубокой старости. Он умер на восемьдесят седьмом году жизни, проработав в нашей семье, вернее, прожив в ней как член семьи, около семидесяти лет.

На Башиловке были две собаки (помесь дворняжки с пойнтером), одну из них Михаил Провович назвал Тамерлан, другую — Мурзавецкий. Это были очень добродушные псы. Они даже почти никогда не лаяли. На даче было всегда так много народу, что собаки, видимо, не могли разобраться, кто свой, а кто чужой. По-настоящему своим был для них только один человек — дворник Осип, и они всегда были при нем. И если Тамерлана и Мурзавецкого не было видно на участке, это значило, что они ушли куда-то вместе с Осипом.

На дворе кроме сторожки стояли сарай, погреб, конюшня на пять-шесть лошадей, а за ней был разбит огород, на котором росло несколько фруктовых деревьев.

Весь большой участок был обнесен высоким глухим забором. На улице, у ворот, была устроена скамейка, на которой по вечерам все семейство любовалось закатом. Кругом стояла тишина, и только чуть слышался отдаленный шум города.

Вот такой была дача Садовских и ее окрестности в первые годы нового, двадцатого века.

В один жаркий летний день, в час послеобеденный, домочадцы и их друзья, разбившись на партии, играли в крокет. Неподалеку, в плетеном кресле, поставленном на траву, покойно сидела, наблюдая за игрой, Ольга Осиповна. Рядом с ней, опершись на крокетный молоток, стоял, дожидаясь своего удара, ее брат, Сергей Осипович. Именно этот момент запечатлела фотография, которую сделал тогда мой отец.

— А где был Михаил Провович,— спросил я отца, разглядывая этот снимок,— почему его нет на фотографии?

— А он, наверное, как всегда, сидел наверху, в своем кабинетике и что-нибудь писал,— отвечал отец,— он всегда что-нибудь писал или переводил.— И, сказав

это, он шутя добавил:— Лето на Башиловке было для него «Болдинской осенью».

Итак, играли в крокет. И казалось, что эта увлекательная игра, эта партия в крокет в тот беспечный летний день — единственное событие в жизни отдыхающей семьи.

Между тем от Петровских прудов, тропинками, меж огородов, к даче Садовских шла небольшая компания гостей. Впереди, рассекая палкой широкие листья лопухов, шел известный художник Константин Алексеевич Коровин, за ним — Федор Иванович Шаляпин, замыкал шествие молодой живописец и театральный художник Павел Варфоломеевич Кузнецов.

Московская жара заставила их покинуть раскаленный город и привела к купальням Петровских прудов, и теперь, искупавшись, они, по предложению предприимчивого Коровина, шли к Садовским пить чай.

На даче нежданных, но дорогих гостей встретили радостные возгласы, поцелуи и объятия.

И Шаляпин и Коровин были давно и хорошо знакомы со всей нашей семьей. Коровин очень любил Михаила Прововича, а Шаляпин преклонялся перед талантом Ольги Осиповны, и оба они дружили с моим дядей Провом Михайловичем, с которым были на «ты», и, конечно, друг к другу обращались они коротко: Костя, Федя, Пров.

Скоро на террасе появился большой самовар и все, к нему полагающееся. За столом было весело и непринужденно. Со всех сторон неслись шутки, остроты. Смех не умолкал ни на минуту. Приподнятому настроению мужчин немало способствовало присутствие женщин: за гостями наперебой ухаживали сестры Прова Михайловича — Елизавета, Люба, Ольга и их подруги, среди которых выделялась своей экспансивностью Фелицата. Я не знаю ни ее отчества, ни фамилии, не знаю, где она служила и «кем была», но знаю, что она была всегдашней, постоянной гостьей нашей семьи. Если ее не бывало у нас дня два, дед мой, глядя через окно на небо, шутя говорил: «Не иначе как буря будет — Фелицаты второй день нет!»

Позднее к столу вышел и Михаил Провович. На лето он всегда коротко стриг свою большую шевелюру, тогда уж совсем седую, и отпускал усы. Рубашки с крахмальными воротниками и манжетами, галстуки, дорогие костюмы — все это оставалось в московском доме,

а на Башиловке он ходил в косоворотке, сшитой из чесучи, а по вечерам, если было прохладно, надевал свой любимый старенький светло-серый пиджачок. В таком виде он был похож не на артиста, а, скорее, на доброго доктора, давно уже вышедшего на пенсию.

Михаилу Прововичу исполнилось тогда только пятьдесят три года, но он казался много старше своих лет.

С приходом Михаила Прововича настроение у гостей стало еще более приподнятым. Коровин был в ударе и очаровывал всех шуточными рассказами.

Много его устных рассказов знал мой отец и, пересказывая их в обществе много лет спустя, всегда имел большой успех.

Сколько остроумных шуток, изумительных рассказов, и трогательных и смешных, было услышано и пережито в тот день! Уже давно отгорел багряный закат, и на бледном небе взошел тонкий серп луны, а расходиться тем не менее никому не хотелось.

Дыхание вечера изменило настроение собравшихся. И тут начал петь Шаляпин. Он пел на террасе, стоя у раскрытого окна столовой. Ему аккомпанировала на рояле Ольга Осиповна. Рояль стоял прямо возле окна, и его звуки словно рождались на террасе. Отец говорил, что Шаляпин был воплощением пластики; какую бы позу он ни принимал, он был необычайно живописен. Сначала Шаляпин пел русские песни. Их сменили цыганские романсы. У Ольги Осиповны появилась в руках гитара. Шаляпин сидел рядом с Ольгой Осиповной и, склонясь над гитарой, пел тогда только еще появившийся романс «Очи черные, очи страстные».

Постепенно за забором дачи собралась большая толпа, она аплодировала и после каждого романса восторженно кричала «бис».

На Башиловку спустилась ночь. В черном небе мерцали звезды. Старинные часы, прохрипев в столовой, давно пробили полночь, а голос Шаляпина все еще летел по уснувшему саду, и на Башиловке за забором гремели аплодисменты.

Много раз слышал я от моих родных рассказ об этом необыкновенном вечере.

...На зиму жизнь на Башиловке замирала. Все переезжали в Москву. На даче оставался только второй дворник, Иван Долгов, который ухаживал за лошадьми и сторожил дачу. А сторожить было от кого: Бутырская слобода, которая почти граничила с Башиловкой, была

заселена беднотой, голью перекатной, пропойцами, а среди них было немало и «лихих» людей, которые, нисколько не страшась острога, что стоял в центре «Бутырок», занимались грабежом. Однажды зимой грабители забрались на дачу Громовских (наших соседей). Они убили хозяев, после чего с награбленным скрылись. Преступников поймали, но не скоро — почти через год.

В своем письме к А. Н. Островскому Михаил Провович писал в приписке: «Вчера на нашей улице было гулянье: поймали убийц Громовских и приводили для чего-то на место преступления. Народу набралось гибель. Ужасно было смотреть на оставшуюся в живых старуху, которая после этого ужасного события потеряла рассудок и вчера, узнав убийц, осыпала их страшными проклятьями. Я не мог смотреть долго на эту сцену, мороз подирал по коже» *.

Весна 1906 года. Два сына Ольги Осиповны, Пров Михайлович и Михаил Михайлович, задумали предпринять путешествие — отправиться верхом из Москвы в Крым. Оба они были молоды, красивы и полны сил (Прову было тридцать два года, а Михаилу — двадцать восемь). Оба они любили лошадей и прекрасно ездили верхом, а Михаил Михайлович даже принимал участие как наездник-любитель и в рысистых испытаниях на московских бегах. Инициатором этого необычного турне был Михаил Михайлович; он много раз бывал в Крыму, любил его природу, крымские горы, любил море, и его всегда тянуло в этот прекрасный край.

Прова Михайловича в этом путешествии прельщала и романтика и, конечно, его сенсационность для Москвы, Малого театра и для всех его многочисленных знакомых. Вокруг их плана было немало разговоров.

Но вот наступило утро 14 мая 1906 года. Пров Михайлович и Михаил Михайлович встали очень рано; дом еще только просыпался, когда они уже оделись и, позавтракав, седлали лошадей. Оседлав их, они подъехали к террасе, где ничего не подозревавшие обитатели собрались к утреннему чаю.

«С добрым утром! И до свиданья! — сказали молодцы. — Приятного вам аппетита, а мы уезжаем в Крым!»

---

* А. Н. Островский, Дневники и письма, М.—Л., «Academia», 1937, стр. 122.

Тут со всех сторон понеслись возгласы: «Как? Все-таки едете?!» — «Я думала, что они шутят!» — «Мама! Лиза! Они едут! Да они уже на лошадях!»— «Они едут, едут!» — «Какой кошмар!» — «Да, уезжают! Уезжают, уезжают!» На террасу и в сад сбежались все, кто жил на даче, пришли даже всегда невозмутимые Тамерлан и Мурзавецкий, они энергично мотали хвостами и вопросительно смотрели на всех.

Ольга Осиповна, перекрестив и поцеловав сыновей, сказала, чтобы они из каждого города, который будут проезжать, слали бы ей телеграммы, сообщая в них о своем здоровье и о том, как они едут.

Михаил Провович, похлопав по спинам своих ребят, бодро сказал: «Что же, хлопцы, хорошей дороги вам. Поезжайте! Себя покажите, людей посмотрите! Вынимайте свои кошельки, вот вам на дорогу еще по пятерке». И он протянул каждому по золотой монете.

Шум вокруг отъезжающих не прекращался. Пожелания, просьбы, напутствия летели со всех сторон. В столовой кто-то играл на рояле туш.

Но вот наши всадники развернули лошадей и двинулись по аллеям сада к воротам. У широко открытых ворот стоял Осип и, вытянувшись по-военному, отдавал честь. За отъезжающими взволнованной толпой двинулись провожающие. Отважные путешественники выехали на Башиловку. Последние поцелуи — и, подняв лошадей в галоп, братья поскакали по улице, взметая за собой облака пыли (Башиловка была не мощеной).

Первый их ночлег был в Подольске. И здесь, в этом городе, после первого этапа путешествия, уставшему Прову Михайловичу представилось, что поездка верхом в Крым — пустая, несбыточная затея, фантазия, которая никогда не может быть осуществлена. В Подольске он продал свою лошадь, сел в поезд и вернулся в Москву, на Башиловку.

Отец поехал дальше один и через месяц приехал в Алупку. Об этом путешествии он оставил довольно толстую тетрадь интересных путевых заметок.

В старой деревянной Москве было много пожаров. Горе несли они людям. Иногда выгорали целые улицы.

Пожары возникали по разным причинам, но особенно часто случались они летом и осенью, когда в Москве варили на жаровнях варенье.

Огонь пожара не обошел и наш дом в Москве. Сгорел купленный еще прадедом наш маленький деревянный дом в Мамоновском переулке.

Около сорока лет жила в этом доме вся наша семья. Здесь родился у П. М. Садовского его сын Михаил Провович. В этот дом Михаил Садовский привел свою жену — Ольгу Осиповну. Здесь, в этом доме, родились и все внуки Прова Садовского: Елизавета, Пров, Любовь, Ольга, Михаил, Надежда и Наталья.

Дом наш сгорел дотла.

Семья в девять человек — дед, бабушка и семь человек детей (старшей, Елизавете, было четырнадцать лет, а младшей, Наталье, всего один год) — осталась без крова.

Но семью Садовских знала вся Москва, и она недолго оставалась под открытым небом; о несчастье узнал известный московский богач Губонин, и не успели дотлеть головешки на пепелище, как его карета увезла всю семью в его дом на Пятницкой улице.

Прожив после пожара у Губонина месяца полтора, большая семья Садовских переехала к себе на Башиловку.

Ольга Осиповна, которая тяжело пережила пожар, очень боялась грозы, боялась за нашу дачу — последнее пристанище семьи. Боялась не зря, были примеры, когда и от молнии горели деревянные домишки. А грозы над Москвой гремели сильные.

В середине июля 1874 года в своем письме к Александру Николаевичу Островскому Михаил Провович Садовский писал: «...Третьего дня у нас была страшная гроза с градом, величиною с хороший грецкий орех; на Ходынке убило артиллерийского полковника и сильно ошарашило трех солдат; одного солдата так заколотило на поле градом, что его отправили в госпиталь; на Пресне не осталось ни единого целого стекла, у одного барышника убило в конюшне двух лошадей. Даже меня было у себя на даче царапнуло, только, видно, Илья-пророк плохо прицелился, и выстрел угодил в яблоню, которую и сжег. Огороды также пострадали порядочно, в особенности досталось огурцам — их перебило градом на три и на четыре части» *.

Чтобы предохранить дом от молнии, а главное, для того, чтобы успокоить Ольгу Осиповну, дед сделал на

* А. Н. Островский, Дневники и письма, стр. 131.

даче громоотвод. Но бабушку трудно было убедить, что стальной прут на крыше дачи может спасти наш дом от огня. И она, игравшая в «Грозе» Кабаниху, во время настоящей грозы металась из комнаты в комнату, от образа к образу в безумном страхе, подобном тому, который охватывал в «Грозе» Катерину.

Незадолго перед смертью, в 1910 году, Михаил Провович с горечью говорил своим друзьям: «Последнее время все больше нахожу сходства между собою и своими дачами: вижу, что разваливаются, а чинить не хочется...»

В 1916 году наша семья жила на Башиловке в последний раз. Шла война. Дачи к этому времени заметно «состарились», если не сказать больше.

С тех пор прошло немногим более полувека, но как изменилась Москва! Башиловка, далекая окраина Москвы, стала почти центром, так разрослась наша столица.

На днях я был на этой улице, на улице имени прославленной летчицы, Героя Советского Союза Расковой. Стоишь среди высоких зданий, глядишь на улицу, по гладкому асфальту которой мчатся автомобили, и с трудом представляешь себе, что пятьдесят лет назад здесь были дачи с садами и огородами, что рядом шумел лес, по немощеной улице летом проносились облака пыли, а осенью стояла непролазная грязь.

На этом я прощусь с «Семейным альбомом» и перейду к годам более близким.

Александра Александровна Яблочкина

В 1966 году мы отмечали сто лет со дня рождения и два года со дня смерти старейшей актрисы Малого театра, народной артистки Советского Союза Александры Александровны Яблочкиной. Из девяноста восьми лет своей жизни восемьдесят лет она отдала сцене. Из этих восьмидесяти семьдесят шесть — прославленному старейшему русскому театру — Малому театру.

Александру Александровну Яблочкину называли дочерью Малого театра. Александра Александровна называла Малый театр родным домом, а труппу театра — своей семьей. И это совершенно справедливо. В этом театре она родилась как актриса, в этом театре прошел весь ее путь, большой и славный.

За долгую и прекрасную жизнь свою А. А. Яблочкина сыграла более четырехсот ролей. Четыреста ролей — это четыреста женских судеб, характеров сценических образов, которые нужно было создать!

Талант юной А. А. Яблочкиной, ее природный такт, вкус, пластику, красивый голос отметил Александр Николаевич Островский. В его пьесах она сыграла почти все ведущие роли.

Игра А. А. Яблочкиной в роли Звездинцевой получила высокую оценку Льва Николаевича Толстого, который присутствовал на премьере своей пьесы «Плоды просвещения».

А. А. Яблочкина начала свою работу в Малом театре с 1888 года и служила его сцене до конца своей жизни.

В Малом театре в уютном актерском фойе имени Ермоловой, которое находится рядом со сценой и в котором всегда многолюдно, висит сейчас большая фотография, подаренная Александрой Александровной театру. На ней запечатлена группа артистов, которые служили театру в конце прошлого и в начале нашего века. Тут и М. Н. Ермолова, и Г. Н. Федотова, тут Ольга Осиповна и Михаил Провович Садовские, Ф. П. Горев, К. Н. Рыбаков, Н. И. Музиль, А. И. Южин, А. П. Ленский и другие выдающиеся артисты славной труппы. И среди этих знаменитостей мы видим совсем юную А. А. Яблочкину.

На этой фотографии Александра Александровна сделала дарственную надпись: «Старый Малый театр! Моим дорогим товарищам от А. Яблочкиной, 1958 год, 30 октября». Мы читаем эти слова, смотрим на юную Яблочкину, на великих актеров, среди которых она снята, и не перестаем с восхищением думать, что со всеми этими гигантами она встречалась, играла с ними в спектаклях, была их партнершей! Она хорошо знала тех, чья жизнь для нас стала уже легендой.

На этой фотографии Александра Александровна запечатлена сидящей у ног своего педагога Гликерии Николаевны Федотовой. Гликерия Николаевна была ученицей М. С. Щепкина, она передала своей ученице Санечке Яблочкиной заветы своего гениального учителя.

Кажется, совсем недавно во время спектакля «Ярмарка тщеславия» перед этой фотографией сидела в глубоком кресле Александра Александровна, в гриме и костюме мисс Кроули. Это была последняя роль, созданная актрисой на сцене родного театра...

Глядя на эту фотографию, она говорила окружающей ее молодежи: «За годы моей работы в Малом театре я потеряла всех, кого застала при своем приходе. Последними ушли Южин и Ермолова. С того времени прошло уже около тридцати пяти лет».

Александра Александровна говорила об этом без стариковской грусти. Нет, она вспоминала о товарищах с какой-то торжественностью. Их жизнь, их работа были для нее чем-то очень дорогим, святым, никогда для нее не умирающим.

Мне хочется отметить этику, дисциплину, высокое чувство долга Александры Александровны по отношению к театру и товарищам по сцене, которые так ярко

проявлялись для всех нас на спектакле «Ярмарка тщеславия».

В этом очень длинном спектакле Александра Александровна заканчивала свою роль мисс Кроули в первом акте, но она не уходила домой, а в гриме и костюме ждала конца спектакля, ждала установленных режиссером театрализованных поклонов. Безусловно, она могла бы сказать, что ей тяжело ждать более двух часов финала спектакля, и, конечно, она была бы освобождена от этой обязанности, но она никогда не обращалась с этой просьбой. Старая актриса не могла позволить себе хоть в чем-нибудь нарушить дисциплину, хоть чем-нибудь нарушить ткань спектакля. И она спокойно ждала.

Как же коротала это долгое время Яблочкина? Второй акт она чаще всего проводила в своей актерской уборной в обществе своей костюмерши Марии Ивановны Данилиной, которая угощала ее чаем и всяческими рассказами. Нередко в дверь раздавался осторожный стук...

Зная об этих свободных часах Александры Александровны, ведомый добротой и щедростью ее сердца, к ней стучался всякий, кто хотел утолить свою печаль или поделиться радостью. И каждого ждало здесь участие, большое человеческое тепло, мудрый совет. Какой радостно-ласковой улыбкой озарялось ее лицо при вести о жизненной удаче актера или о его сценическом успехе.

Здесь мимоходом замечу, что ее уборная, как и многие гримировальные комнаты в Малом театре, имела свою историю. Когда-то в ней гримировался Михаил Провович Садовский, потом она перешла к Марии Николаевне Ермоловой. Когда Ермолова оставила сцену, она передала свою уборную Яблочкиной и подарила ей свой гримировальный стол. В правом ящике на одной из его сторон Ермолова написала: «Дорогой моей подруге Александре Александровне Яблочкиной в полную собственность. *Мария Ермолова, 1925 года 2 сентября*». (После А. А. Яблочкиной ее уборная перешла к В. Н. Пашенной, сейчас в ней гримируется Е. Н. Гоголева.)

К началу третьего акта «Ярмарки тщеславия» Александра Александровна покидала свою уборную и выходила на «большую арену» — в актерское фойе — и садилась в кресло рядом с дверью, ведущей на сцену.



А. А. Яблочкина. Дружеский шарж П. М. Садовского

(На этом спектакле «кресло рядом с дверью» никто не занимал.) Ее окружали актеры, и каждый старался завладеть ее вниманием, что-то рассказать или спросить.

Мне, игравшему в «Ярмарке тщеславия» роль Кукольника, ведущего спектакль, принадлежал и его финал. И, проходя на сцену, я всегда видел немного утомленную, но терпеливо ожидавшую конца спектакля Яблочкину.

Выход в финале Александры Александровны вносил в спектакль дополнительную праздничность, какое-то особое уважение к зрителю. И всегда при ее появлении, как бы в ответ, в зрительном зале вспыхивали с новой, еще большей силой благодарные аплодисменты.

...Долгая жизнь привела к тому, что А. А. Яблочкина стала живой носительницей и хранительницей высоких традиций старейшего русского театра. Но, храня верность реалистическому искусству, верность жизненной правде, она не была консервативна, она чутко прислушивалась к требованиям современности и смело поддерживала новое.

Ее беседы с актерами и некоторые выступления по вопросам театрального искусства вошли в ее книгу «75 лет в театре».

Однажды, обсуждая в Малом театре спектакль одного молодого режиссера, она говорила: «Я далека от привычки некоторых ригористов зачеркивать и объявлять негодным все то, что ново и непохоже на привычное. Я верю в то, что «сколько сердец, столько и родов любви» к искусству, а там, где есть сердце и есть любовь к искусству, да еще талант, там будут открываться все новые пути для движения театра вперед» *.

Но, горячо поддерживая новое, она хорошо знала и цену старому. Как-то в Малом театре шел просмотр нового спектакля, в котором, волею режиссера, был упразднен занавес. Увидев в антракте Александру Александровну, я спросил ее, как она относится к этому

* А. Яблочкина, 75 лет в театре, стр. 315.

новшеству. Она посмотрела на меня утомленными глазами и с грустью ответила:

— Я не вижу здесь нового... Это уже было. Может быть, это ново для Малого театра, но для зрителей это не будет новостью. Без занавеса шли спектакли и у Мейерхольда и у Охлопкова, да и в других театрах. Не знаю, стоит ли повторять искания Мейерхольда на нашей сцене.

Замолчав, Александра Александровна о чем-то задумалась, а я, получив этот исчерпывающий ответ, готов был уже уйти, но она, оживившись, продолжала:

— Поверьте мне, придет время, и не раз еще старое, давно забытое вернется и поразит публику своей новизной! Я перенеслась сейчас в далекое прошлое и вот о чем подумала: я подумала, что теперешний раздвижной занавес Малого театра заменит когда-нибудь наш старый занавес — поднимающийся. Он поднимался над рампой нашего театра более ста лет, теперь забыт. Я смотрю сейчас на обнаженную сцену, на конструкции и словно слышу из тех далеких лет тихий шорох, с каким взвивался занавес, открывая передо мной чудесный, чарующий мир — мир театра с его тайнами и таинством... Вернется, непременно вернется в наш родной дом наш старый занавес; старая Яблочкина, к сожалению, не увидит его вновь, но вы его увидите, и вас он поразит своей парадностью, торжественностью и той дорогой стариной, которая так мила всегда нашему сердцу!

Александра Александровна возбуждалась все более, и хотя собравшиеся с ней не спорили, а просто с большим интересом слушали ее, она с жаром отстаивала свое убеждение, словно ей противостояли все черные силы мира.

— Здание Малого театра, его зрительный зал, — говорила Александра Александровна с характерным для нее тремоло в голосе, — это памятник старины, и его необходимо реставрировать, вернуть зрительному залу его первозданность. Нужно беречь старину. Об этом у нас много говорят, но мало делают. Недавно на нашей сцене проходили гастроли старейшего театра Франции — «Комеди Франсэз», его же называют еще «Домом Мольера», меня умилила одна незначительная подробность, одна деталь, с которой театр начинал спектакли. После третьего звонка, когда в зале уже был притушен свет, за занавесом раздался энергичный стук. Это по-

мощник режиссера стучал толстой палкой о пол сцены, возвещая таким образом о начале спектакля. Этот обычай родился в театре более двухсот лет назад и бережно сохраняется «Домом Мольера» и по сей день. И никому не приходит в голову усовершенствовать его, заменить этот стук ударом в гонг, звуком трубы или чем-либо еще.

Малый театр — «Дом Островского» — стоит на белом свете не так давно, как «Комеди Франсэз» — «Дом Мольера», но и ему есть что вспомнить, чем гордиться, что утверждать и воскрешать. В годы увлечения формализмом Малый театр с его реалистическим искусством предавали анафеме, его называли пыльным музеем, это, конечно, была напраслина, вздор. Искусство Малого театра всегда было прогрессивным, всегда отражало и отражает все современное, а вот наш зрительный зал действительно музейный, и этим мы должны только гордиться и воскресить в нашем музейном зале поднимающийся занавес, как неотъемлемую его часть.

Александра Александровна совсем разволновалась, на щеках появился румянец, и, интригующе улыбнувшись и приложив палец к губам, она продолжала, перефразируя Грибоедова: «Я вам скажу, знать, время не приспело, но и без оркестра не обойдется дело...» Зачем упразднили оркестр в зрительном зале Малого театра? Зачем спрятали его за кулисы? Ведь оркестр в зрительном зале...»

Но в это время в зале стал медленно убывать свет. Антракт закончился, и наша беседа прервалась. В следующем антракте возобновить интересную беседу с Александрой Александровной мне уже не удалось, и я так и не узнал, какую роль она отводила оркестру, который много лет назад находился в зрительном зале Малого театра.

...Три поколения артистов прошли перед глазами А. А. Яблочкиной. И, зная доброе сердце Александры Александровны, можно с уверенностью и без всякого преувеличения сказать, что в каждом поколении каждый артист был отмечен ее вниманием, ее заботой. Об этом говорят многочисленные письма к А. А. Яблочкиной и надписи на фотографиях, подаренных ей. Мы читаем обращенные к ней слова любви и благодарнос-

ти Южина, Ермоловой и самых молодых артистов советского Малого театра.

Общественная деятельность Яблочкиной не замыкалась стенами Малого театра, те же слова высокого уважения и преданности читаем мы в письмах Станиславского, Немировича-Данченко, Шаляпина, Собинова.

А рядом с этими письмами, вселявшими в душу актрисы радость, Александра Александровна получала огромное количество писем, несущих ей тревогу и много забот. Это письма от тысяч безвестных «Негиных», «Кручининых», «Незнамовых» и «Несчастливцевых». И Александра Александровна всегда с живым участием откликалась на все их просьбы. Отзывчивое сердце заставляло ее писать письма, звонить по телефону, ехать туда, где решалась судьба актера.

К сожалению, было немало людей, которые злоупотребляли ее добротой и отзывчивостью. Нередко с притворными слезами и наигранным отчаянием приходили они к ней со своими просьбами, и Яблочкина, не разбираясь, насколько искренни и правдивы их слова, помогала им. И когда ей говорили, что некоторым просителям стоило бы отказать, она говорила: «Лучше десять раз помочь тому, кто может обойтись и без твоей помощи, чем остаться равнодушной к тому, кто действительно нуждается в ней». И, сердясь, добавляла: «Или камень положить в его протянутую руку?»

У Александры Александровны Яблочкиной не было лимита на добрые дела.

Благородный труд общественницы выдвинул А. А. Яблочкину на высокий и почетный пост председателя Театрального общества, и с 1915 года и до конца своих дней, на протяжении полувека (подумать только!), Александра Александровна была бессменным председателем Российского, а затем Всероссийского театрального общества.

Приняв эстафету из рук создателя этого общества Марии Гавриловны Савиной, Яблочкина не только уберегла и сохранила принятое «в наследство» дело, но и значительно расширила его.

Здесь уместно вспомнить, что в первые годы Советской власти встал вопрос о закрытии Театрального общества, так как, по мнению некоторых организаций, его функции совпадали с деятельностью профсоюзов. Алек-

сандре Александровне стоило немалых трудов доказать тогда, что РТО, развернувшее после революции огромную творческую работу, представляет собой самостоятельную организацию, которая охватила все стороны жизни творческих работников театра.

Благодаря энергии А. А. Яблочкиной Всероссийское театральное общество как бы обрело вторую жизнь.

Вдохновенный труд актрисы и доблестный труд общественницы — вот что составляло для А. А. Яблочкиной и смысл и цель жизни.

С годами по-разному воспринимаешь жизнь. По-разному воспринимала ее и Александра Александровна, но одно оставалось в ней неизменным во все годы и дни— она всегда сохраняла мажорное настроение, всегда была полна энергии.

Я встречал пожилых актеров, с которыми, о чем ни заговори, разговор в конце концов всегда сведется к болезням, новым лекарствам, ко всякого рода «ахам» и «охам». С Александрой Александровной бывало наоборот: если при ней заходил разговор о болезнях, она всегда старалась переменить эту тему на более светлую.

Александра Александровна любила жизнь и не сгибалась под тяжестью своих лет. Годы для нее не шли, не тянулись, а мелькали, как листочки календаря. И если иные актеры, вспоминая что-либо, говорили: «Это было давно», то Александра Александровна чаще всего говорила: «Это было сравнительно недавно». На самом деле это «сравнительно недавно» относилось к давным-давно прошедшему времени. Однажды, представляя кому-то артиста Малого театра Павла Алексеевича Оленева, она сказала: «Это наш молодой актер...», а этому молодому актеру шел тогда уже пятидесятый год. И я вспоминаю сейчас, как однажды Александра Александровна, беседуя с актерами, оживленно, с большим жаром говорила: «Друзья! Вот мне исполнилось девяносто, а я себя чувствую так, как будто бы мне только семьдесят!» Это было сказано так убежденно, чисто, искренне и светло, что вызвало и улыбку и восхищение.

«Старая женщина с молодым сердцем», — говорил про нее Александр Евдокимович Корнейчук. Он был прав, потому что, когда Александре Александровне исполнилось девяносто лет, она не перестала живо интересоваться советской драматургией, неустанно искала себе работу в современной пьесе, просила драматургов написать для нее роль. С этой просьбой она обраща-

лась и к Корнейчуку. Александр Евдокимович обещал ей и свое обещание сдержал: в своей пьесе «Крылья» он написал специально для Александры Александровны роль старой учительницы Александры Алексеевны Горицвет. И, пожалуй, точнее будет сказать, что он не написал эту роль, а списал ее с Александры Александровны, внеся в образ учительницы все основные черты характера замечательной актрисы. Корнейчук вложил в этот образ свойственный Яблочкиной гражданский пафос, который сочетался у нее с юмором, большую энергию, прямоту, ее бодрый и радостный взгляд на жизнь, который она сохраняла в свои девяносто лет.

Учительница Горицвет преподавала в школе историю — А. А. Яблочкина была живой историей Малого театра. Старая учительница, обращаясь к своему ученику Ромодану, вдохновенно говорила: «Я рассказывала соседям, как ты любил историю. А разве можно не любить ее? Каждая наука имеет свою душу, а история — это душа народа, и ее нужно любить, как мать родную...». И в этих словах в исполнении старой актрисы Александры Александровны Яблочкиной слышалась и ее беззаветная любовь к своему делу, к своему театру, которому она отдала всю свою жизнь!

Сцену секретаря обкома Ромодана и старой учительницы Горицвет можно назвать вставной, она никак не влияет на ход событий в пьесе, но эта сцена сообщала пьесе «Крылья» особый аромат, придавала какой-то полет теплого чувства, окрыленность светлым идеям и делам, дарующим людям добро. И в этом звучании сцены огромная заслуга принадлежала исполнительскому мастерству Александры Александровны.

М. И. Царев, игравший в этой пьесе роль Ромодана, справедливо говорил, что этой небольшой, но яркой ролью Яблочкина увенчала спектакль, что роль Горицвет стала триумфом, необычайным творческим подвигом девяностолетней артистки.

Я помню, что на спектакле «Крылья» всякий раз, когда наступала картина, в которой была занята Яблочкина, кулисы правой и левой стороны сцены были забиты свободными актерами. Мы смотрели на игру Яблочкиной и поражались ее энергии, темпераменту, сильному голосу и чеканной речи. И вместе с тем каждый из нас, зная, что Яблочкиной шел уже десятый десяток, как бы мысленно прощался с ней как с актрисой. Ведь мы считали, что это ее последняя роль... Но

мы ошиблись. В 1958 году А. А. Яблочкина приступила к репетициям новой пьесы. В девяносто три года она сыграла новую роль — мисс Кроули в спектакле «Ярмарка тщеславия».

Роль мисс Кроули была больше и по количеству текста и по своему значению в спектакле, чем роль учительницы Горицвет, и, конечно, требовала от актрисы и бо́льших сил для своего воплощения.

Яблочкина понимала это, волновалась и с горечью говорила, что возраст и здоровье ограничивают ее возможности. Особенно она тревожилась за свой сильно ухудшившийся слух. Но труд, внутренняя энергия и молодое сердце актрисы победили и недуг и возраст. Александра Александровна великолепно сыграла новую роль. Ее мисс Кроули, бессердечная и привередливая кукла, не была меж тем холодной и бесстрастной — в ней билась горячая кровь, она была и дерзкой и гневной, мы угадывали в этой себялюбивой старухе и проницательность и остроту ума, и нам становилось страшно за людей, над которыми она имела власть.

В этой роли мы снова и снова восхищались изумительной, несравненной культурой сценической речи Александры Александровны, ее богатым, ясным и гибким голосом.

Роль мисс Кроули в «Ярмарке тщеславия» была последней ее ролью.

Однажды я был с Александрой Александровной в Доме ветеранов сцены. Его обитатели завели разговор о Малом театре. В этом разговоре одна старая актриса безапелляционно заявила, что Малого театра больше нет, он умер. И стала приводить какие-то доводы, которые должны были подкрепить это неожиданное для нас «открытие».

А. А. Яблочкина, хотя и с улыбкой, но не без волнения возражая ей, говорила: «Путь Малого театра не всегда был прямым и светлым... Малый театр, как живой организм, нередко болел, но труппа театра всегда объединялась против болезни и побеждала ее... Временные неудачи еще не гибель».

На обратном пути, когда мы ехали в машине, Александра Александровна, погрузившаяся в свои мысли, молчала и внешне была спокойна, но рука, которая все время хлопала по сумке, свидетельствовала о скрытом

волнении. Вдруг она обернулась и, словно отвечая на свои мысли, заговорила: «Ну, что же... И мы ссорились, и ссорились по личным мотивам, но ссоры эти никогда не затрагивали нашу сцену. Мы спорили об искусстве, о путях Малого театра, не переставая уважать друг друга. Надо любить театр, а не себя в театре, нет, это не фраза, это заповедь номер один. Если мы любим свой театр, если мы единомышленники, нам не могут быть страшны неудачи».

Книга А. А. Яблочкиной «75 лет в театре» вышла в 1960 году.

В своих мемуарах она рассказала о жизни и творческих идеалах Малого театра, о его традициях, о художественных принципах его великих актеров.

Ее воспоминания дороги нам своей достоверностью и ценны для нас еще и потому, что по своей тональности они не обращены в прошлое, они говорят о настоящем и будущем нашего театра.

Много в нашей стране было, есть и будет прекрасных актеров и актрис. Но таких, которые бы отдали всю свою любовь, всю жизнь служению Малому театру, все свои силы на защиту актерских прав, — таких мало. И имя Александры Александровны Яблочкиной среди них стоит на особом месте.

Евдокия Дмитриевна Турчанинова

С Евдокией Дмитриевной Турчаниновой мне посчастливилось служить в Малом театре около тридцати лет. К сожалению, я очень мало играл с ней в спектаклях, всего только в трех: в «Горе от ума», «Евгении Гранде» и «Пигмалионе», но эти спектакли имели долгую жизнь, они шли в Малом театре десятилетиями.

Мое знакомство с прекрасным и мудрым человеком, Евдокией Дмитриевной Турчаниновой, к счастью, не ограничивалось только встречами в этих спектаклях или на репетициях в театре. Я часто бывал у нее дома, в ее небольшой, но очень уютной квартире на Страстном бульваре. У нас бывали с ней задушевные беседы, она

рассказывала мне о прошлом Малого театра, о молодых годах ее жизни.

Дом Евдокии Дмитриевны был очень гостеприимным: помимо артистов (всех возрастов и положений) у нее бывали также писатели, музыканты, художники. Именно у Евдокии Дмитриевны я встретился с писательницей Татьяной Львовной Щепкиной-Куперник, с музыкантом Генрихом Густавовичем Нейгаузом и с художником Константином Федоровичем Юоном. Ее частыми гостями были наши театроведы — Владимир Александрович Филиппов и Сергей Николаевич Дурылин.

Доброе отношение Евдокии Дмитриевны ко мне проявилось почти с первых дней моей службы в Малом театре.

В декабре 1937 года я впервые играл роль Артура Мешема в «Стакане воды». Это был старый спектакль, он держался в репертуаре театра уже двадцать два года, и, может быть, это было одной из причин, почему мой ввод в этот спектакль мало кого интересовал — меня смотрели только близкие мне молодые актеры да мои родные. Я был необычайно удивлен и даже поражен, когда после третьего акта ко мне в уборную зашла Евдокия Дмитриевна.

— Миша! — сказала она.— Все хорошо! Молодец! Продолжай в том же духе.

И с этими словами она протянула мне маленького мраморного слоника, к которому была прикреплена тонкой резиночкой, той самой, которой обычно закрепляют колпачки на аптекарских пузырьках, маленькая записка.

— Это тебе на память, — продолжала Евдокия Дмитриевна. — Больше смотреть не могу, спешу на заседание в ВТО. На днях встретимся, поговорим о твоей работе подробно.

И, поцеловав меня, она ушла.

Вот что было в этой записке:

«Дорогой Миша! Я приветствую твой приход в старый Малый театр. Полюби его крепко, сердечно, как любили его те, кто создавал его славу и значение для родины. Полюби его так, как любила его твоя знаменитая семья. Желаю тебе радости, успеха. Христос тебя храни.

Е. Турчанинова».

Нет слов, чтобы описать то прекрасное волнение, которое тогда охватило меня. У меня за спиной словно выросли крылья. Подбодренный ее похвалой и успокоенный тем, что Турчанинова ушла и в зрительном зале нет ее строгого глаза, я пошел играть четвертый акт. Но, как выяснилось позже, Евдокия Дмитриевна не поехала в ВТО, а из моей уборной снова отправилась в партер и досмотрела спектакль до конца, но скрыла это от меня, чтобы своим присутствием не волновать меня.

Через несколько дней она позвонила мне и пригласила к себе домой. И вот у нее дома из беседы, которая длилась около двух часов, я понял, что никаким я не был молодцом и что ничего особенно хорошего в моей игре не было. Критика была суровой, справедливой и ценной своими советами.

В конце беседы Евдокия Дмитриевна сказала мне, что через несколько дней она снова придет посмотреть спектакль, но предупреждать меня об этом не станет. И я играл следующие спектакли, всегда думая, что меня смотрит Турчанинова.

Что заставило ее быть такой внимательной ко мне? Сначала мне казалось, что этим она выражала любовь ко всей нашей семье и особенно к моей тетке Елизавете Михайловне Садовской, с которой она много лет дружила и которая умерла всего за три года до моего поступления в Малый театр. Однако со временем я понял, что это было не какое-то исключительное отношение именно ко мне, что не меньшим ее вниманием пользовались и другие молодые артисты нашего театра — Валерия Новак, Ирина Ликсо, Констанция Роек, Борис Телегин, Дмитрий Павлов и еще многие. И с ними, как и со мной, беседовала Турчанинова, и они получали от нее подарки и письма с наставлениями и пожеланиями добра.

Е. Д. Турчанинова была по своей натуре прекрасным педагогом, очень требовательной и вместе с тем терпеливой наставницей и воспитательницей. Она была необычайно доброжелательна, но не снисходительна.

Доброе и внимательное отношение Е. Д. Турчаниновой к молодежи хорошо известно. И, может быть, поэтому весной, в конце театрального сезона, Евдокии Дмитриевне звонили многочисленные папы и мамы, которые просили ее прослушать их «совершенно необыкновенную» дочку или столь же «необыкновенного» сына

и помочь поступить им в театральную школу. Евдокия Дмитриевна почти никогда не отказывала в этих просьбах. Приводимые папами и мамами «необыкновенные» дочки и сыновья оказывались часто более чем обыкновенными. Редко кому она советовала идти в театр. Однажды я пришел к Евдокии Дмитриевне, когда у нее сидела одна из таких мам с дочкой. Прослушивание уже закончилось, и Евдокия Дмитриевна говорила, обращаясь к дочке:

— Дорогая моя! Ну, что мне вам сказать... Думается мне, что не верно вы выбираете дорогу в жизни... Дорога в театр не ваша дорога... Ничего у вас для театра нет. Конечно, старая Турчанинова может и ошибаться, не ошибаются только мертвые... Могу привести один пример. Когда Максим Горький и Шаляпин были молодыми, они пробовали поступить в хор. Так вот— Горького приняли, а Шаляпина — нет.

При этих словах мама и дочка оживились. По их лицам я понял, что над ними закружилась надежда. А Евдокия Дмитриевна продолжала:

— Могу и еще позабавить вас. Мне рассказывали, что в Америке был проведен конкурс на лучшую пародию на Чарли Чаплина. В этом конкурсе инкогнито принял участие и сам Чаплин. И вот при голосовании Чаплин получил только седьмое место! Да, ошибки, как видите, бывают, но они все же очень и очень редки. Что же, попробуйте, идите на экзамен, может быть, экзаменаторы будут не такими строгими, как я, и вам удастся поступить в театральное училище, но должна вам сказать: не думайте, что в театре кисельные берега и молочные реки, что мы живем среди радостей и веселья. Не думайте, что жизнь актрисы сплошной праздник. Нет! В театре гораздо больше слез, чем улыбок. Чем вам нравится театр? Вы видите театр только из зрительного зала, видите успех, аплодисменты, вызовы, цветы, счастливое лицо актрисы... А какой ценой покупается этот успех? Титаническим трудом, отчаянной борьбой в жестоком соревновании, бессонными ночами. Мой учитель — Александр Павлович Ленский, вот его портрет, — Евдокия Дмитриевна показала на большую фотографию, висевшую на стене, и продолжала: — Он не раз говорил с досадой, что всякий думает, будто стать актером очень легко — стоит только «пойти в актеры». Что нужно для актера? Уметь говорить? Но кто же этого не умеет? Это прирожденная способность каждого.

Не всегда удается убедить человека в том, что говорить на сцене совсем не так просто, как ему кажется.

Евдокия Дмитриевна говорила все это очень страстно, но потом вдруг сделала паузу и, после раздумья, проговорила:

— Вот, пожалуй, и все, что я должна была вам сказать.

И, посмотрев большими красивыми глазами на сидящую перед ней девушку, добавила:

— И вот что еще — не считайте, моя дорогая, наш хлеб, хлеб актеров, легким!

На этом беседа закончилась. Мама и дочка стали прощаться. Евдокия Дмитриевна вышла их проводить. На несколько минут я остался один.

По комнате, ее вещам всегда можно судить о человеке, который в ней живет. И в этой комнате все дышало хозяйкой. Чувствовалось, что здесь живут по давно заведенному строгому порядку и обычаю. В комнате было очень чисто, нигде ни пылинки, стекла окон сверкали. Старинная мебель выглядела отлично. Евдокия Дмитриевна была религиозна — в углу висела икона, и перед ней всегда горела лампадка. По стенам комнаты, как у большинства артистов того поколения, висело множество фотографий, многие из них с дарственными надписями. Я посмотрел на фотографию Ленского. На рамке лежали цветы подснежника. Кто положил их туда? Конечно, это сделали руки Евдокии Дмитриевны, это она вот уже сколько лет украшает цветами портрет своего учителя.

Сейчас, когда я пишу эти строки, мне вспоминается записка, которую Ленский написал А. А. Яблочкиной и которую она опубликовала в своей книге. Она пишет: «Вот я нахожу среди своих бумаг коротенькую записку: «Милый, дорогой товарищ! Сохраните в какой-нибудь любимой книге один из этих цветков на память обо мне. Ваш *А. Ленский*».

По ассоциации вспоминаются стихи Пушкина:

Цветок засохший, безуханный,
Забытый в книге вижу я;
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя.

Ленский родился в первой половине прошлого века, он встречался с современниками Пушкина, Лермонтова, Мочалова. Его душевная красота, требовательная и нежная любовь к своим ученикам была такой поко-

ряющей, что вызывала чувство преклонения. Недаром А. А. Яблочкина больше полувека хранила дорогую для себя записку Ленского, а Е. Д. Турчанинова украшала его портрет живыми цветами.

...Но вот вошла Евдокия Дмитриевна. Она была возбуждена.

— Подумайте, все хотят быть артистами! — сказала она, всплеснув руками, и продолжала: — Знаете, Миша, когда я была молодой, а это было бог знает когда, в Москве часто игрался водевиль «Макар Алексеевич Губкин». Там есть такие куплеты:

Иной злодей не доучился,
Куда? В актеры норовит!
Иной все прожил, разорился,
Пойду в актеры, говорит!

Чиновник чуть в беде попался,
В актеры с горести идет!
Купец пропал, проторговался,
И тот в актеры тож ползет!

Я тогда же записал эти куплеты и напомнил Евдокии Дмитриевне слова Счастливцева из «Леса»: «После я в комики перешел-с. Да уж очень много их развелось; образованные одолели: из чиновников, из офицеров, из университетов, все на сцену лезут. Житья нет».

— Да, да! — сказала Евдокия Дмитриевна.—Сколько я знала разных Счастливцевых и Несчастливцевых, которые шли пешком из Керчи в Вологду и из Вологды в Керчь в поисках работы — театра, не находили в одном городе, шли в другой, отмеривая в день верст по пятьдесят! Да, горька была доля провинциального актера до революции. Сегодня наши периферийные театры мало чем отличаются от столичных. У них те же права и такая же полная исканий творческая жизнь.

У Евдокии Дмитриевны было трудное детство, родители ее жили в большой нужде. Родилась она в Москве, в убогом деревянном домишке, что стоял рядом с церковью Спаса-на-Песках, в том самом доме, в котором первые восемнадцать лет жила М. Н. Ермолова. Отец Марии Николаевны был суфлером, отец Евдокии Дмитриевны — капельдинером.

Позже, когда отец Евдокии Дмитриевны получил повышение и стал билетным кассиром, вся его большая

семья перебралась на казенную квартиру в дом Театральной конторы, который и сейчас еще можно увидеть на Кузнецком мосту.

Вспоминая свое детство, Е. Д. Турчанинова рассказывала:

— Мои отец и мать были простые, малообразованные люди, но они были необыкновенно добры, полны какого-то внутреннего благородства и жили только для нас. Не знаю, не могу точно определить, когда возникла во мне любовь к театру; не углядеть ее истоков — кажется, будто со мной родилась... Засыпая на гладильной доске, за неимением кровати, я мечтала — буду актрисой.

Для того чтобы поступить в театральное училище, нужно было окончить не менее пяти классов гимназии. И вот, когда пятый класс был окончен, Турчаниновой удается поступить в императорское театральное училище. Плату за учение на первом курсе за нее внесла актриса Малого театра Гликерия Николаевна Федотова, а потом благодаря хлопотам артистов она была освобождена от платы.

Годы в театральном училище положили начало ее страстной любви к образованию, она училась всю жизнь, училась сама и накопила такие большие знания, что могла не только свободно и уверенно принимать участие в любом споре об искусстве, но и быть консультантом по многим вопросам, связанным с жизнью театра, его историей, историей нашей страны, была строгим судьей и вместе с тем доброй помощницей всех, кто встречался с ней в работе.

Уже в преклонном возрасте она не изменяла своему стремлению к самообразованию и, как в молодости, не пропускала почти ни одной премьеры в московских театрах, посещала все выставки, бывала очень часто на концертах в консерватории и, конечно, очень много читала. С годами у нее собралась большая библиотека. В последний год жизни, когда Евдокия Дмитриевна чувствовала приближение неизбежного конца, она всю свою библиотеку раздарила своим друзьям — актерам.

Меня всегда занимал вопрос, почему у русской актрисы, родившейся в Москве и прожившей в этом городе всю жизнь, такая странная фамилия — Турчанинова? Всякий раз, когда я у нее бывал, я хотел спросить ее об этом, но забывал. Сейчас мне кажется, что это или

псевдоним, или фамилия, которая родилась из прозвища. Как говорила Евдокия Дмитриевна, дед ее был турком, который, по преданию, во время русско-турецкой войны попал в плен и стал крепостным княгини М. Н. Волконской, матери Л. Толстого.

Находятся люди, склонные считать Евдокию Дмитриевну суховатым, неотзывчивым человеком. Да, может быть, в отличие от Александры Александровны Яблочкиной, которая всегда и всем готова была помочь — всем, кто бы ее ни просил, для которой оказывать помощь, делать добро было почти органической потребностью, — в отличие от нее Евдокия Дмитриевна Турчанинова была осторожнее и рассудительнее.

О безграничной доброте Яблочкиной и сказано и написано много. Но здесь уместно будет рассказать еще об одном, уже почти анекдотическом случае, чтобы сделать ощутимым различие, которое существовало между этими двумя характерами.

Однажды Яблочкина получила от неизвестного гражданина, жившего в каком-то далеком городе, письмо, в котором он писал, что очень хочет учиться играть на балалайке. Так как у него нет денег на приобретение этого инструмента, он просил ее в этом письме купить ему балалайку. На другой день после получения письма Александра Александровна, которой к этому времени было уже за восемьдесят, отправилась по магазинам, купила балалайку и отослала по указанному адресу. Никакого ответа, даже просто «спасибо», Александра Александровна не получила.

Вот такого поступка Турчанинова совершить не могла бы; она должна была бы обязательно знать, кто именно ее просит, действительно ли он хочет учиться играть на балалайке, где, у кого и почему именно на балалайке. Только выяснив все это, она или купила бы балалайку, или отказала бы строгим письмом.

Она очень хорошо чувствовала ложь, жадность, точно угадывала притворные слезы и наряду с этим очень хорошо понимала настоящее горе, настоящую нужду и всегда приходила на помощь.

Старость красива, если она приходит к человеку здоровому. К сожалению, так бывает редко, ибо старость чаще всего несет человеку болезни. Но редко — это не

значит никогда. Я познакомился с Евдокией Дмитриевной, когда она была уже очень пожилой — ей шел седьмой десяток.

Прослужив с Е. Д. Турчаниновой в Малом театре около тридцати лет, я не помню, чтобы она хворала, не помню, чтобы она жаловалась на сердце, давление, голос или даже просто на усталость. Ее организм работал точно, как хорошие часы, как часы, пружина которых была заведена минимум на век.

Безусловно, старость имеет право на покой, на отдых. Сколько уютных старушек, отдыхающих за вязаньем, рисовали художники, фотографировали фотографы. Есть и другие старушки — они вместо вязанья любят сосредоточенно раскладывать пасьянс.

Может быть, и Евдокия Дмитриевна пристрастилась бы к одному из этих занятий, каждое из которых по-своему увлекает, но для этого у нее никогда не было времени. Как в годы ее юности, так и в преклонные годы Турчаниновой не хватало дня. Весь он с ранних часов и до очень поздних был поглощен разного рода обязанностями и делами. Даже во время отпуска Евдокия Дмитриевна не отдыхала, как говорится, «полной грудью». Нужно прочесть большой роман, потому что на его основе делается инсценировка для театра. Нужно прочесть несколько пьес, которые ей прислали авторы. Нужно ответить на многочисленные письма. Нужно написать статью в журнал. И так каждый день — нужно, нужно, нужно!

И все эти «нужно» она делала, не жалуясь, а очень легко, потому что ею руководило чувство долга перед театром и людьми.

Говоря сейчас о кипучей деятельности Евдокии Дмитриевны, я по контрасту вспоминаю замечательную картину В. М. Максимова «Все в прошлом». Помните эту картину? На переднем плане на фоне небольшого деревянного дома сидят две старушки. На нижней ступеньке крылечка сидит крестьянка, в руках спицы, она вяжет чулок, рядом с ней в большом мягком кресле ее барыня — старуха-помещица. Ноги удобно вытянуты, ступни ног покоятся на мягкой подушке, которая лежит прямо на земле, голова прислонена к спинке кресла, руки покойно лежат на коленях. Вся ее фигура говорит о полной безмятежности. Она сладко мечтает о прошлом, нет никаких тревог и обязанностей, время для нее словно остановилось. На заднем плане виден заколо-

ченный большой барский дом, из него уже давно ушла жизнь. Стоит весна. За креслом барыни буйно цветет сирень, но ничто не волнует старую помещицу. Жизнь идет мимо нее. Она вся в прошлом...

Евдокия Дмитриевна очень хорошо помнила прошлое, прошлое нашей страны, славное прошлое Малого театра, но она никогда им не жила. Она никогда не была «вся в прошлом». Она всю жизнь жила настоящим и будущим. Прошлое для нее было ценно только как источник знаний.

У многих артистов Малого театра были свои пристрастия, или, как теперь говорят, хобби. Остужев, например, увлекался слесарным делом и фотографией, мой дядя Пров Михайлович был завзятым рыболовом. Варвара Николаевна Рыжова увлекалась гомеопатией, знала много различных лекарств и с большой охотой выписывала рецепты своим родным, друзьям и знакомым, стараясь избавить их от недугов. Евдокия Дмитриевна не знала никакого увлечения, кроме театра и большой общественной работы, а на врачей и лекарства она смотрела несколько иронически, может быть, потому, что редко хворала. Для нее источником здоровья был труд, деятельность. Она часто вспоминала слова известного медика XVI века Парацельса: «Безделье ускоряет наступление старости, труд продлевает нашу молодость».

Осенью 1942 года Малый театр вернулся из Челябинска, пробыв в эвакуации менее года.

Мы были вызваны в Москву первыми из всех московских театров. Вызов был срочным, а причина была очень важной, ответственной и, безусловно, почетной. Мы должны были поставить на нашей сцене пьесу А. Е. Корнейчука «Фронт». Этой пьесе придавалось тогда очень большое значение, она печаталась с начала и до конца, из номера в номер, в газете «Правда». Помимо основной задачи — постановки пьесы «Фронт» — была развернута большая работа по обслуживанию армии. Наши шефские концерты проходили в госпиталях и в воинских частях. Каждый день мы давали по пять-шесть концертов. Каждый месяц Малый театр отправлял бригаду артистов на фронт.

В октябре 1942 года выехала на фронт с артистами Малого театра и Е. Д. Турчанинова. Ей было тогда

семьдесят два года! За восемнадцать дней Евдокия Дмитриевна выступила пятьдесят пять раз. Сколько покрыто километров... Машина, переезд, выступление, снова машина, снова переезд и снова выступление. На сон оставалось три-четыре часа.

Об этой поездке Евдокия Дмитриевна написала несколько страниц своих воспоминаний, они опубликованы в книге «Малый театр на фронтах Великой Отечественной войны». Читать эти записки, конечно, очень интересно, но еще интереснее было слушать ее рассказы об этой поездке.

Через полгода, в мае 1943 года, и я с артистами Малого театра уехал на фронт. Наш путь и наш срок был и дальше и дольше. Мы обслуживали части от Бологого до Валдая. Вернувшись в Москву, я, конечно, был у Турчаниновой и, захлебываясь, рассказывал ей о своих впечатлениях. Мы с Евдокией Дмитриевной были уже «стреляными воробьями» и понимали друг друга с полуслова.

В то время, весной 1943 года, в Москве было и холодно, и голодно, и темно. Но у Турчаниновой было и тепло, и светло, и уютно. За ужином, когда наш перекрестный обмен впечатлениями несколько затих, Евдокия Дмитриевна вспомнила войну 1914 года. И тогда, в ту войну, она дважды с группой артистов была на фронте.

— Солдаты тогда были совсем не такие, что сейчас, — говорила Е. Д. Турчанинова, — более половины из них, а может быть и больше, были неграмотны... Помню, на фронте по их просьбе мы многим писали письма для родных, а потом отправляли эти письма в их далекие деревни. Автомобилей к нашим услугам не было, по многу верст мы шли тогда, неся на себе костюмы и инструменты для концерта, или тащились на телегах, а дороги были ужасные. Чего было ждать от проселочных дорог, когда даже Москва в те годы не имела асфальта — центральные площади и улицы были мощены булыжником. Как же было неудобно ходить! Какой грохот тогда стоял в Москве от ломовых извозчиков, колеса их подвод ведь были обтянуты железными обручами. Зато зимой наступало блаженство: когда вставал санный путь, в Москве становилось тихо, тихо...

Было уже поздно. Евдокия Дмитриевна утомилась. Стрелки часов приближались к одиннадцати. Москов-

ское небо уже прорезали лучи прожекторов, нащупывавших вражеские самолеты.

Я простился с Евдокией Дмитриевной и отправился домой.

В 1954 году Малый театр выехал на гастроли в Польшу. В Варшаве мы все жили в большой комфортабельной гостинице «Бристоль». Однажды я встретил в вестибюле Е. Д. Турчанинову с нашим суфлером Татьяной Алексеевной Владич. Они шли гулять. Татьяна Алексеевна, полька по национальности, была уроженкой Варшавы, прекрасно говорила на польском языке, и поэтому для нас всех она была в этой стране очень необходимым человеком. Евдокия Дмитриевна предложила мне прогуляться вместе с ними. Я с радостью согласился. Был солнечный день. Мы шли по улице Новый Свят к центру Варшавы. Не доходя до университета, Татьяна Алексеевна обратила наше внимание на большой костел и сказала, что в этом храме покоится в стене сердце великого Шопена... Евдокия Дмитриевна выразила желание войти в костел. Шла служба. Молящиеся чинно сидели на своих скамьях, склонив головы над молитвенниками, торжественно звучал орган.

Татьяна Алексеевна подвела нас к священному месту, где было погребено сердце великого композитора. Немного постояв там в полном безмолвии, мы тихо вышли на улицу.

Почти против костела мы увидели памятник: на черном гранитном пьедестале — скульптурное изображение сидящего человека. Фигуру его окутывает мантия, длинные волосы, расчесанные на прямой пробор, спадают до плеч.

— Это тоже великий сын польского народа, — с гордостью сказала Татьяна Алексеевна, — это великий астроном — Николо Коперник!

Осматривая памятник, Евдокия Дмитриевна заметила:

— Да. Один подарил людям знание, другой — радость! Волшебная музыка Шопена звучит по всей земле! — И, немного помолчав, продолжала: — Я очень люблю музыку, чувствую ее... Чувствую, как мне кажется, истоки ее рождения...

— Например? — задала вопрос любопытная Татьяна Алексеевна.

— Например?.. Ну вот, шла я однажды в Москве по улице Горького. Навстречу мне шел солдат, он был в грубой солдатской шинели и тяжелых, грубых сапогах. В руке он держал маленький букетик подснежников — для меня это и есть рождение музыки! Или вот еще: иду я как-то по улице, впереди меня идет человек без ноги. Справа, у парадной двери, стоит беременная женщина, в руках у нее много свертков, и она никак не может открыть дверь. Безногий увидел это и в два прыжка, как кенгуру, очутился рядом с женщиной; зажав под мышкой оба костыля, он освободившейся рукой открыл перед ней дверь. Незнакомка, сказав «спасибо», скрылась за дверью, а инвалид, встав снова на оба костыля, медленно пошел дальше по улице... Ничего в этом нет особенного, но для меня этот эпизод звучит как музыка.

Слушая Евдокию Дмитриевну, я подумал, что она не только прекрасная актриса и замечательный педагог, она, видимо, могла бы быть и очень хорошим режиссером.

В последние годы у нас в Малом театре были три замечательные актрисы на роли старух — Александра Александровна Яблочкина, Варвара Николаевна Рыжова и Евдокия Дмитриевна Турчанинова. Эти прекрасные актрисы были очень разными по своей творческой индивидуальности. Но если Яблочкина никогда не встречалась на одних и тех же ролях с Рыжовой, то Турчанинова очень часто играла роли и Яблочкиной и Рыжовой. Это говорит о широте ее актерского диапазона. Сегодня, скажем, она играет чопорную англичанку, миссис Хиггинс, в пьесе Б. Шоу «Пигмалион» (эту роль играла и Яблочкина), а завтра Турчанинова представала перед нами в роли простой и мудрой русской женщины Арины Родионовны, няни Пушкина, в пьесе Паустовского «Наш современник» (эту роль играла и Рыжова). Увидев Евдокию Дмитриевну в пьесе Горького «Варвары» в роли родовитой дворянки, помещицы Богаевской (эту роль играла и Яблочкина), трудно было представить Турчанинову в роли Мотыльковой в пьесе Гусева «Слава» (эту роль играла и Рыжова).

А в молодые годы Турчанинова играла и мужские роли — Леля в «Снегурочке» Островского, Керубино в «Женитьбе Фигаро» Бомарше. Была в ее репертуаре и

такая фантастически-сказочная роль, как Домовой в «Воеводе» Островского.

Евдокия Дмитриевна в совершенстве владела русской речью, в ее произношении чувствовался говор тех «московских просвирен», о которых с восхищением вспоминал Пушкин и у которых он советовал учиться русскому языку.

Будем благодарны нашей технике, нашему радио, которое запечатлело турчаниновскую речь, будем благодарны и нашему звуковому кино, которое в фильме-спектакле «Правда — хорошо, а счастье лучше» запечатлело и речь и замечательный сценический образ Турчаниновой в роли купчихи Барабошевой.

Е. Д. Турчанинова умерла 27 декабря 1963 года.

После гражданской панихиды в Малом театре гроб повезли на Калитниковское кладбище, которое находится недалеко от Абельмановской заставы. На этом бывшем старообрядческом кладбище были похоронены дед, бабка, мать и сестра Евдокии Дмитриевны. На кладбище гроб тесным кольцом окружили артисты Малого театра, ее знакомые и близкие друзья. Родных не было. Со всеми своими родными она рассталась еще при жизни. Поэтому умерла Евдокия Дмитриевна совсем одинокой.

Евдокия Дмитриевна прожила девяносто три года, из них более семидесяти лет она отдала служению Малому театру. И, несмотря на то, что не всегда ей было легко в Малом театре, она никогда не могла даже подумать о том, чтобы его покинуть, хотя двери многих театров для нее были бы радушно открыты.

Евдокия Дмитриевна прожила большую и красивую жизнь. В своем последнем слове над ее гробом я вспомнил четверостишие И. Бехера:

«Красиво жить» — не просто звук пустой,
Лишь тот, кто в мире красоту умножил
Трудом, борьбой,— тот жизнь красиво прожил,
Воистину увенчан красотой!

В тот морозный день мы навсегда прощались с одним из красивейших людей Малого театра — Евдокией Дмитриевной Турчаниновой. Я поцеловал ее руку, такую знакомую, смуглую, с редкими, широкими веснушками, и в заключение сказал, что память о ней, о большой

актрисе и мудром человеке, будет жить в стенах нашего театра, в сердцах актеров столько, сколько будет стоять наш театр, столько, сколько будут биться наши сердца.

Низкий поклон тебе, замечательная русская актриса!

Николай Капитонович Яковлев

Зима 1941 года. Война. Малый театр эвакуирован в Челябинск. Морозное утро, еще с вечера начал сыпать снег, мелкий, колючий, сыпал всю ночь, сыплет и утром. Улицы затонули в глубоком снегу. Петляя тропинкой, проложенной пешеходами, я еле добрался до театра.

Драматический театр имени Цвиллинга, в помещении которого мы играли, днем почти не отапливался — плохо с топливом, вернее, с транспортом. Все актеры в шубах и валенках.

В верхнем фойе шла репетиция старого спектакля «Бешеные деньги». На этой репетиции нужно было вспомнить мизансцены, проверить текст, уточнить бутафорию. Суфлер, как обычно в таких случаях, листая экземпляр пьесы, еле поспевал следить за артистами, быстро проговаривавшими свои роли.

Пьесу репетировали прекрасные актеры: тут были и Яблочкина, и Гоголева, и Зубов, и Подгорный, и Яковлев, и другие. Но все они, как видно, с трудом побеждали дурное настроение, какую-то внутреннюю скованность, и замечательный текст Островского проговаривали как-то механически.

Николай Капитонович Яковлев репетировал Василькова. В описании действующих лиц у Островского сказано, что Савве Геннадичу Василькову лет тридцать пять, Яковлеву же в то время было семьдесят два года. Он так же, как и все актеры, был в шубе, длинной и тяжелой, обут он был в старомодные ботики. Из-за большого поднятого воротника шубы почти не видна была его лысоватая голова. Поначалу и он лишь бормотал текст уже много лет игранной роли, но постепенно, может быть, даже незаметно для себя самого, он начал входить в роль. Его снова (в который раз!) волновало действие пьесы, волновала судьба ее героев. И вот наступил момент, когда словно исчезли тяжелая шуба и ботики, «исчез» семидесятидвухлетний Яковлев — перед нами стоял темпераментный юноша. Каким волнением, неподдельной искренностью, глубиной чувств

звучал его голос, как сияли глаза! Невозможно забыть, с какой душой, с какой радостью и нежностью он восклицал: «..моя Лидия, мой ангел!» Нельзя забыть и глубокую боль в его возгласе: «Друг, во мне оскорблено не самолюбие, а душа моя! Душа моя убита!»

Вдохновение Яковлева повлияло и на партнеров — они невольно потянулись за ним, и сухая, бездушная репетиция, ничего, кроме вреда, не приносящая, превратилась в репетицию, полную творческого огня.

Помню конец этой репетиции. Пьеса, как известно, кончается мизансценой, по которой «Лидия робко подходит к Василькову, кладет ему руку на плечо и склоняется головой». На этой репетиции мизансцена была несколько нарушена. Лидия — Гоголева, вместо того, чтобы склониться головой, нежно и благодарно поцеловала Николая Капитоновича, а все артисты дружно зааплодировали.

Художественный руководитель Малого театра И. Я. Судаков, пожав руку Н. К. Яковлеву, произнес даже что-то вроде речи, в которой говорил о высоком призвании артиста, о внутренней дисциплине, о том, что мы должны побороть бытовые трудности, которые нас окружают.

Николай Капитонович Яковлев родился в 1869 году в Рязани. Образование получил в местной классической гимназии. Для продолжения образования он поступил в Харьковский ветеринарный институт. Но выбор профессии пришелся ему не по душе, и он через три месяца возвратился в Рязань. Здесь он поступил в кандидаты на должность чиновника в Рязанское отделение государственного банка.

Полтора года просидел он без всякого жалованья за конторкой, щелкая счетами и выводя каллиграфическим почерком цифры в счетных книгах.

С 1866 по 1890 год он пробовал силы в любительских спектаклях. Именно эти спектакли утвердили его в мысли, что его призвание — театр, сцена.

В сентябре 1890 года он едет в Москву держать экзамен на открывшиеся годом раньше драматические курсы при императорском Московском театральном училище. Он успешно выдержал экзамен и был принят в число учеников. Проучившись три года на этих курсах, Яковлев окончил их по классу О. А. Правдина.

С 1 сентября 1893 года Н. К. Яковлев был принят в прославленную труппу Московского Малого театра на жалованье шестьсот рублей в год.

И вот с 1893 года и до конца своих дней, в течение более полувека, пятьдесят семь лет, Яковлев служил, отдавая все свои силы, весь свой талант славной сцене старейшего русского театра.

Яковлев начал свою деятельность в то время, когда на сцене Малого театра в расцвете своего таланта играли М. Н. Ермолова, О. О. Садовская, А. П. Ленский, А. И. Южин. И молодой Яковлев был их партнером, их верным учеником и последователем.

Одним из любимых его актеров был Михаил Провович Садовский. После смерти Михаила Прововича к Николаю Капитоновичу перешла большая часть его ролей. Он играл Мурзавецкого в «Волках и овцах», Карандышева в «Бесприданнице», Тихона в «Грозе», Хлестакова в «Ревизоре», Счастливцева в «Лесе». Во всех этих ролях он имел заслуженный успех. Роль Хлестакова Николай Капитонович играл в течение тридцати трех лет! А роль Счастливцева — сорок пять лет! И все эти роли имели собственное, яковлевское решение.

Если М. П. Садовский в роль Счастливцева вложил много тяжелых раздумий о горькой судьбе русского актера и «его Аркашка, — как свидетельствует С. Дурылин, — был сильно помят жизнью, устал от проселочных дорог, и веселость его была слита с едкой горечью»*, то у Яковлева, наоборот, в его Счастливцеве не было никакой горечи. Чувствовалось, что он способен еще долго бродить по дорогам, кочуя из театра в театр, и что никакие тяготы жизни не в силах побороть его оптимизм, его жизнерадостность. Ловкий, живой, находчивый, он увлекал зрителей своей неуемной веселостью.

Длинный список ролей Николая Капитоновича убедительно говорит о том, что в его обширном репертуаре все же главное место занимал А. Н. Островский.

«Я — актер театра Островского, — говорил Николай Капитонович, — я никогда не расставался с Островским и до революции переиграл множество ролей в его пьесах. Казалось, Островский понят, узнан, исчерпан до конца. Но, присматриваясь к тому, как советские зрители слушают его пьесы, я начинал видеть нового

* С. Дурылин, Н. К. Яковлев, М., «Искусство», 1949, стр. 29.

Островского: сурового судью ушедшего прошлого, человека, верившего в неисчерпаемые нравственные силы русского народа» *.

Неподдельное чувство, искренность, чеканная речь, народный юмор были отличительными качествами этого замечательного артиста.

Н. К. Яковлев обладал прекрасными вокальными данными. По свидетельству А. А. Яблочкиной, «тембр его голоса напоминал знаменитого Собинова».

«Яковлев мог стать певцом незаурядным, — пишет про него Александра Александровна, — но он слишком сильно любил драматический театр. И забыл о своем втором даре» **.

Прекрасный актер, Н. К. Яковлев был еще и хорошим педагогом, режиссером и организатором. С 1907 по 1920 год он работал преподавателем драматических курсов в Государственном институте музыкальной драмы. В этот же период он поставил в Малом театре пять пьес Островского: «Грех да беда на кого не живет», «Свои собаки дерутся — чужая не приставай», «За чем пойдешь, то и найдешь», «Волки и овцы» и «Шутники». Яковлев был организатором более двадцати гастрольных поездок артистов Малого театра по городам Средней России и Сибири.

Н. К. Яковлев по природе своего творчества принадлежал к той категории артистов, которые сами были режиссерами своих ролей. Он тщательно изучал новую пьесу, свою роль и уже на первых репетициях, опережая режиссерскую подсказку, очень правильно и интересно намечал рисунок роли — свой будущий сценический образ. Это все вовсе не означало, что Николай Капитонович отрицал режиссуру. Нет, он высоко ценил режиссера, если он был талантлив и умел увлечь актеров своим замыслом. Но Николай Капитонович внутренне протестовал против того режиссера, который скучно и долго разбирал пьесу по кускам с хладнокровием патологоанатома. Старый театр с его частыми премьерами научил Яковлева работать быстро, ответственно. И он никак не мог примириться с медленным темпом в работе над пьесой. Сетуя на это, он не раз говорил,

---

* «Современники о Малом театре», М., изд. ВТО, 1950, стр. 97.
** А. Яблочкина, 75 лет в театре, стр. 228.

что режиссеры непродуктивно тратят актерское время на репетициях, загружая его пространными рассуждениями.

В связи с этим вспоминается забавный случай, который произошел однажды на репетиции в Малом театре. Один режиссер очень подробно и пространно что-то объяснял Яковлеву. Он приводил примеры из литературы, живописи, музыки, цитировал Маркса, Пушкина, Льва Толстого и Маяковского, ссылался на Станиславского и потом снова и снова приводил примеры, сравнения и сыпал цитатами. Сначала Яковлев слушал его очень внимательно, затем просто из вежливости, а потом впал в какую-то прострацию, сидел неподвижно, слегка наклонив набок голову и сложив на животе руки. И, наконец, словно проснувшись, он обратился к сидящей тут же Вере Николаевне Пашенной:

— Вера! Кому это он все говорит?

— Вам, Николай Капитонович, — ответила Вера Николаевна.

— Мне?! — воскликнул Яковлев с таким искренним удивлением, что все присутствующие покатились со смеху, а сконфуженный режиссер наконец замолчал.

Помню знаменательное событие 9 мая 1949 года. После спектакля «Правда — хорошо, а счастье лучше» состоялось закрытое чествование Николая Капитоновича Яковлева по случаю его восьмидесятилетия и пятидесятишестилетней работы в Малом театре. Оно происходило на сцене, при закрытом занавесе, в декорациях последнего акта. Все свободные артисты в этот вечер были в театре. От труппы очень хорошо говорила Евдокия Дмитриевна Турчанинова. С Яковлевым прошла почти вся ее жизнь актрисы; он был неизменным ее партнером почти во всех пьесах Островского.

Николай Капитонович стоял на сцене в гриме и костюме Силы Ерофеича Грознова, а Евдокия Дмитриевна — в костюме и гриме Барабошевой. Друг против друга стояли два великолепных художника, два прекрасных человека — благородные труженики, прожившие большую жизнь в театре.

Я смотрел на них, и перед глазами вставала только что сыгранная ими сцена из последнего акта, сцена, которую я много раз видел и которой никогда не переставал восхищаться.

На переднем плане сцены, почти у рампы, лицом в зал стоит Грознов — старенький, беленький, пушистенький, опущены его слабые старческие руки. Хорошо еще сидит на нем видавший виды длинный военный темно-зеленый сюртук. Из-под него видны белые холщовые брюки, от плеча до плеча — медали и Георгиевские кресты за подвиги на войне. Рядом Барабошева — в длинном темно-синем платье, большая белая шаль спускается с ее плеч. Вот она медленно повернула к нему голову, смотрит на него и осторожно, как-то необыкновенно тактично и тепло замечает: «Да, да, состарился ты, ах, как состарился!»

И вдруг Грознов как-то приободрился, захорохорился, молодцевато вскинулись слабые руки, и он энергично возразил: «Кто? Я-то? Нет, я еще молодец, я куда хочешь!» И дальше продолжал уже каким-то тоном задиры: «А вот ты так уже плоха стала, больно плоха!» На это Турчанинова затягивала на груди шаль, гордо вскидывала голову, вся фигура ее говорила, что она сейчас лебедем поплывет в русской пляске, и с интонацией предельной убежденности она отвечала: «Что ты, что ты? Я еще совсем свежая женщина». Этот диалог всегда вызывал у публики дружный смех и аплодисменты.

И вот снова Яковлев — в голосе необыкновенная нежность. Он говорит: «А как жили-то мы с тобой, помнишь, там, в Гавриковом, у Богоявленья?» Лицо Турчаниновой, обращенное в зрительный зал, все как-то просветлялось, разглаживалось, словно исчезали старческие морщины; сияющие глаза смотрели куда-то далеко-далеко, в прошлое. И, глядя в этот момент на Турчанинову, все отчетливо представляли ее себе, когда она была молодой, и безусловно верили словам Грознова: «Такая была красавица, по всей Москве одна. Первая красавица в Москве...»

Дрожащим от волнения голосом она отвечала: «Давно уж время-то; много воды утекло».

И снова вступал Яковлев. Он говорил так душевно, словно струнами сердца произносил слова: «Теперь только мне и поговорить-то с тобой, а как поселюсь в сторожке, так ты барыня, ваше степенство, а я просто Ерофеич».

Модуляции яковлевского голоса, его задушевность, теплоту и трепет невозможно описать никакими словами. В этот момент в зрительном зале всегда было тихо-тихо, и публика вытирала набегавшие слезы, а ведь



Е. М. Садовская — Снегурочка.
«Снегурочка» А. Н. Островского. Новый театр. 1900



А. А. Остужев — Хлестаков, Е. М. Садовская — Марья Антоновна. «Ревизор» Н. В. Гоголя. 1903



Е. М. Садовская — Лиза. «Горе от ума» А. С. Грибоедова. 1911



Е. М. Садовская — Маша, П. М. Садовский — Рахманов. «В старые годы» И. В. Шпажинского. 1888



П. М. Садовский позирует для фигуры Хлестакова к памятнику Н. В. Гоголя по эскизу А. П. Ленского



П. М. Садовский в своей театральной уборной. 1920-е годы



П. М. Садовский — Фамусов, С. Н. Фадеева — Лиза.
«Горе от ума» А. С. Грибоедова. 1938

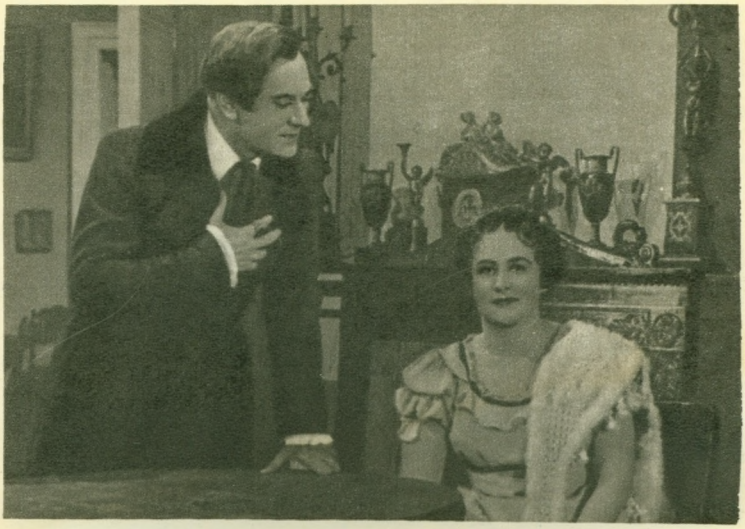


В центре Е. Д. Турчанинова — Тугоуховская,
П. И. Старковский — Тугоуховский



К. И. Тарасова — Софья,
М. М. Садовский — Молчалин

«ГОРЕ ОТ УМА» А. С. ГРИБОЕДОВА. 1945



М. И. Царев — Чацкий, И. А. Ликсо — Софья



М. М. Садовский — Молчалин,
О. М. Хорькова — Лиза



П. М. Садовский среди участников спектакля «Волки и овцы» А. Н. Островского. 1944



Постановочная группа спектакля «Горе от ума»: С. П. Алексеев, И. Я. Судаков, П. М. Садовский. 1938



А. А. Яблочкина — Горичвет.
«Крылья» А. Е. Корнейчука. 1955



И. К. Яковлев — Грознов.
«Правда — хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского. 1941



Е. Д. Турчанинова — Барабошева, Е. П. Багорская — Поликсена. «Правда — хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского. 1941



А. А. Остужев на охоте



А. А. Остужев — Михаил Иванович.
«Растеряева улица» М. С. Нарокова по Г. Успенскому



М. Ф. Ленин — Богдан Хмельницкий.
«Богдан Хмельницкий» А. Е. Корнейчука. 1939



А. И. Сашин-Никольский — Слепец.
«Наш современник» К. Г. Паустовского. 1949



И. В. Гуринов — Тишка.
«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина. 1940

всего за три фразы до этого она смеялась и аплодировала. Вот что умели делать эти могучие таланты! И это умение переключать публику из одного состояния в другое, умение вносить юмор в драматические роли и находить краски для выражения проникновенных, глубоких переживаний в ролях комедийных было отличительной чертой артистов Малого театра.

В игре Яковлева всегда властно звучало мажорное ощущение жизни, и даже в самых обыденных характерах, созданных им, не было места будничности, серости, приглушенности. Его сочная русская речь, презирая сурдину, летела в зал, пленяя выразительностью, и поражала умением «вкусно» выделить нужное слово.

Н. К. Яковлев был ярким представителем реалистического искусства Малого театра. Его сценические образы были самой природой, самой жизнью. Но реализм Яковлева заключался не в простом подражании природе — его сценические образы приобретали звучание романтическое, поэтичное, и потому в его творчестве как бы билось всегда второе сердце, имя которому — театр.

Я вспоминаю замечательный спектакль — «Славу» В. Гусева. Эта пьеса была поставлена в Малом театре в 1938 году и прошла на его сцене более трехсот раз.

В том спектакле Н. К. Яковлев превосходно играл роль актера Медведева. Слова его монолога воспринимались нами, актерами Малого театра, как слова и мысли самого Николая Капитоновича.

Все ему было близко в этой роли. В своем монологе он вспоминал Ермолову, но для него это была не только великая актриса, но и дорогой и бесценный друг Мария Николаевна, с которой он так много играл и память о которой для него была еще так свежа — в том году исполнилось всего десять лет со дня ее кончины. Сколько искреннего волнения, любви, восхищения вкладывал он в эти слова:

Так где ж она, новая наша Ермолова,
Которая вышла б и всех потрясла?

В своем монологе он, говоря об актерском сердце, сам отдавал свое горячее сердце публике:

Актер, Наташенька, старый конь,
Он рвется, услышав трубу боевую.
Да, без сердца, мой друг,
Не бывает искусства.

И Яковлев — «старый конь» — больше полувека безраздельно отдавал свое сердце актера искусству Малого театра.

Мне довелось играть с Николаем Капитоновичем только в одном спектакле — «На всякого мудреца довольно простоты» в постановке Прова Михайловича Садовского. Яковлев играл Нила Федосеича Мамаева, я — гусара Курчаева.

Яковлев играл Мамаева, как бы глядя на него со стороны, и создавал образ откровенно сатирический. Его барин, крепостник Мамаев, своей психологией, своими убеждениями напоминал Фамусова, но живущего в условиях, когда крепостное право уже отменено. В надутом, глупом Мамаеве — Яковлеве было много чванства, важности. И вместе с тем в нем ощущался избыток энергии — легко верилось, что он может в один день объездить десяток магазинов, посетить несколько гостиных, осмотреть сдающиеся внаймы квартиры и даже заехать «по делам» в сенат.

Гусар Курчаев встречается в пьесе со своим дядюшкой Нилом Федосеичем Мамаевым только в последнем, пятом акте. И в этом акте я получал истинное наслаждение от того, как Яковлев проводил сцену чтения дневника Глумова. Он читал этот дневник с таким мастерством, что нам, его партнерам, присутствовавшим в это время на сцене, требовались немалые усилия, чтобы не выбиться из своих ролей и не разделить эмоции, охватывавшие зрительный зал.

В своей бесконечной тупости он даже не возмущался той сатирической характеристикой, которую ему, Мамаеву, давал Глумов.

Яковлев читал этот дневник «с чувством, с толком, с расстановкой», смакуя каждое слово, каждое выражение:

— Человеку Мамаева за то, что привез ко мне своего барина обманом, пользуясь его слабостью к отдающимся внаймы квартирам, — этому... — здесь Яковлев делал паузу и дальше в умилении продолжал почти по слогам: — бла-го-де-те-лю моему, — снова делал паузу и, словно ставя восклицательный знак, заключал:— три рубля! — при этом в интонации звучало: «всего-навсего».

Переходя к характеристике, которую давал Глумов генералу Крутицкому, Яковлев начинал читать очень торжественно, с долей пафоса: «Муза! Воспоем добле-

стного мужа и его прожекты. Нельзя довольно налюбоваться тобой, маститый старец!» Интересно, что эти слова из дневника Яковлев произносил не как впервые читаемый текст (этого требует положение в пьесе), а как давно знакомую аттестацию. Конечно, это была театральная условность, но именно она сообщала еще большую психологическую достоверность и выразительность этой сцене. Яковлев читал, все более и более воодушевляясь:

— Поведай нам, поведай миру, как ты ухитрился, дожив до шестидесятилетнего возраста, сохранить во всей неприкосновенности ум...

Яковлев делал паузу и словно становился совсем другим человеком — резко менялся голос, с низкого на высокий, приподнятая речь сменялась бытовой, и он с детской наивностью и восторгом объявлял:

—...шестилетнего ребенка.

Эти слова он произносил почти фальцетом, или, как говорят в просторечии, фистулой. Это место всегда вызывало аплодисменты зрителей.

Мне могут сказать — это трюк! Да, трюк! Сам Яковлев называл подобные приемы «фортелями» и «кренделями», но до чего же эти «фортели» и «крендели» были талантливо исполнены, какого мастерства, какой огромной техники они требовали от актера!

Николай Капитонович был очень скромным человеком, похвалы смущали его; слыша их, он отшучивался.

Обращение «голубчик» было любимым у Николая Капитоновича, при этом букву «г» он произносил так мягко, что слово «голубчик» у него иной раз звучало как «холубчик».

После премьеры спектакля «Правда — хорошо, а счастье лучше», когда я изливал ему свои восторженные чувства, он сказал:

— Так ведь, холубчик, в этом не я виноват... это так Островский написал... Это его хвалить надо, а не меня. Вот так, холубчик!

Жизнь и творчество Николая Капитоновича Яковлева достойны большой книги. И нужно, чтобы она была написана. Еще живы те, кто хорошо знал его, кто много с ним играл, они должны оставить нам свои воспоминания о замечательном артисте. Собранные вме-

сте искренние слова напомнят нам, а может быть, заставят вновь почувствовать, пережить то прекрасное волнение, которое мы испытывали, видя Николая Капитоновича Яковлева на сцене.

Александр Алексеевич Остужев

Настоящая фамилия Александра Алексеевича Остужева — Пожаров. Но с этой фамилией ему пришлось расстаться. Однажды на спектакле, в котором молодой Александр Пожаров имел большой успех, почитатели аплодировали ему и, вызывая его, кричали: «Пожаров! Пожаров!» Часть публики подумала, что в театре начался пожар, возникла паника, и зрители ринулись к выходу. После этого случая Александр Пожаров и стал Остужевым. Но, безусловно, пылкому, горячему, темпераментному актеру, каким был А. А. Остужев, его настоящая фамилия подходила больше.

Александр Алексеевич Остужев был дружен с моим отцом с юношеских лет и часто бывал у нас дома. Я встретился с Александром Алексеевичем примерно в 1924 году. Позднее, когда я стал актером Малого театра, наше знакомство переросло в дружбу.

В своем рассказе об Остужеве я не претендую ни на полноту его биографии, ни, тем более, на подробный анализ его творчества. Я постараюсь рассказать только об отдельных эпизодах его жизни, о некоторых чертах характера, о его увлечениях и, конечно, расскажу о далеко не легкой его жизни в театре. И, может быть, из этих воспоминаний возникнет образ Остужева — замечательного человека и неповторимого артиста.

Должен сказать, что Александр Алексеевич Остужев был не только неповторимым артистом, но и человеком неповторимой судьбы. В сравнительно молодые годы его посетил недуг, который наложил отпечаток на всю его жизнь. После десяти лет службы в театре он стал терять слух. В тридцать шесть лет он почти совсем оглох.

С этого времени труд актера превратился для него в подвижничество. Для того чтобы играть спектакли, ему пришлось выработать целую систему приемов. Он должен был знать роли всех своих партнеров так же досконально, как и свою. В процессе репетиций и на спектаклях он внимательно следил за партнером, за его жестами, мимикой, движениями, губами, выражением

глаз и благодаря этому точно знал, что и как говорит его партнер; чувствовал силу его голоса, его интонации и всегда отвечал ему в тон.

Однажды на спектакле «Уриэль Акоста», в сцене синагоги, Семен Борисович Межинский, игравший де Сантоса, забыл в своем монологе текст. Этого ужасного для актера мгновения никто не заметил: ни многочисленные артисты на сцене, ни зрители, ни даже суфлер. Заметил один Остужев и тут же пришел на помощь Межинскому — «подал» ему нужную фразу. Причем сделал это так, что слышал фразу только один Межинский, а расстояние между артистами было около шести метров.

Этот случай Семен Борисович всегда вспоминает с восхищением, благодарностью и даже с каким-то священным ужасом: «Как он мог это сделать? — говорил он. — Не понимаю!»

Это действительно кажется невероятным, но это было.

Приведенный случай говорит о том, насколько хорошо Остужев знал спектакль, текст партнеров и насколько он был к ним чуток.

Меня всегда и удивляло и заставляло как-то внутренне жалеть Александра Алексеевича то обстоятельство, что он жил один. У него не было домработницы, не было никого, кто бы заботился о нем, помогал вести домашнее хозяйство. Он всегда все делал сам и никогда на это не сетовал. Любовь к жизни, к деятельности всегда давала ему возможность сохранить мажорное настроение.

Он увлекался слесарным делом, занимался фотографией и был страстным охотником.

Он жил в Большом Козихинском переулке (ныне улица Остужева), в коммунальной квартире, занимая в ней две небольшие комнаты. Первая его комната напоминала слесарную мастерскую: в ней стоял верстак и находилось множество слесарных инструментов; во второй комнате, если судить по вещам, жил фотограф, охотник и актер. Впрочем, об актере вещи говорили меньше всего. Об этом напоминала, может быть, только коробка грима, брошенная неизвестно в каком году на подоконник.

Александр Алексеевич, как я писал выше, дружил с моим отцом. Однажды, видя, как отец мучается, открывая старыми ножницами консервную банку, он сказал: «Я не ем этой гадости, но раз ты ешь, так заведи

себе открывалку». — «А как ее завести,— возразил ему отец,— открывалки, которые продают, или не открывают, или ломаются... А ножницы — дело верное».

Через несколько дней после этого разговора к нам пришел Остужев и принес изобретенную им самим открывалку для консервов. Устроена она была так: центр банки прокалывался острием, похожим на гвоздь, от этого «гвоздя» шел металлический радиус, на конце которого было зубчатое колесо. И вот оно, приводимое в движение вертящейся ручкой, и резало банку. Свыше тридцати лет прошло с того дня, когда Остужев подарил нам открывалку, а она по-прежнему верно служит нам.

О том, что Остужев увлекался слесарным делом, знали все, кто знал Александра Алексеевича, и, конечно, все его знакомые и даже знакомые знакомых обращались к нему с просьбой починить ту или иную вещь. Но особой известностью он пользовался в том районе, где жил. Многие жители Большого Козихинского переулка знали, что по соседству с ними живет артист, который прекрасно чинит самовары, замки, кастрюли, и при этом — задаром. «Расторопные» хозяйки не оставляли его без работы и тащили к нему так много всяких предметов, нуждавшихся в ремонте, что Александру Алексеевичу приходилось иной раз вывешивать на своей двери объявление: «Слесарные работы временно прекращены». Но хозяйки не унимались и, чтобы разжалобить Остужева, посылали к нему своих детей. Однажды, когда я пришел к Александру Алексеевичу с маминым кофейником, к которому она очень привыкла и у которого отвалился носик, я был свидетелем такой сцены.

В двери его комнаты вспыхнула лампа, заменявшая Остужеву звонок. Александр Алексеевич открыл дверь, и я увидел стоящую перед ним девочку с самоваром в руках, которая совсем неслышно не только для Остужева, но и для меня что-то лепетала. Остужев понял, что от него требуется; он пропустил девочку в комнату, дал ей конфет, а сам стал осматривать самовар. Убедившись, что в самоваре распаялось все, что только могло распаяться, он обратился к девочке: «Скажи, что будет готов через месяц. Поняла?» Девочка утвердительно кивнула головой, а Остужев продолжал: «Сейчас у меня репетиция в театре. Я занят. Поняла?» Девочка снова кивнула головой и деловито ушла. Остужев театрально поднял руки вверх и почти закричал: «Нужно

съезжать с этой «фатеры»! Смотри, сколько всего нанесли!»

А. А. Остужев, как я говорил, был страстным охотником. Его товарищем по охоте был артист Малого театра Олег Сергеевич Федоровский. Это были совершенно разные люди, но они тем не менее очень дружили.

Однажды я упросил Александра Алексеевича взять меня с собой на охоту. Сделать это было нелегко, так как Остужев был человеком замкнутым, трудно сходился с людьми и круг его друзей был очень узок, а на охоту он ходил только с Федоровским и больше ни с кем. Но меня взяли, видимо, именно потому, что я не был охотником, не собирался с ними охотиться, просто мне хотелось побывать на охоте и быть им чем-то полезным. Вот меня и взяли носильщиком, завхозом и «истопником» костра. Остужев, правда, в носильщиках не нуждался — он был человеком большой физической силы, в молодости увлекался французской борьбой, принимал участие в соревнованиях, брал уроки у самого Ивана Поддубного и боролся с Гиляровским, большая физическая сила которого общеизвестна.

Итак, я поехал с ними на охоту. Встреча была на Савеловском вокзале. Ехали поездом очень долго. А может быть, дорога показалась мне долгой, потому что мы все трое всю дорогу молчали. Александр Алексеевич был не очень разговорчив из-за своей глухоты. Федоровский жил по пословице: «Хорошее слово — серебро, молчание — золото».

Мне в этой компании оставалось разговаривать только с самим собой.

Так мы и ехали молча. Приехали на какую-то станцию, и здесь разговор пробудился. Федоровский говорил, что нужно идти направо, Остужев — что налево. В результате все пошли прямо, и это было правильно — вскоре впереди появился лес в осеннем уборе. Шли узкой дорожкой, которая тянулась между двумя полями скошенной ржи. Остужев шел впереди, мы с Олегом позади. Дошли до леса. У большой березы скинули наши рюкзаки. Охотники вынули ружья и углубились в лес. Первым ушел Остужев. Я до сих пор помню его фигуру, его походку. Как красиво, как царственно он шел по золотому лесу! Он снял с головы шляпу и, любуясь деревьями, осматривал их, как осматривают чудо архитектуры... Вот он остановился перед молодой, стройной

багряной осиной, которая дрожала листвой, смотрел на нее как зачарованный. Рядом стояла береза с уже почти нагими ветвями; у ствола березы ровным кругом лежал желтый ковер. Остужев прошелся по этому ковру, загребая ногой листья, затем высоко поднял руки, глубоко вздохнул и пошел дальше, пошел как хозяин леса, как его владыка. Вскоре его фигура скрылась за кустами, и почти сейчас же раздался его голос, неповторимый по красоте и силе — остужевский голос. Он пел, пел на весь лес «Кто нас венчал...».

В это время Федоровский еще не ушел. Он стоял неподалеку за кустами, прилаживая на себе какие-то ремни, и не то ворчал что-то себе под нос, не то шептал какое-то заклинание. Когда в глубине леса раздалось остужевское пение, он сплюнул, выругался и сказал:

— Да — да — да, с этим тенором много сегодня не настреляем. Он ведь думает, что если он глухой, то и рябчики глухие!

И, поворчав немного, тоже скрылся в лесу. Я остался один.

Много лет прошло с того чудесного дня, но перед моими глазами, как сейчас, встает лес в осеннем уборе, я вижу Остужева, идущего по золотому ковру, беззаботно размахивающего шляпой, слышу за сердце берущий остужевский голос, в котором с такой силой звучали упоение жизнью и какая-то юношеская отвага. И казалось, не было на нем тогда кожаной куртки и охотничьих сапог, а шел он в развевающемся плаще — Ромео...

Прошло немного времени, и в лесу прогрохотали один за другим два выстрела.

— Так! — подумал я. — Кто-то уже с трофеями!..

Потом в разных местах леса прогремели еще четыре выстрела. Я про себя мысленно подсчитывал: шесть выстрелов, если даже на два выстрела — один рябчик, то это значит — три птички. Хорошо!

Охотники вернулись почти одновременно. Остужев пришел пустой, Федоровский принес одного рябчика.

Расставляя на салфетке, разостланной на траве, стаканчики и раскладывая бутерброды, Остужев, обращаясь ко мне, говорил:

— Знаешь, как охотится Федоровский? Вот как. Он намечает себе участок леса. — Александр Алексеевич обвел широким жестом участок леса, а потом, словно уменьшив этот участок в масштабе, нарисовал этот

квадрат в воздухе между собой и мной и продолжал: — Значит, так... сначала он идет по краю участка, по перпендикуляру,— он показывал рукою путь Федоровского,— доходит до конца участка, делает три шага в сторону и идет по перпендикуляру обратно. Ты шахматную доску знаешь?— вдруг спросил он меня.

— Знаю,— ответил я.

— Ну так вот,— продолжал с воодушевлением Остужев,— значит, по перпендикуляру туда и обратно, пока таким образом не пройдет весь участок. Потом он начинает идти по параллелям — туда и обратно, туда и обратно,— тут Александра Алексеевича начал душить смех, но он продолжал рассказ: — Затем! Затем он идет по диагоналям. По белым диагоналям с одного угла до другого, затем по черным диагоналям тоже с одного угла до другого. После такого прочесывания леса бедному рябчику ничего не остается делать, как капитулировать. И рябчик слетает с дерева, падает на спину у ног Федоровского, поджимает лапки, распластывает широко крылья и кричит: «Сдаюсь! Ты победил меня, Федоровский!!!»

После этого рассказа мы все дружно смеялись.

В Москву приехали поздно. Через несколько дней Олег Сергеевич Федоровский и Александр Алексеевич Остужев снова уехали куда-то на охоту. Они дружили друг с другом, они любили друг друга.

Любопытный разговор об А. А. Остужеве произошел у меня как-то летом в Доме отдыха «Щелыково». Актер, который готовил в своем театре роль Отелло, обратился ко мне с вопросом:

— Скажите, как можно получить тот монолог Отелло, который Остужев произносил над мертвой Дездемоной? Ни в одном из переводов я не могу его найти, но в экземпляре Малого театра он, видимо, есть.

Я задумался. О каком монологе он говорит? Над убитой Дездемоной Отелло говорит всего два слова: «Дездемона мертвая!» И все. Никакого монолога у него нет. Но актер продолжал настаивать, уверяя меня, что он, много раз видевший Остужева в этой роли, прекрасно помнит его монолог, помнит, что во время этого монолога у него мурашки бегали по спине от страшного остужевского крика, в котором звучала боль кровоточащего сердца.

В чем же дело? Я не сомневался в искренности чувств этого актера и вместе с тем не мог согласиться, что в этой сцене был монолог, значительный по своим размерам и силе.

В процессе нашего разговора я понял моего собеседника и, как мне кажется, объяснил ему суть его заблуждения. Дело в том, что это место, эти два слова: «Дездемона мертвая!» — произносились Остужевым с тончайшим мастерством, занимали много времени и были насыщены огромным разнообразием эмоций.

Как строил этот «монолог» Остужев? Начиная произносить первое слово: «Дездемона»,— он медленно поднимал руки кверху, а само слово растягивал по слогам, даже по звукам, начинал с низкой ноты и кончал высокой — почти фальцетом. Второе слово — «мертвая»— он начинал с высокой ноты и кончал почти басовой, при этом воздетые к небу руки медленно опускались вниз. Это то, что касается техники. Но эти два слова были насыщены большим чувством, в котором слышались и безысходное горе, и отчаяние, и любовь. В этих словах звучал и плач ребенка и вой зверя. И все это в двух словах: «Дездемона мертвая». Да, эти два слова у Остужева могли быть восприняты зрителем как сильнейший монолог.

После этого рассказа мой собеседник глубоко задумался. Воцарилась долгая пауза. Потом он посмотрел на меня с виноватым выражением лица и сказал:

— Пожалуй... пожалуй, мне не стоит играть Отелло. И затем с горечью добавил: «Рожденный ползать — летать не может...»

В тот тихий щелыковский вечер в небольшой компании актеров мы много говорили об Александре Алексеевиче, мы вспоминали, что он был всегда добрым, внимательным товарищем, бескорыстным, доброжелательным, незлобивым человеком, далеким от зависти. Душа его была чиста, как у ребенка.

Один из актеров заметил тогда, что глухота, видимо, во многом позволила ему сохранить чистоту души: до него не доходили сплетни, колкости, насмешки, всякого рода осуждения и слухи. Он ничего этого попросту не знал.

Я возразил моему собеседнику, сказав, что если бы Александр Алексеевич обладал самым совершенным, самым тончайшим слухом, он все равно не принимал бы участия в разного рода интригах. Его мировоззрение,

строй его души, его требовательность к себе как в жизни, так и на сцене уводили его далеко от теневой стороны театральной жизни.

Он жил жизнью аскета. Для него не имели значения жизненные блага, смыслом его жизни были нравственное совершенство и подвижничество в искусстве.

Иногда я думаю, что жизнь Остужева в театре могла сложиться так, что мы никогда не увидели бы его Отелло и Уриэля Акосты. А это могло случиться.

Настало такое время, когда Остужев выбыл из репертуара и ряд сезонов почти ничего не играл. В этот период у какой-то части работников театра сложилось мнение, что Остужев уже все сказал как актер, что время его романтического героя прошло. Но неожиданно дирекция решила поэкспериментировать, попробовав Остужева на других ролях.

И вот ему вдруг дали в пьесе Л. Толстого «Плоды просвещения» роль Вово. Все в труппе были удивлены. Роль эта, безусловно, для молодого актера. Как можно было поручать ее актеру, которому шел уже к концу шестой десяток, не говоря уже о том, что Остужев просто не мог сыграть пустого, бездумного Вово, не сломав свою яркую актерскую индивидуальность.

Остужев из чувства долга и дисциплины не отказался тогда от этой роли и добросовестно выполнил все требования режиссера, но результат... результат был плачевным.

Вслед за этим экспериментом возник другой: ему поручили роль рабочего в «Растеряевой улице» (инсценировка М. С. Нарокова по Г. Успенскому). И эта работа Остужева, как и следовало ожидать, оказалась его второй неудачей. Несколько приподнятая речь Александра Алексеевича, его мелодичный голос шли вразрез с обликом рабочего. Этот сценический образ оказался придуманным.

Меня необычайно тронули слова Наталии Александровны Луначарской-Розенель, которая в своей книге «Память сердца», подробно описывая именно этот тяжелый период в жизни Остужева, заключает свое описание такими словами: «А на каких весах взвесить аплодисменты, вызовы, восторженные отзывы товарищей по сцене?»

Вот именно, на каких весах? В чьих они руках? Людей непредвзятых, доброжелательных? Ответ дало время...

Как же сложилась судьба Остужева в дальнейшем? Оставшись совсем без ролей, Остужев стал редко приходить в театр. В полном одиночестве он почти все время проводил у своего слесарного станка.

Мне кажется, что он переживал тогда большую депрессию и, видимо, был на той грани, когда мог потерять веру в себя.

К счастью, этого не произошло. Судьба подарила ему радость творчества, радость вдохновенного труда — он получил роль Отелло.

Как это произошло? В начале сезона 1933/34 года в Малом театре начал работать новый директор — Сергей Иванович Амаглобели. Опытный и талантливый руководитель, он был особенно внимателен к «золотому фонду» театра, к его прославленным «старикам» — актерам старшего поколения.

В 1935 году в репертуарный план театра был включен спектакль «Отелло».

Казалось, что тут и должна была взойти остужевская звезда. И все же это произошло не сразу. При распределении ролей Остужев получил роль Отелло только в четвертом составе. Первым был назначен П. М. Садовский, вторым — М. Ф. Ленин, третьим — В. Р. Ольховский и только четвертым — А. А. Остужев. Почему четвертым?

Постановщик спектакля Сергей Эрнестович Радлов считал, что роль Отелло в Малом театре может играть только Пров Михайлович Садовский. А Пров Михайлович не давал твердого согласия. Он хотел прежде поближе познакомиться с режиссером, его планами, хотел на первых репетициях проверить себя, свои силы. В связи с этой нерешительностью Прова Михайловича возникли кандидатуры М. Ф. Ленина и В. Р. Ольховского. С. И. Амаглобели же считал, что только Остужев сможет сыграть Отелло. С. Э. Радлов как раз более всего сомневался именно в Остужеве. Вот в этой несколько запутанной ситуации Александр Алексеевич и оказался четвертым исполнителем.

Да, Остужев получил роль Отелло, может быть, благодаря случайности, но на этом роль «богини слепого случая» закончилась. Дальше все решил талант Александра Алексеевича, его труд, его воля. В процессе репетиций несомненное его превосходство сказалось очень скоро. Сначала отказался от роли Садовский, затем Ольховский, а Ленин хотя и не отказался от желания

сыграть Отелло, но уступил Остужеву и перешел во второй состав.

Александр Алексеевич Остужев, как известно, сыграл Отелло с триумфальным успехом. Успех Остужева в «Отелло» стал успехом Малого театра, всего советского театра. После премьеры «Отелло» Остужев словно родился вновь. О нем заговорили как о новом, могучем явлении. Он стал нужен театру. Остужевым гордилась вся наша театральная общественность.

Что было бы с Остужевым, если бы Малый театр не поставил «Отелло»? Мне кажется, что этот прекрасный актер был бы давно забыт, как давно забыты многие большие актеры, которым в конце их творческого пути сопутствовали болезни и неудачи.

Ужасна мысль, что подобный конец мог ждать Александра Алексеевича.

К нашей общей радости, этого не случилось. Остужев вернул себе былую славу, вернул любовь публики, которая стала его забывать.

Когда в 1939 году Малый театр приступил к постановке трагедии Гуцкова «Уриэль Акоста», роль Уриэля без всяких колебаний и сомнений была поручена Остужеву.

И снова был громадный успех.

И этот успех говорил еще раз о том, что никогда в душе актера не угасал огонь творчества. Успех Остужева в «Уриэле Акосте» говорил также и о том, что его Отелло не рожден случайностью. Отелло и Уриэль — это плоды его воли, мастерства и упорного труда.

А. А. Остужев сыграл Уриэля Акосту, когда ему было шестьдесят семь лет! И поразительно было то, что актеры значительно моложе Остужева, игравшие эту роль после него, выглядели со сцены старше, чем Александр Алексеевич.

Происходило это, видимо, потому, что они не обладали могучим темпераментом, которым обладал почти семидесятилетний Остужев, не имели его сильного, чарующего голоса, не умели так чисто, так красиво и так сильно любить на сцене.

Остужева как-то спросили: «Что такое счастье?» Он ответил, что, по его мнению, счастье заключается в том, чтобы всегда делать любимое дело.

Александр Алексеевич вспоминал:

— Мне давно говорил лечащий меня профессор С. Я. Майков: «Неужели ты не наигрался? Брось! Было

уже один раз, что тебя привезли со спектакля без сознания! Отдыхай, гуляй, сиди на бульваре». Без работы я жить не могу. Если бы мне доказали, что, сидя на бульваре, я проживу 200 лет, я бы спросил: «А кому и зачем это было бы нужно?» Любимый труд дороже всего, дороже жизни.

Своим благородным актерским трудом Остужев всегда стремился утверждать идею добра, зовущего человека к высотам нравственного совершенства.

Свои нравственные принципы Остужев мечтал воплотить в героическом образе советского человека. Он говорил, что исполнение роли Отелло дает ему каждый раз огромное внутреннее удовлетворение, но все же чувство неутоленной жажды не покидает его. Он хотел бы сыграть роль советского человека, который заговорил бы со сцены Малого театра с не меньшей страстностью и темпераментом, чем его Отелло.

«Я мечтаю о премьере этого спектакля,— писал Остужев,— общие контуры и содержание которого сейчас рисуются в моем воображении. Меня при мысли о нем охватывает такое же волнение, как и тогда, когда я готовился к своему первому сценическому дебюту. Мне кажется, что это и будет моей первой и подлинной встречей с моим зрителем. Я тогда не захочу больше получать письма от моих театральных корреспондентов и не захочу уйти со сцены привычным путем в свою артистическую уборную. В какой бы костюм я ни был одет в том будущем спектакле, под каким бы гримом ни были спрятаны черты моего лица,— я хотел бы сойти со сцены в зрительный зал моего театра, смешаться с толпой моих зрителей и раствориться в их общем потоке, устремляющемся после театрального разъезда к своим повседневным будничным и великим делам» *.

Великая, истинная любовь к театру, великий труд актера — вот что отличало жизнь русского актера Остужева.

Наследник традиций Мочалова и Ермоловой, ее партнер по сцене, Александр Алексеевич в своем солнечном искусстве, со своей светлой верой в конечную победу благородных начал в человеке над силами зла и мрака, являлся истинным выразителем высоких заветов Малого театра.

---

* А. Остужев, Любимый зритель, любимый герой. — «Ежегодник Малого театра. 1953—1954 гг.», М., 1956, стр. 529.

Михаил Францевич Ленин

Михаил Францевич Ленин родился 21 февраля 1880 года в Киеве. Настоящая фамилия его — Игнатюк. Мать его, Евдокия Михайловна,—украинка, отец, Франц Григорьевич,— поляк (фамилия его была Игнатович, но при зачислении на военную службу случайно написали «Игнатюк»).

С фамилией Игнатюк Михаил Францевич жил до тех пор, пока не стал выступать на сцене в любительских спектаклях, а как стал «артистом», он взял себе псевдоним — Михайлов.

В 1899 году девятнадцатилетний Михаил Францевич Михайлов поступил на драматические курсы при императорском Малом театре. Окончив курсы и вступив в труппу Малого театра, молодой актер, по совету своего педагога, артиста и режиссера Малого театра А. П. Ленского, взял себе другой псевдоним — «Ленин» в честь своей первой жены, которую звали Лена. (Елена Александровна преподавала в Театральном училище имени Щепкина французский язык.)

Михаил Францевич Ленин поступил в Малый театр в 1902 году и служил на его сцене с очень короткими перерывами до конца своих дней. Он умер в 1951 году, на семьдесят первом году жизни, прослужив в Малом театре почти пятьдесят лет. На протяжении всего этого времени он был одним из ведущих артистов Малого театра. Об этом говорят его роли. Он играл Петруччо в «Укрощении строптивой», Паратова в «Бесприданнице», Юлия Цезаря в одноименной трагедии Шекспира, играл Чацкого, а значительно позднее, по сложившейся в Малом театре традиции — Фамусова; Филиппа II в «Дон Карлосе», Несчастливцева в «Лесе» и много других ответственных ролей, о которых еще пойдет речь.

На торжественном юбилее своей сценической деятельности, который состоялся в октябре 1940 года, М. Ф. Ленин говорил, что он сыграл почти четыре с половиной тысячи спектаклей, более трехсот ролей. Некоторые из них им были сыграны по нескольку сот раз. Так, например, свыше трехсот раз — роль Телятева в «Бешеных деньгах» Островского, свыше двухсот пятидесяти раз — роль Кречинского.

Очень долго, в течение тридцати лет, он играл лорда Болингброка в «Стакане воды» Скриба. Мне, игравшему в этом спектакле роль Артура Мешема, часто до-

водилось гримироваться в одной уборной с Михаилом Францевичем, и в эти часы, проведенные вместе, я много слышал от него интереснейших рассказов о жизни театра.

Мне запомнился его взволнованный рассказ о праздновании 50-летия сценической деятельности Ермоловой, отмечавшегося 2 мая 1920 года. Михаил Францевич рассказывал, что это грандиозное торжество началось в восемь часов вечера и закончилось только в четвертом часу ночи, когда уже начинало рассветать. Марию Николаевну приветствовали более пятисот делегаций, перед ней прошли больше тысячи человек. Когда торжество кончилось, никто не расходился, вызовы Ермоловой продолжались до тех пор, пока не было притушено электричество и капельдинеры не напомнили энтузиастам о необходимости покинуть театр.

На этом юбилее Александр Иванович Южин в своей речи, обращенной к публике, сказал, что в Париже в театре «Комеди Франсэз» в память о Мольере установлен «День Мольера». Каждый год в этот день на сцене театра ставится спектакль «Мнимый больной». Южин объявил публике, что отныне Малый театр устанавливает ежегодный «День Ермоловой» — 12 февраля — день ее дебюта. В этот день будет даваться, пока существует Малый театр, одна из пьес, в которых играла Мария Николаевна. «День Ермоловой» отмечался театром, пока был жив Александр Иванович, но после его смерти эта традиция, к сожалению, не поддерживается.

Михаил Францевич превосходно знал старую Москву и с большим воодушевлением рассказывал о ее прошлом. Мне нередко приходилось ездить с ним в машине на концерты или выездные спектакли, и, как бы ни был далек путь по Москве, он всегда казался мне коротким — поездки эти превращались в интереснейшие экскурсии.

Михаил Францевич был легким, восторженным человеком и в своих рассказах старался всегда передать все хорошее, светлое, старался поделиться своим ощущением радости бытия. В театр он приходил ликующе возбужденным. Приветливо раскланиваясь и целуя руки дамам, он всегда о чем-то громко говорил, привлекая к себе всеобщее внимание. Все его существо как бы говорило: «Жизнь хороша!» Он всегда готов был явиться вестником сенсации, всегда хотел чем-либо удивить, поразить своих товарищей.

В связи с этим вспоминается забавный случай, который произошел на спектакле «Сигнал». Спектакль этот по пьесе С. Поливанова и Л. Прозоровского шел на сцене филиала Малого театра в сезон 1928/29 года.

Прежде чем рассказать об этом — два слова предыстории. Михаил Францевич обладал великолепной актерской техникой, он мог сказать текст роли совсем тихо, почти шепотом, но все слова были слышны в зрительном зале, и мог сказать громко, но так, что понять то, что он сказал, могли только его партнеры на сцене. Эта техника позволяла ему и мило озорничать.

А вот и сама история. Однажды на спектакле «Сигнал», выйдя на сцену, он решил поприветствовать суфлера Тину Гавриловну Арминину, которая сидела в будке. Обращаясь к ней, он громко и отчетливо сказал: «Здравствуй, Тина!» Эту фразу услышала не только оторопевшая Тина Гавриловна, но и все присутствовавшие на сцене, а зритель не слышал. Озорная шутка, поразившая артистов, понравилась Михаилу Францевичу, и он потом повторял ее на каждом спектакле «Сигнал». Мы не раз проверяли этот его «фокус», специально сажали своих друзей в зал, предупреждали их, в каком именно месте пьесы последует это приветствие, просили быть внимательными, но друзьям нашим так и не удалось уловить этой фразы. «Что-то как будто бы сказал...— говорили они.— А что... нет, не разобрали». Так и жила эта фраза «Здравствуй, Тина» в каждом спектакле «Сигнал» на потеху и удовольствие артистов, на смущение Тины Гавриловны, которая при этом приветствии вздрагивала и потом заливалась беззвучным смехом.

В заключение этой истории должен сказать, что шутка Михаила Францевича не нарушала хода спектакля. Актеры жили на сцене жизнью действующих лиц, ничем не выдавая своего озорного товарища.

Михаил Францевич был большим знатоком Пушкина. Он так прекрасно знал эпоху, в которую жил Пушкин, его современников, что, когда он говорил о нем, складывалось впечатление, будто бы он был живым свидетелем всего того, что свершалось в жизни поэта. Его рассказы, которые он почти разыгрывал перед нами, были необычайно увлекательны, согреты большим внутренним теплом.

В 1937 году в ознаменование столетия со дня смерти А. С. Пушкина в Малом театре был поставлен «Борис

Годунов». Роль Бориса Годунова была поручена М. Ф. Ленину.

С радостным волнением приступил к этой ответственной работе Михаил Францевич.

«Я хотел дать образ не кровавого злодея,— писал М. Ф. Ленин,— а умного царя и страдающего, обреченного на гибель человека. Вот задача, которую я поставил себе, работая над «Борисом Годуновым» *.

Надо признать, что М. Ф. Ленин воплотил на сцене свое решение достаточно ярко.

Газета «Правда» от 26 апреля 1937 года писала: «М. Ф. Ленин дал яркий образ Бориса Годунова. Но личная драма человека, который расплачивался за преступление, заеден совестью, жалок, оттеснила в исполнении М. Ф. Ленина на задний план крах царя-диктатора. Шуйский не преувеличивает, когда говорит, что Борис «и сам в душе палач». В этом признается самому себе и Борис. Артист смягчил краски Пушкина, гамлетизировал Бориса Годунова».

От себя хочу заметить, что, если Гамлет имеет сотни и сотни трактовок, может быть, и Борис Годунов имеет право и на такую трактовку? И я предполагаю, что решение сыграть «царя-мученика» пришло к Михаилу Францевичу под впечатлением сценического образа Бориса Годунова, который был создан Ф. И. Шаляпиным.

В своей гениальной опере М. П. Мусоргский с исключительной глубиной проник в душевный мир Бориса и необычайно сильно воспроизвел разлад, царящий в его душе. «Скорбит душа...» — вот лейтмотив преступного царя в опере. И эту скорбь души гениально воплотил на сцене великий русский артист Шаляпин.

И мое предположение, что М. Ф. Ленин работал над ролью Бориса Годунова под неизгладимым впечатлением игры Шаляпина, мне кажется тем более вероятным, что Федор Иванович Шаляпин был подлинным кумиром Михаила Францевича.

Об этом стоит рассказать подробнее. Хочется, чтобы читатель соприкоснулся с характером Михаила Францевича, ощутил поэтичность его натуры, его оптимизм, жизнелюбие и почти детскую впечатлительность.

Вспоминается суровая военная осень 1941 года. Малый театр эвакуируется в Челябинск.

---

* М. Ф. Ленин, Пятьдесят лет в театре, М., изд. ВТО, 1957, стр. 107.

О чем больше всего заботился в эти тревожные, напряженные часы Михаил Францевич? Он упаковывал в дорогу пластинки Шаляпина, коллекция которых по тем временам у него была огромная. Недовольство домашних не помешало ему собрать все пластинки и уложить их так, что все они в целости и сохранности прибыли в Челябинск.

Однажды в Челябинске, окончив спектакль «Стакан воды», мы сидели с Михаилом Францевичем и разгримировывались. Настроение было плохое. Мы только что прослушали последние известия. Первым прервал молчание Михаил Францевич. Повернувшись ко мне и озорно блеснув глазами, он вдруг сказал:

«Знаете, Миша! Страна, которая дала миру Шаляпина, не может быть покорена никем!.. Время трудное, но все будет хорошо! За тучами сияет солнце! Пойдемте ко мне, я угощу вас хорошим чаем и заведу вам Шаляпина!»

Я не мог не улыбнуться этим словам и, конечно, с благодарностью согласился. Михаил Францевич жил в гостинице «Урал», которая находилась через площадь от Драматического театра имени Цвиллинга, где мы играли. На улице плясала метель, сыпал колючий снег, и, несмотря на короткий путь, мы успели продрогнуть. Поэтому крепкий чай с бутербродом был как нельзя более кстати. Подкрепившись чаем, Михаил Францевич приступил к священнодействию. Посреди номера поставил стул, на него патефон и, сменив иглу, открыл специальный саквояж с пластинками.

— Начнем-ка мы, пожалуй, вот с этого, чтобы тучи над головами разогнать!

Пластинка поставлена, вот она тихонечко шипит, и вдруг во всю ширь степного простора полетел шаляпинский голос: «Эх, вдоль по Питерской, эх, по Тверской-Ямской...»

— Вот оно! Вот! — кричал Михаил Францевич, руки его от волнения и восторга, как всегда в такие минуты, заплясали в воздухе.

После этой пластинки от дурного настроения не осталось и следа.

Время шло. В стекла стучал ветер, за окнами белой стеной валил снег, а в номере было тепло и торжественно — нам пел Шаляпин! Пластинка сменялась пластинкой. Помню «Титулярный советник», затем «В двенадцать часов по ночам». Помню, как во время испол-

нения романсов Михаил Францевич очень тактично, не мешая слушать, обращал мое внимание на отдельные интонации Шаляпина, говорил, какой он в это время делал жест или какая у него была мимика. Ставя романс Ф. Кенемана «Как король шел на войну», он сказал: «Этот романс не блещет музыкальными достоинствами, но как он исполняется! Как исполняется!»

После ряда пластинок, каждую из которых он бережно протирал и аккуратно укладывал в альбом, он вынул наконец большую пластинку и, подняв ее высоко над головой, сказал:

— А это грандиозное создание исполинского размаха... это откровение... это Массне... «Дон Кихот»... предсмертная его ария.

Поставив пластинку, он опустился рядом с патефоном на одно колено и приготовился слушать, как приготавливаются слушать глубоко верующие люди молитву в церкви. Он вынул из кармана платок: знал, что будет плакать. И действительно, в середине арии у него полились слезы, слезы по умирающему рыцарю Печального Образа, счастливые слезы, рожденные вдохновенным творчеством неумирающего, вечно торжествующего гения — великого русского артиста Шаляпина.

На вечере, посвященном памяти М. Ф. Ленина, в своем выступлении я вспомнил минувшую войну, заснеженный Челябинск 1942 года, маленький номер в гостинице «Урал», в котором жил тогда Михаил Францевич, и тот прекрасный, незабываемый вечер, который я провел у него. Я вспомнил тот вечер, чтобы возможно ярче и теплее сказать о всегда юной и нежной душе Михаила Францевича, о его оптимизме и жизнерадостности, а также о том, как он умел ценить высокое искусство и как он сам служил этому искусству.

Сегодня, когда я пишу о Михаиле Францевиче, мне вспоминается, что при жизни артиста мне не раз случалось слышать критику по его адресу. Ему ставили в вину, что его манера исполнения была порой условно театральной, старомодной, его упрекали в том, что в героико-романтическом репертуаре он иногда впадал в декламационность. В чем-то, может быть, эта критика и была справедлива, но вот прошли годы, и мы в Малом театре, вспоминая созданные Михаилом Францевичем образы, говорим только о его несравненных достоинствах.

Мы вспоминаем, как он великолепно владел стихом, как точно передавал в своих творениях стиль эпохи, с каким искусством носил театральные костюмы и как особенно он был элегантен в так называемых «фрачных ролях». И, вспоминая Михаила Францевича, мы, много игравшие с ним, словно видим его импозантную фигуру, слышим его прекрасную русскую речь.

Если бы сегодня Малый театр вздумал поставить пьесу А. Е. Корнейчука «Богдан Хмельницкий», он, мне думается, не нашел бы в своей труппе актера, который сыграл бы роль Богдана Хмельницкого лучше, чем играл ее Михаил Францевич Ленин.

В этой исторической драме, отдаленной своими событиями от наших дней грядой столетий, Михаил Францевич горячо воспринял то патриотическое чувство, которое подняло украинский народ на борьбу за освобождение своей земли от польской шляхты. Оно как бы перекликалось с его собственными чувствами и мыслями о любви к своему отечеству, о священной неприкосновенности Родины. В своей книге «Пятьдесят лет в театре» он, вспоминая работу над Хмельницким, писал: «Вот эта перекличка прошлого с настоящим, это буйное звучание наших чувств, мыслей, нашего сегодняшнего дня в теме далекого прошлого особенно вдохновляли меня в большой и трудной работе над образом Хмельницкого» *.

И одной из причин большого успеха Михаила Францевича в этой роли было именно то современное звучание, которое он, не нарушая исторической достоверности, сумел передать зрителю в этом сценическом образе.

Роли М. Ф. Ленина всегда отличались пластичностью, четкостью театральной формы. И, работая над образом Богдана Хмельницкого, он с большим увлечением, с особой тщательностью изучал книги по истории быта и костюма Запорожской Сечи. Он говорил, что ему очень помогла знаменитая картина И. Е. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». Эту картину он изучил настолько досконально, что мог в любой момент изобразить каждую фигуру, написанную на этом полотне, и не просто принять похожую позу, а показать «нутро» каждого образа, насытить его тем содержанием, тем характером, которые выразил великий художник.

* М. Ф. Ленин, Пятьдесят лет в театре, стр. 109.

Рассказывая об этой картине, Михаил Францевич как бы оживлял перед нами эти застывшие фигуры, и они заразительно смеялись, неистово кричали, произносили замысловатые украинские ругательства.

Глубокое изучение эпохи, костюмов, нравов привело к тому, что его Богдан Хмельницкий, при всей глубине психологической характеристики, был необычайно колоритен, являл собой подлинного героя украинского народа.

В последние годы своей жизни Михаил Францевич Ленин начал писать мемуары, в которых дал ряд ярких характеристик корифеев русской сцены. К несчастью, болезнь и скорая смерть прервали работу Михаила Францевича над книгой. Интересный литературный труд остался незаконченным.

Александр Иванович Сашин-Никольский

Народный артист РСФСР Александр Иванович Сашин-Никольский поступил в Малый театр в 1919 году и прослужил на его сцене почти сорок лет.

В Театральной энциклопедии его творчество охарактеризовано так: «Сашин-Никольский проявил себя как мастер небольших характерных ролей».

Да, Александр Иванович не играл центральных ролей, но что называть «небольшими ролями»?

«Небольшие роли» в исполнении Сашина-Никольского превращались в огромные, незабываемые сценические образы, в подлинные шедевры. Созданные им сценические образы были естественны, органичны, наполнены предельной искренностью и неподдельной правдой.

В творчестве Александра Ивановича не было ничего надуманного, утрированного. Для своих сценических образов он брал материал из самой жизни, созданные им сценические образы были всегда типичны.

В спектакле «Правда — хорошо, а счастье лучше» зритель, наблюдая за Сашиным-Никольским в роли Глеба Меркулыча, видел в нем того самого русского мужичка, про которого обычно говорят, что он не ладно скроен, да крепко сшит. Мужичок этот в меру простоват и в меру хитроват, он хорошо знает, что «без копеечки рубля не бывает»; зная цену этой «копеечке», тем не менее не остановится перед тем, чтобы, встретившись с приятелем, не «раздавить четверочку», а захмелев, как

правило, начнет ругать начальство и доказывать, что он и есть первый человек на земле.

Меркулыч Сашина-Никольского, его Пикалов из «Любови Яровой» или Перчихин в «Мещанах» — все это были люди, с которыми мы где-то когда-то встречались. И все они были такими яркими и так сильно волновали зрителя, что надолго, навсегда оставались в его памяти.

«Небольшие роли» Сашина-Никольского вошли золотыми страницами в историю Малого театра, в историю советского театра.

Малы были роли по количеству текста у Александра Ивановича, но какие они были большие по своей художественной ценности. На ум невольно приходит пословица: «Мал золотник, да дорог».

Яркий талант Александра Ивановича Сашина-Никольского поставил его в один ряд с ведущими артистами Малого театра.

Мне посчастливилось играть с Александром Ивановичем в пьесе К. Паустовского «Наш современник».

В этой пьесе Александр Иванович играл роль Слепца. Роль маленькая, он занят в одной картине, и текста было немного, всего, может быть, три-четыре машинописные страницы. Но, как всегда, эта маленькая роль стала в исполнении Сашина-Никольского одной из самых значительных в этой картине.

В этой роли особенно ярко раскрылась еще одна сторона дарования Александра Ивановича, а именно — его умение сообщать своим сценическим творениям поэтическую красоту.

Сыгранный с поразительной талантливостью, его Слепец сообщил всей картине атмосферу приподнятости.

Действие седьмой картины этой пьесы происходит в трактире; за столами пьют чай ямщики, крестьяне, бабы, странники. В углу подозрительная компания играет в карты, и там часто возникают ссоры. За стойкой худой целовальник и его толстая жена. Душно, шумно, слышен заунывный звон колоколов Святогорского монастыря. Входит Пушкин, он приехал на ярмарку «потолкаться между народом». С некоторыми из присутствующих он знаком. Заказано вино, закуска, и за его столом образовалась компания. Разговор идет о железной дороге, о недоимках, о смерти царя Александра Павловича.

Снова открывается дверь, и с порога слышится хриплый, надтреснутый голос Слепца, он поет:

Расступися, мать сыра земля,
Приоткройся, гробова доска...

Слепец идет между столами с шапкой:

Распахнися, саван вытканный,
На лицо рукой накинутый.
Встань, родимый батюшка,
Пробудись от сна от крепкого.
От сна крепкого, вековечного!

Слепец поет негромко, он никому не хочет мешать, он только как бы просит обратить на него внимание. В песне не слышится ни жалобы, ни боли, ее поет человек, со всем примирившийся и мудрый, который знает, что «вековечный» сон не прервется. Песня звучит спокойно и даже умиротворенно, словно колыбельная. Все поведение Слепца необычайно тактично, деликатно, светится какой-то внутренней интеллигентностью. Пушкин приглашает его к себе за стол, просит поесть и выпить. Слепец садится и вступает в разговор. На вопрос пожилого ямщика, когда же народному долготерпению «срок выйдет», отвечает: «Вскорости. Были знамения». И дальше он начинает свой рассказ о том, как прошлой осенью «город Петербург черной водой затопило».

Все, кто видел Сашина-Никольского в этой роли, помнят этот рассказ, в котором отголоском звучала как бы преломленная в народном творчестве тема петербургской повести Пушкина «Медный всадник».

Сколько действия, динамики было в исполнении Александром Ивановичем этого рассказа; какую давал он смену настроений и интонаций; как смешно и ничтожно выглядели нарисованные актером генералы и «разные сановники», что подъехали к памятнику Петра «на дощаниках»; как гневно звучал его голос, когда он говорил, подражая великому Петру, и как веско, убежденно заканчивал он свое повествование.

Чтобы освежить в памяти этот рассказ, я перечитал седьмую картину, и оказалось, что рассказ Слепца совсем небольшой — всего двадцать строчек. Двадцать строчек — и столько впечатлений. Передо мной встает картина, которую я видел, слушая Слепца: «Вода подошла царю Петру по грудки, одна голова царская медная над волнами возвышается. И среди ночи заговори-

ла та голова густым голосом сквозь бурю и водяной плеск».

Но вот закончен рассказ. Слепец медленно опускается на лавку и как бы стушевывается, словно извиняется за то, что отнял у людей внимание и время. «Неужто испугались?» — спрашивает его человек в скуфейке. Мягкая улыбка появлялась на лице Александра Ивановича, и он отвечал: «Испугаешься, брат»,— а затем руки Слепца как-то растерянно двигались по палке, по краю стола, и он говорил, словно что-то припрятывая: «Обещался царь и его вельможи все в справедливость привесть. К весне, говорят, управимся, не ранее. Дело, говорят, затруднительное».

Умным, очень умным и мудрым был у Александра Ивановича его нищий слепец. А сочетание в нем слепоты с ясным ви́дением жизни делало этот образ необычайно интересным и впечатляющим.

После этого рассказа роль Слепца как бы кончалась, оставалось несколько незначительных фраз: «Благодарим за пропитание. Поминать вас будем в молитвах. Перед святителями». Но для Александра Ивановича не было «незначительных» фраз, и эти слова обретали у него особый смысл, возбуждая в нас и новые чувства и новые мысли.

Фразу «Поминать вас будем в молитвах. Перед святителями» можно было бы произнести так, как если бы она не имела знаков препинания, ну, может быть, чувствовалась бы запятая после слов «в молитвах», но у Паустовского стоит здесь точка, и поэтому слова «перед святителями» превращаются в отдельную фразу. Александр Иванович обратил внимание на точку. Слушая эту фразу, я видел не ряд каких-то икон с изображением святых, а чувствовал, что он говорит о более широком понятии, об идее добра, несущей людям радость.

Но Александр Иванович не всегда покорно шел за Паустовским; понимая его, он углублял, делал более ярким и выпуклым замысел автора.

Вот пример. После того как в этой картине стало известно, что в Петербурге произошел «бунт», что на Сенатской площади «из пушек били по бунтовщикам» и что много народу в Неве погибло; после того как налетевшие исправник и стражник схватили и увели офицера, который хотел было убежать и скрыться,— Паустовский строит финал картины на пении Слепцом молитвы. *«Слепец (начинает петь).* Упокой, господи, ду-

ши невинно убиенных рабов твоих в месте светле, в месте злачне, в месте покойне, идеже нет ни болезни, ни печаль, ни воздыхание, но жизнь бесконечная...».

Александр Иванович не послушался Паустовского — он не стал петь. Петь молитву на определенный, известный мотив, по раз и навсегда заведенному порядку — значит, говорить о какой-то закономерности и тем самым как бы вносить успокоение, утверждать, что все пришло к своему законному концу. Но не этого требовал напряженный момент сцены. Произошло событие из ряда вон выходящее. И реагировать на него нужно было необычно. Александр Иванович, почувствовав и поняв это как истинный художник, не впал в трафарет и не стал петь слова этой молитвы — он просто говорил этот текст. Но как говорил! Невидящие глаза Слепца были широко открыты и устремлены в зал. В светлом, прозрачном и звонком его голосе звучало волнение, а в словах «жизнь бесконечная» провозглашалась слава тем, кто геройски погиб за свободу.

В этом поэтическом образе Слепца Александр Иванович, как и во многих своих ролях, стремился защитить и возвысить «маленького человека». И его Слепец в пьесе Паустовского «Наш современник» стал как бы проводником дум и чаяний народа.

Еще и еще раз приходится пожалеть, что после смерти драматического актера почти ничего не остается от его творчества. Мне могут возразить, сказав: «А радиозаписи, киноленты?» Да, конечно, по ним можно познакомиться с творчеством драматического артиста, но, по моему глубокому убеждению, только в какой-то мере. Для творчества драматического артиста нужен театр, с его сценой, зрительным залом — нужна публика.

«Играть при полном и сочувствующем вам зрительном зале,— говорит Станиславский,— то же, что петь в помещении с хорошей акустикой. Зритель создает, так сказать, душевную акустику. Он воспринимает от нас и, точно резонатор, возвращает нам свои живые человеческие чувствования». Вот этих «живых человеческих чувствований», таких необходимых для творчества драматического актера, необходимых как воздух, как главное его питание, ни в кино, ни на радио нет.

А. И. Сашин-Никольский много раз записывался на радио и не раз был запечатлен в кинематографе. И эти

его работы были превосходны, но они, на мой взгляд, все же не могут достаточно полно познакомить нас с ним как с драматическим актером.

Этому есть много причин. На радио одна из причин заключается в том, что мы не видим актера. Эта причина настолько важная, что о других можно уже и не писать.

Теперь о кино. А. И. Сашин-Никольский снимался в нескольких кинокартинах. Последней его работой в кино была роль учителя чистописания Петра Леонтьевича в фильме «Анна на шее». Эта его работа была очень высоко оценена и критикой и зрителем. Но как он мучился, снимаясь в этой картине, как всегда ощущал, что находится «не в своей тарелке», как урезано было техникой и спецификой киносъемок его актерское творчество и как он одинок был без публики.

— В театре я сыграл бы эту роль лучше,— говорил Александр Иванович,— в кино только и знаешь, что преодолеваешь трудности. Съемки «кусками» — ужасная нелепость. В театре, входя в комнату, говоришь: «Здравствуйте»,— и уходя: «До свидания», а в кино наоборот — сначала пятишься к двери и говоришь: «До свидания», а потом входишь в эту комнату со словом «здравствуйте». Все шиворот-навыворот.

— Но мне кажется,— заметил я,— что профессиональному актеру, хорошо изучившему свою роль, не так уж трудно сыграть сначала финал сцены, а затем ее начало. Это, видимо, не самое трудное, с чем приходится встречаться на съемках, а в чем, по-вашему, главная трудность?

Александр Иванович не любил разбираться в теории, не любил и не умел анализировать искусство. Поэтому на мой вопрос он ответил не сразу; помолчав и пожевав мундштук папиросы, сказал:

— Главная трудность?.. Главная трудность в том, что искусство кино — это особый вид искусства, не разновидность театра, а самостоятельное большое искусство, которое должно иметь своих жрецов. Я актер театра, а не жрец кино. Мне нужна публика.

Александр Иванович понимал юмор и, хорошо зная его природу, умел и любил смешить людей. Там, где был Сашин-Никольский, всегда раздавался смех. Заставить человека улыбнуться или засмеяться было для

него почти потребностью. Но он не был похож на тех «смехачей», которые, зная множество анекдотов, обрушивают их, как град, на головы беззащитных людей. Он никогда не рассказывал анекдотов; его юмор не был заранее приготовленным, он рождался в определенной обстановке, при определенном поведении людей и общем настроении.

Рассказывая свои юмористические истории, он использовал вымышленную фигуру какого-то всесильного «товарища Егорова», которому он, делая вид, что говорит по телефону, докладывал о сложившейся обстановке и предлагал разного рода мероприятия.

Острый глаз Александра Ивановича умел схватить и ярко запечатлеть все смешное, что попадалось ему в жизни.

Вот рассказ, который я однажды слышал от него.

Город Кинешма. Небольшой старенький вокзал. На платформе уже собралось порядочно пассажиров, они сидят на лавках, которые тянутся вдоль платформы. Появляется хилый мужичок. Оглядев сидящую публику и решив почему-то, что сидеть на лавочке ему «несподручно», он сел прямо на деревянную платформу и свесил ноги над рельсами. Вот он расстелил на платформе кусок газеты, поставил на нее четвертинку, положил яичко и хлеб. Потом он неторопливо очистил яйцо, скорлупа полетела вниз на рельсы. Открыл четвертинку, сосредоточенно посмотрел на нее и затем выпил половину прямо из горлышка, закусив яйцом и хлебом.

Вся публика следила за ним с большим вниманием и напряжением — скоро уже должен был подойти поезд.

Мужичок беспечно сидел на платформе, предаваясь своим «грезам»...

Волнение публики нарастало.

Мужичок допил водку, доел закуску. Пустую четвертинку неторопливо спрятал в карман, в другой карман спрятал оставшийся хлеб. Перекрестился и, стряхивая со своих колен крошки, вдруг сказал: «Бог напитал, никто не видал!» И, еле поднявшись с платформы, неуверенными шагами пошел обратно в город.

Я передал только фабулу рассказа, а Александр Иванович весь этот рассказ разыгрывал, превращал его в сценку со многими действующими лицами. Мы видели и ожидающих пассажиров и мужичка с четвертинкой, который был в центре внимания. Все было так натурально, так комично, что слушатели покатывались со

смеху на протяжении всего рассказа. И, конечно, неожиданная финальная фраза: «Бог напитал, никто не видал!», к которой Александр Иванович так искусно подводил, имела всегда большой успех.

Вспоминается его импровизированный рассказ о бедах театра.

Однажды зашел разговор о том, что театры стали плохо посещаться, особенно на периферии. В разговор вступил Сашин-Никольский и сразу придал ему комический характер. Он говорил, что бывают такие театры, которые играют и без публики, что в иной театр публику и калачом не заманишь, а иной раз такой зритель приходит, что лучше бы и не приходил вовсе, и т. д. и т. п.

И как это было уморительно-талантливо! В этом его импровизированном рассказе о бедах театра, сопровождавшемся показом, я навсегда запомнил и просто тупого зрителя, и зрителя «глубокомысленного», и энергичного администратора, и усталую, безразличную ко всему театральную кассиршу, и билетера, сокрушенно пересчитывающего непроданные программки, и много других лиц, которые, сменяя друг друга, возникали как по волшебству. И все эти персонажи были такими живыми, правдивыми, без тени шаржа. Можно было только поражаться наблюдательности Александра Ивановича, его знанию жизни и психологии людей, поражаться его легкой возбудимости и безграничной фантазии.

Некоторые жанровые сцены, которые он подглядел в жизни, сложились у него со временем в законченные устные рассказы, с которыми он выступал в концертах. Эти рассказы остались незаписанными.

Прекрасный актер А. И. Сашин-Никольский обладал еще одним замечательным даром: он превосходно играл на гитаре и пел романсы. И этот дар мог стать его второй профессией.

Однажды, когда разговор зашел о деньгах, я спросил его, отчего он не запишет свои романсы на грампластинки.

— Вот этого никогда не будет! — с жаром ответил Александр Иванович.— Душа не продается!

И несмотря на разного рода убеждения, просьбы, несмотря на очень выгодные предложения, он так и не согласился это сделать.

Я уверен, что если бы он записал на пластинки свои романсы, его популярность превзошла бы популярность иных «королей» и «королев» нашей эстрады.

Почему же он не пошел навстречу таким лестным и выгодным предложениям? Почему не согласился исполнить горячую просьбу своих друзей? Мне кажется, все по той же причине — он был актер. Его творчество расцветало на публике.

Находясь один на один с микрофоном, в маленькой радиостудии, которая в своей изоляции от посторонних шумов, казалось, была изолирована от всего мира, он не мог убедить себя в том, что поет перед тысячами. Исполняя романс, он должен был видеть лица, глаза — не мог петь, обращаясь в «никуда».

— Нельзя петь без публики,— говорил Александр Иванович,— и потом, что хорошо сегодня, плохо завтра, все зависит от настроения, а настроение от публики...

«Каждое музыкальное исполнение неповторимо,— писал А. Б. Гольденвейзер.— Произведение можно сыграть много раз, но каждый раз — это другой раз, исполнение никогда не бывает вполне тождественным, всякий раз это новый акт проявления творческой воли исполнителя».

Толчок к этой «творческой воле» давали Александру Ивановичу всегда только те, кто готов был его слушать. И потом, он, видимо, просто боялся, что «этот раз» не будет в записи лучшим, а между тем будет «увековечен». Он, конечно, знал, что при записи один и тот же романс можно исполнить много раз и выбрать из записанного лучший вариант, но он также хорошо знал, что в искусстве актера бывает так, что сколько раз сегодня ни повторяй, все будет хуже, чем было вчера, а по-настоящему хорошо будет только завтра.

Настроение, вдохновение в этом виде искусства играли для него особую роль. Романсы, гитара были для Александра Ивановича его душой, они замолкли вместе с ним.

А пел он изумительно. Его пением восхищались даже цыгане, с которыми он часто выступал в концертах.

Впервые я услышал Александра Ивановича и его гитару в Щелыкове — над обрывом, что неподалеку от «Старого дома».

Скажу несколько слов об этом чудесном уголке русской земли, который сохранился в далеких заволжских лесах.

Щелыково — в прошлом маленькое сельцо Кинешемского уезда, в котором находилась усадьба А. Н. Островского. Сегодня в Щелыкове находится Дом отдыха

Всероссийского театрального общества. «Старый дом», в котором жил, творил и умер А. Н. Островский, превращен в музей. Сам Островский прекрасно описал Щелыково. «Что за реки, что за горы, что за леса! У нас все реки текут в оврагах — так высоко это место. Наш дом стоит на высокой горе, побольше нашей Воробьинской, а есть места, например, деревня наша Сергеево, откуда наш дом кажется в яме, а это деревня в четырех верстах от нас на север. На юг от нас есть, верстах в пяти, деревня Высоково, из той виден почти весь Кинешемский уезд. У этой деревни течет Мерия — что это за удивительная река! Если бы этот уезд был подле Москвы или Петербурга, он бы давно превратился в бесконечный парк, его бы сравнивали с лучшими местами Швейцарии и Италии» *.

Попробую описать то место, где мы слушали Александра Ивановича.

С высокого, крутого, почти отвесного обрыва открывается изумительный вид. Под обрывом лежит широкий луг, полого спускающийся к пруду. Посреди пруда островок, дальше — молодой перелесок из берез и осин, еще дальше — река Куекша, за которой стеной стоит темно-зеленый еловый лес. Воздух чист и прозрачен. Далеко-далеко видно каждую веточку, каждый лист. Эти дали, их торжественный покой могла бы, пожалуй, передать кисть Левитана или Нестерова да, может быть, еще перо Паустовского.

Можно было часами стоять на том месте, любоваться этой панорамой, смотреть, как постепенно менялось освещение, когда вечер переходил в лунную ночь, как вырастали тени и загорались такие чистые, большие и яркие звезды. Порой казалось, что перед тобой дивная сказочная декорация, рожденная чудесами театра. Не хватало только музыки, хотя у каждого по-своему она тихо звучала в душе.

Вот над этим обрывом, в один из теплых летних вечеров, в небольшой компании, я слышал, как пел цыганские романсы Александр Иванович.

Какими словами описать то наслаждение, которое мы получали от его исполнения? В каждом романсе вставала перед нами яркая страница чьей-то жизни, картина человеческой судьбы. Мы ощущали то бурные страсти, то нежную и чистую любовь. Бесшабашное веселье сме-

---

* А. Н. Островский, Дневники и письма, стр. 20.



А. И. Сашин-Никольский. Дружеский шарж П. М. Садовского

нялось грустью расставания. Гитара в его руках казалась одушевленной, ее говорящие струны то плакали, то безудержно ликовали.

Вот закружился над гитарой нежный и грустный, чуть слышный вальс — словно волнуется и тоскует чья-то душа. Грустно склонившись над гитарой, Александр Иванович поет:

Пойте, пируйте, играйте, друзья,
Веселье ж мое далеко, далеко...

Но вот затих вальс, и гитара уже полна удали, озорства, она лукава и игрива, и сам Александр Иванович сидит перед нами, как лихой гусар, горят его глаза и он поет:

Праздником светлым вся жизнь предо мною
Встрепенулась, улыбнулась, упоительно светла,
Я играю, слез не знаю, мне все в жизни трын-трава!

Честное слово, если и было у кого мрачное настроение, — после его песни оно исчезало, не оставив и следа.

А гитару снова уже не узнать — она стала строгой, загадочной, таинственной, просит особого внимания и тишины. И вот перед нами новая картина:

Густолиственных кленов аллея,
В той аллее стояла она...

Под взволнованный рокот гитары мы вспоминали свою любовь...

Творчество Александра Ивановича Сашина-Никольского достойно книги, мои страницы о нем — это только зарисовка к его большому портрету.

Иван Васильевич Гуринов

Служил в Малом театре актер Иван Васильевич Гуринов. Получал он самый маленький оклад, но был занят почти в каждой пьесе и играл поэтому по тридцать-сорок спектаклей в месяц. Роли у него были маленькие,

но относился он к ним с большим вниманием, радением и любовью.

Однажды М. С. Щепкина спросили, какие он любит играть роли, он ответил: «В хороших пьесах — большие роли, в плохих пьесах — маленькие». Нужно думать, что каждый, кто, решив посвятить себя сцене, идет в актеры, лелеет мечту играть большие роли в хороших пьесах. И нужно очень любить театр, как любил его Гуринов, чтобы играть из сезона в сезон только маленькие роли как в хороших, так и в плохих пьесах и не только не уйти из театра, но даже не помышлять об этом.

Иван Васильевич Гуринов был высокого роста, широк в плечах, лицо его казалось угрюмым и, может быть, даже грозным. Но за этой наружностью скрывалась необыкновенно добрая и нежная душа. Его называли «большим ребенком». Этот мрачный с виду здоровяк всегда был в добродушном настроении, ни к кому не питал он ни тени зависти, ни капли злости. От теплого, приветливого слова лицо его моментально расплывалось чуть не до ушей в доброй улыбке. У него был сильный голос, он был наделен большим темпераментом. Его эпизодические роли помнят в Малом театре до сих пор. Как великолепен был хотя бы его мужик в пьесе А. Толстого «Иван Грозный».

...Шумит, гудит на Красной площади народ. По лобному месту расхаживает Федор Басманов, он приглашает народ подойти поближе: сейчас из храма Василия Блаженного выйдет царь-батюшка Иван Васильевич, он будет говорить с народом.

— Поближе! Поближе! — кричит на всю площадь Басманов. — Торговые люди, ничего не бойтеся, подходи по одному!

И вот через толпу продираются мужики. Впереди — Иван Гуринов. Он в войлочной шапке, сермяжный кафтан подпоясан веревкой, а за нее на спине засунут топор.

Сдернув с головы шапку, он говорит: «Мы мужики из деревни Раздоры! Где стать-то?!» Вот и весь текст его роли, а дальше он стоит в толпе и слушает царское слово. Но какая же это была колоритная фигура! Какой темперамент! Сколько отваги, удали! Как он хорошо слушал гневную речь царя и как ярко и вместе с тем тактично реагировал на все, что происходило вокруг.

Это умение раствориться в сцене, в сценическом образе, органично зажить жизнью образа было отличительной чертой И. В. Гуринова.

В подтверждение этих слов приведу один случай, который поначалу вызвал даже небольшой конфликт между ним и автором пьесы.

Идет репетиция сцены из пьесы «Любовь Яровая». Группа красноармейцев по приказу Кошкина конспиративно перетаскивает оружие в потайное место. Руководит операцией Шванда. Но вот в работе произошла заминка, передний красноармеец (Гуринов) заметил впереди опасность... Все остановились. Подбегает Шванда (Кузнецов) и с досадой говорит: «Ну, что встали?» И здесь Гуринов должен ответить: «Да вон кого-то черт несет». Вместо этого текста он вдруг воскликнул: «А вот какую-то халду несет!» Притулившийся в кулисе автор пьесы, Константин Андреевич Тренев, прервав сцену, раздраженно сказал: «У меня в тексте «халды» нет. Я вам написал: «Да вон кого-то черт несет». А вы приписываете мне какую-то «халду». Наступила неловкая пауза. Гуринов на мгновение растерялся, но потом с жаром продолжал: «Да ведь я вижу, кто идет-то — баба прифранченная! Вот я и ориентирую и зрителя и своих товарищей на этот, так сказать, приближающийся «предмет»... И когда Шванда нам ответит: «Ну, это раз плюнуть!», мы будем знать, каким он собирается пойти на этот «предмет» курсом... Сцена от этого становится интересней. И потом, Константин Андреевич, мой красноармеец чертовски зол, он считает, что мы не должны оставлять город, он сейчас весь мир готов обложить матом!» И Гуринов с еще большим темпераментом, тягуче и злобно повторил: «Да вот черт каку-ю-то ха-алду-у несет!» И тут на фоне гуриновской мрачной интонации звонко, беззаботно и с большим задором прозвучала реплика Шванди — Кузнецова: «Ну, это раз плюнуть!» После этой повторно сыгранной сцены снова наступила пауза. И если после замечания Тренева все взоры были обращены на «проштрафившегося» Гуринова, то теперь внимание всех было обращено к автору. Что теперь скажет он? Тренев погладил усы и глухо проговорил: «Ну что же... Может быть...»

После репетиции Константин Андреевич поднялся на третий этаж в уборные, где гримировалась молодежь, нашел Гуринова и, ласково улыбаясь, сказал: «Вы убедили меня. И пусть ваша «халда» останется навеки!..»

Гуринов и его товарищи ликовали.

В большой работе театра над «Любовью Яровой» была, пусть маленькая, но все же доля и И. В. Гуринова. Именно его фраза вошла в спектакль Малого театра, а впоследствии и во все издания пьесы «Любовь Яровая».

Помимо эпизодических ролей Ивану Васильевичу перепадали и роли, как принято говорить в актерском мире, «с ниточкой» — роли, которые вплетаются в ткань пьесы. Так, например, он очень хорошо играл Жука в пьесе А. Н. Островского «На бойком месте».

Но Иван Васильевич Гуринов благодаря своему мягкому характеру не умел, как принято говорить, «пробивать себе дорогу», не умел постоять за себя. Многие роли, которые он мог бы играть, проходили мимо. Со временем у него, видимо, выработался иммунитет к огорчениям такого рода. На все свои неудачи и неприятности он смотрел с мягким юмором. В связи с этим вспоминаются его так называемые «творческие вечера», которые он устраивал у себя в уборной. На этих «вечерах» он исполнял все роли, которые играл за многие годы своей работы в Малом театре. Каждый такой «вечер» длился всего, может быть, минут десять. И он мог бы быть значительно короче, если бы не длинные объявления, которые делал Иван Васильевич перед каждым номером и которые как бы подготавливали зрителей к чему-то очень значительному.

Гуринов выступал здесь в двух лицах: как конферансье и как актер. В маленькой уборной перед «партером» из семи-восьми стульев и перед плотной группой артистов, стоявших в дверях, представал Гуринов-конферансье и с большим достоинством, подчеркнуто серьезно объявлял:

— Леди и джентльмены! Или, по-русски, сестры и братья! Мамы и папы! Начинаем творческий вечер неизвестного трагика Ивана Гуринова! Вы увидите его сейчас в пьесе выдающегося русского драматурга Александра Васильевича Сухово-Кобылина «Дело», постановка народного артиста Советского Союза Алексея Денисовича Дикого. Исполняется роль свидетеля.

Дальше выступал Гуринов-актер. Он вставал в соответствующую позу и произносил весь текст своей роли, а именно: «Это бесчестно!» И все. На этом его роль и данный концертный номер заканчивались, и он переходил к следующему.

— «На бойком месте»,— объявлял Гуринов-конферансье,— пьеса великого русского драматурга Александра Николаевича Островского, постановка народного артиста Советского Союза, орденоносца Прова Михайловича Садовского. Исполняется роль кучера барина Миловидова.

Гуринов-актер делал вид, что стремительно вбегает в комнату, и, запыхавшись, говорил: «Лошади готовы!»

И все. Далее следовал очередной номер...

Заканчивал свой вечер Иван Васильевич обычно бессмертной комедией Грибоедова «Горе от ума», в которой играл кучера Чацкого. Как известно, этот персонаж в пьесе должен был, видимо, сказать фразу, которая начиналась со слова «карета», но Грибоедов дал этому персонажу только часть первого слова, точнее, дал ему только два слога: «каре...», а дальше подбежавший Чацкий закрывал ему ладонью рот и выпроваживал его за дверь. Вот эта сцена с ролью, в которой не было даже полного слова, и разыгрывалась Гуриновым в конце «творческого вечера» как коронный номер.

Все эти сцены Иван Васильевич Гуринов играл на полном серьезе и темпераменте.

Стоит ли говорить, какой хохот стоял в уборной Гуринова.

На этих импровизированных «моноконцертах» все дышало дружбой и теплом по отношению к нашему товарищу. Мы видели и ум и самокритичность милого Вани Гуринова, его тонкую иронию над собой, ощущали, что все это делается исключительно для того, чтобы немного развлечься, ну, а может быть, и вместе со зрителями посетовать на судьбу.

И. В. Гуринов был замечательным творцом своих маленьких ролей. Он мог терпеть любые жизненные невзгоды, ничтожная же радость в театре заливала его жизнь счастьем.

С печалью в душе я расстаюсь на этих страницах с Иваном Васильевичем Гуриновым.

МОЙ ПЕРВЫЙ СЕЗОН В МАЛОМ ТЕАТРЕ

Я вступил в труппу Малого театра 10 декабря 1937 года.

Мой первый сезон в Малом театре был, однако, не первым в моей театральной биографии. К этому времени у меня набрался почти десятилетний стаж работы в разных театрах.

В годы учения я работал в мимическом ансамбле Большого театра, затем, став актером, служил в Центральном театре Красной Армии, в Народно-героическом театре-студии, в Театре-студии имени Ермоловой и в Театре имени Мейерхольда.

В этих театрах я сыграл несколько больших ролей: в Театре-студии имени Ермоловой — Фантанареса в спектакле «Гавань бурь» по Бальзаку и Фердинанда в «Коварстве и любви» Шиллера, а в Театре имени Мейерхольда — Армана Дюваля в спектакле «Дама с камелиями».

В первый сезон в Малом театре я получил сразу две роли: Артура Мешема в комедии Скриба «Стакан воды» (это был ввод в старый спектакль) и Молчалина в «Горе от ума».

Я хочу рассказать о Малом театре, каким я застал его в 1937 году. Рассказать о традициях театра, немного о жизни за кулисами и, конечно, о первом моем спектакле в Малом театре — о спектакле «Стакан воды», который имеет такую большую и знаменательную сценическую историю.

Премьера «Стакана воды» состоялась 1 декабря 1915 года, а я сыграл свою премьеру — роль Артура Мешема — в конце декабря 1937 года, то есть через двадцать два года после того, как этот спектакль впервые увидел свет рампы на сцене Малого театра. Тогда он

имел огромный успех. Но никто в театре, видимо, не подозревал, какую долгую жизнь суждено будет прожить этому спектаклю на сцене старейшего русского театра. Не думал и я, когда был введен в этот «пожилой» спектакль, что почти двадцать лет буду играть в нем сначала Артура Мешема, а потом и лорда Болингброка.

Больше полувека держится спектакль «Стакан воды» в репертуаре Малого театра. За это время он несколько раз обновлялся. Но это обновление относилось главным образом к декорациям. Не менялась планировка сцены, планировка мизансцен. Незыблемым оставалось и остается решение спектакля, рисунок ролей.

Пять поколений актеров сменилось в «Стакане воды». И из поколения в поколение в живой преемственности передаются мастерство, традиции театра.

Я застал многих, кто хорошо помнил премьеру «Стакана воды».

Появление этого спектакля в репертуаре театра было как бы случайным.

Запомнился разговор на эту тему с Николаем Капитоновичем Яковлевым, который, хотя и не был занят в «Стакане воды», но хорошо помнил историю его создания.

На мой вопрос о том, как ставился этот спектакль, он ответил:

— Как! Как! Да никак! Время-то какое было... Царь шатался. Войну проигрывали. Кругом забастовки. Что ставить — неизвестно. А тут Платон принес пьесу в своем переводе... Прочли. Посмеялись. Решили ставить. Переписали роли и пошли на сцену репетировать. Дней через десять сыграли премьеру. Ни за каким столом, ни под столом не сидели, и никаких архивов не поднимали. Вот тебе и весь сказ!

Успех спектакля, как я уже отмечал, был огромный.

Артист оркестра Николай Адамович Зильбаум, симпатичнейший и уютнейший человек, всей душой преданный Малому театру, проработавший в его оркестре почти семьдесят лет, с восхищением говорил мне:

— Поразительно, что спектакль имел успех в двух совершенно разных аудиториях. На премьере в пятнадцатом году роскошный зал Малого театра заполнили фраки, расшитые золотом и серебром мундиры, элегантные вечерние платья. После окончания, не смолкая, гремели аплодисменты, бессчетное количество раз взвивался занавес.

Но вот жизнь резко изменилась. Революция. Гражданская война. В нетопленном зале Малого театра появились ватные стеганки рабочих, солдатские шинели, черные куртки матросов. На сцене — «Стакан воды», и после конца, как и на премьере, гремят аплодисменты, бесчисленное количество раз поднимается и опускается занавес. Успех! Успех! Может быть, даже больший, чем на премьере!..

Вскоре после премьеры А. Р. Кугель писал в журнале «Театр и искусство»: «Московский Малый театр нашел сейчас «гвоздь», как принято выражаться. Это старая комедия Скриба — «Стакан воды». Достать билет на «Стакан воды» очень трудно, тем более, что по принятому почему-то в императорских театрах порядку именно те пьесы, которыми публика интересуется, идут особенно редко».

Здесь я должен привести короткую справку о том, что «Стакан воды» в сезон 1915/16 года прошел сорок пять раз — в среднем девять раз в месяц. Но публике казалось, что «Стакан воды» идет «особенно редко».

Спектакль «Стакан воды» был поставлен актером и режиссером Малого театра Сергеем Васильевичем Айдаровым. Королеву Анну играла Мария Николаевна Ермолова, герцогиню Мальборо, ее фаворитку, — Елена Константиновна Лешковская, Генри де Сент-Джона, виконта де Болингброка,— Александр Иванович Южин, Артура Мешема, прапорщика гвардейского полка,— Владимир Васильевич Максимов, Абигайль, двоюродную сестру герцогини Мальборо,— Александра Львовна Щепкина (правнучка М. С. Щепкина, родная сестра Т. Л. Щепкиной-Куперник).

Критик И. Джонсон (И. В. Иванов), отмечая большой успех спектакля, заметил, что пьеса Скриба, в сущности, «только талантливый пустяк», но разыгрывается она актерами Малого театра с совершенным мастерством.

А. Р. Кугель, разбирая пьесу, писал: «Ну, разумеется, это надо играть так же, как написано, с внутренним убеждением в неотразимой силе пустяков и анекдотов. Это надо играть так, чтобы казалось, что не составляет никакого труда играть, как зрителю никакого труда нет слушать и смотреть: чтобы слово лилось свободно и грациозно, ибо искусство фразы у всех мушкетеров, от Дюма до Скриба, стоит так же высоко, как искусство владения шпагой».

Именно так и играли блистательную комедию Скриба артисты Малого театра.

Особенно выделял Кугель в этом спектакле М. Н. Ермолову: «Но было в этом спектакле нечто совершенно исключительное по красоте и поэзии, когда исчезало вообще все, о чем я говорил и в чем хотел вас уверить. Это была М. Н. Ермолова в роли королевы Анны. Что за очарование! Что за изумительная нежность игры! Сколько души и сколько правды! Правды у Скриба? Представьте! Вот уже десять дней прошло с этого вечера, а М. Н. Ермолова — вся передо мной, как живая, с этой какой-то своей даже не скрибовской, а мягкой человеческой тоской и слабостью, с каким-то своим, глубоко женским,— отнюдь не скрибовским, легкомыслием, царственная и обаятельная, гордая и беспомощная! Это сверхчеловеческий подвиг: играть Скриба, не нарушая заметно граней его творчества и в то же время изображая с необычайным благородством душу живого человека! Я не знаю примера такого совершенства игры, и притом такого единственного в своем роде благородства!»

И при этом изумительная игра Ермоловой не нарушала ансамбля. Судьба ее героини развертывалась рядом с судьбами других действующих лиц.

У Гейне есть мысль о том, что один великий гений формируется другим не столько за счет подражания, сколько в результате общения. Один алмаз шлифует другой. Это замечание как нельзя лучше подходит и к определению природы диалога, его существа. Именно в тесном общении партнеров шлифуется диалог. А диалог в «Стакане воды» является главной пружиной действия пьесы, именно в диалоге происходит раскрытие характеров действующих лиц.

И артисты Малого театра очень хорошо поняли (а может быть, очень хорошо угадали), что успех их ролей, как успех спектакля в целом, зависит от того, сумеют ли все они, все пять основных действующих лиц: королева, герцогиня, Болингброк, Абигайль и Мешем — добиться общего равнозначащего звучания. И поэтому они сыграли спектакль по законам квинтета, в котором скрипке не позволено играть так, как если бы она исполняла самостоятельный концерт, а фаготу ощущать себя чем-то второстепенным.

Этим театр, во-первых, избежал ошибки многих театров, ставящих эту пьесу для одного или двух своих ко-

рифеев, а во-вторых, смог еще раз продемонстрировать высокий актерский ансамбль.

Критика называла «Стакан воды» бокалом с шампанским, а публика воспринимала спектакль как великолепный виртуозный концерт. Эту трактовку — исполнение «Стакана воды» по закону ансамбля — восприняли и пронесли через годы следующие поколения артистов.

Через двадцать с лишним лет именно эту особенность отмечал рецензент Борис Платонов в газете «Бакинский рабочий» во время гастролей Малого театра летом 1936 года в Баку. Он писал: «Этим летом два театра показали в Баку комедию Скриба «Стакан воды» — Ленинградский театр комедии и Малый театр. Говорить о комедии Скриба «Стакан воды» в Ленинградском театре — это, по существу, говорить о двух артистах — о Грановской и Жихаревой».

Отдав должное мастерству этих актрис, он говорит о Малом театре: «В противовес Ленинградской комедии, здесь нет такого положения, что два актера ведут спектакль. Весь ансамбль играет в одном тоне, показывая большую культуру сценической речи и действия. Каждый актер имеет свою характерную индивидуальность и ведет, не сбиваясь, свою роль вплоть до последнего занавеса».

Верность ансамблю, трактовка ролей и их рисунок стали той эстафетой в «Стакане воды», которую, передавая из поколения в поколение, артисты Малого театра донесли до наших дней.

С течением времени в «Стакан воды» вошли новые исполнители.

Уехал в Петроград в Большой драматический театр В. В. Максимов, и на роль Артура Мешема был введен А. А. Остужев. Роль Болингброка стал играть в очередь с А. И. Южиным М. Ф. Ленин. Заболевшую Е. К. Лешковскую заменили в роли герцогини Н. А. Смирнова и Е. И. Найденова. В сезон 1923/24 года на роль королевы была введена А. А. Яблочкина.

В 1932 году, после семнадцати лет жизни на сцене, произошло первое обновление спектакля. Были сделаны новые декорации, и на все ведущие роли сразу были введены новые исполнители. Королеву стала играть Н. А. Белевцева, герцогиню — Е. Н. Гоголева, Абигайль — В. В. Макарова, Болингброка — Н. М. Радин, Артура Мешема — В. Н. Аксенов.

Новые исполнители вошли в спектакль, восприняв очень много от своих предшественников. Но традиции Малого театра исключали возможность копии и сценического трафарета. Новые исполнители сохранили главное — верность ансамблю, верность закону «квинтета» — пять главных ролей были сыграны как единое целое.

На три женские роли пришли актрисы с тремя различными индивидуальностями. Внешность, характер, темперамент, тембр и сила голоса — все было различно у них, и каждая из них по-своему была прекрасна.

Королева Наталии Алексеевны Белевцевой была нежной, лирично задумчивой, и это проявлялось во всем: в движениях, жестах, в голосе, который звучал у нее слабо, как-то нерешительно и иногда переходил в таинственный шепот. Во дворце она не чувствовала себя королевой, а все как-то пугливо оглядывалась, боясь вслух высказать свои мысли, и уж тем более — решиться на какой-нибудь поступок: ей все запрещено парламентом.

Она влюблена. Но ни с кем не может даже поделиться своими переживаниями, ведь «царственные особы имеют так мало истинных друзей»!

Большие голубые глаза светились печалью у этой молодой, доброй, чистой, простой и вместе с тем величественной королевы Анны. Внутренняя сущность образа подчеркивалась светлыми туалетами.

А рядом с ней — то в лиловом, то в ярко-оранжевом с черным, то в черном бархате — жгучая брюнетка, с грудным, низким голосом, гордая, властная, умная, энергичная, темпераментная и очень красивая герцогиня Мальборо — Елена Николаевна Гоголева.

Она влюблена в того же, кого любит королева, но она не беспомощна в своей любви, она не ждет счастливых обстоятельств, нет, для нее все средства хороши, только бы добиться намеченной цели.

Впервые роль герцогини Мальборо Гоголева сыграла в гастрольной поездке в 1923 году, но по-настоящему роль была сделана к премьере 1932 года, и эта роль стала одной из удач в длинном списке ее ролей. Роль герцогини Мальборо неразрывно связана с ее именем и исполнялась ею на сцене Малого театра в течение двадцати восьми лет. За этот большой срок роль претерпела эволюцию, причин к тому было много: тут и новые партнеры и, конечно, вечная пытливость души художника, всегда готового что-то добавить к созданному об-

разу, что-то изменить, на что-то посмотреть другими глазами.

Абигайль Черчилль играла тогда совсем юная Верочка Макарова. Трепетная, взволнованная, она напоминала несчастную птичку, ненароком залетевшую в комнату и в панике кружащуюся по ней в надежде вырваться из плена. Но сколько ни хлопает она старательными крылышками, выхода нет. Она только все больнее и больнее ударяется о толстые стекла широких окон королевского дворца.

Абигайль, случайно попавшая в Сент-Джеймский дворец, встретила здесь так много различных препятствий в своем желании служить королеве и так много возможностей потерять любимого, что ее охватывает волнение, доходящее порой до отчаяния. Она стремится только к одному — вырваться из этого дворца, «отвоевать» своего дорогого Мешема у двух знатных дам. В пышных апартаментах дворца звенит, словно серебряный колокольчик, ее взволнованный голос, летит ее душа за помощью к спасителю Болингброку...

А Болингброк — Николай Мариусович Радин — умудренный опытом скептик, снисходительно смотрящий на человеческие слабости, то с большим искусством распутывает, то снова хитро заплетает нити интриги.

Роль Болингброка, сыгранная с таким блеском, была, к сожалению, последней работой Радина. Вскоре его поразил тяжелый недуг. Прошло уже много лет со дня его смерти, но для всех, кто знал Николая Мариусовича Радина, он живет в памяти как прекрасный актер, как остроумный и увлекательный собеседник, как педагог-наставник и мудрый советчик.

Мешем Всеволода Николаевича Аксенова был очень красив. Он был пластичен, благороден, «породист». Всеволод Николаевич великолепно носил костюм, был в нем импозантен и живописен. Приятный тембр голоса, великолепная дикция, культура слова, природный ум делали его достойным соперником в острых диалогах, которые он вел то с одним, то с другим партнером.

Спектакль «Стакан воды» в новом составе имел огромный успех.

Вскоре после премьеры 1932 года в спектакль «Стакан воды» вошла еще одна замечательная актриса Малого театра — Елена Митрофановна Шатрова.

Примечательно, что Елена Митрофановна играла в этом спектакле две роли — королеву и герцогиню — и

играла их, если можно так сказать, одновременно — сегодня, скажем, королеву, а завтра — герцогиню, и наоборот.

Обе эти роли были сделаны с большим мастерством, обе роли были сыграны в строгих традициях этого спектакля, но как королева, так и герцогиня Шатровой были сделаны по-своему, самобытно, оригинально, с ярко выраженной индивидуальностью этой великолепной актрисы, и не были похожи ни на одну королеву и герцогиню, сыгранные в этом спектакле другими актрисами.

В рецензиях тех лет, к сожалению, очень мало места уделяется разбору актерского исполнения; чаще всего рецензенты ограничиваются набором привычных эпитетов: «превосходно, изумительно, ярко...», и только. Но в одной рецензии довольно удачно отмечены две характерные черты в исполнении Е. М. Шатровой роли герцогини. Сочинская «Курортная газета» 10 сентября 1939 года писала: «В образе герцогини у Е. М. Шатровой самое привлекательное — женственность. Борьба герцогини и Болингброка в игре Е. М. Шатровой и М. Ф. Ленина так и воспринимается как ярко выраженная борьба политиканов и дипломатов — женщины и мужчины — за господствующее влияние на судьбы Англии. Темперамент Шатровой одинаково ярок и в гневе и в самообладании. Замечателен по выразительности ее сперва стремительный и возмущенный, а затем ослабевающий и замедленный уход из покоев королевы в четвертом акте. В этой решительности и слабости—раскрытие противоречивого характера интриганки, исполненной больших страстей, зовущих ее к власти и к любви».

Женственность и темперамент отличают Шатрову во всех ролях.

Здесь я забегу немного вперед в моем рассказе.

Я много играл с Еленой Митрофановной. Много раз она была моей королевой, еще чаще герцогиней. И в обеих ролях она была необычайно женственна, и обе роли проводила очень темпераментно. Но природа женственности и темперамента в этих двух ролях была различной. Женственность герцогини выражалась в притягательной пластике. В глазах ее таилась страсть. Даже голос ее был полон очарования и силы. Женственность королевы была совсем другой по своей природе — глаза королевы сияли чистотой, любовью, надеждой, в голосе звучали то ноты жалобы, то просьбы, то покорности, а вся ее пластика была застенчивой и робкой.

Если герцогиня Шатровой охотилась за своей жертвой, то ее королева ждала момента, когда сама станет жертвой.

Любопытно, что эти две роли, такие разные по своему характеру, имели у Е. М. Шатровой почти один и тот же грим. Когда мне случалось перед началом спектакля зайти к Елене Митрофановне в ее артистическую уборную и видеть ее уже загримированную, но еще сидящую перед зеркалом в гримировальном халате, я никогда не мог узнать, кого она будет сегодня играть, королеву или герцогиню, и, только поглядев на платья, которые висели на вешалках, я догадывался об этом: если я видел черное платье, это значило, что зритель увидит сегодня Шатрову в роли гордой и надменной герцогини Мальборо, если я видел белое платье, это значило, что публика увидит Елену Митрофановну в роли доброй королевы Анны. Роли королевы и герцогини были так наполнены содержанием, так убедительны в своем психологическом, эмоциональном звучании, что и не нуждались в подчеркнутом гриме.

Как я уже говорил, мне посчастливилось много играть с Еленой Митрофановной в спектакле «Стакан воды», и здесь мне хочется сказать несколько слов о ней как о партнерше. Какой же она была партнершей? И легкой и очень трудной. Легкой потому, что уважала и ценила своего партнера, а трудной потому, что была предельно требовательна к нему.

Играя с Шатровой, нужно было быть всегда мобилизованным; никогда нельзя было разрешить себе играть «в полноги». Это было невозможно не из-за ее характера, ее строгости, а по той причине, что сама Елена Митрофановна Шатрова всегда, на любом спектакле, шел ли он на сцене Малого театра, или в каком-нибудь клубе, была собранна, являла собой пример добросовестного отношения к делу, играла с полной отдачей всех своих сил. Каждый спектакль был для нее премьерой.

Беспредельная преданность сцене, преданность театру была отличительной чертой старых актеров Малого театра.

Мне вспоминаются сейчас слова А. И. Южина из его статьи о подлинных традициях Малого театра: «Третья традиция внешних форм жизни — подчинение той неписаной дисциплине, по которой легче человеку перенести все муки, когда у него дома умирает жена или ребенок, чем сорвать спектакль». Е. М. Шатрова

была верна этой традиции, этой «неписаной дисциплине». Она не могла допустить, чтобы из-за нее был отменен спектакль. Как бы ни была больна Елена Митрофановна, она с температурой приезжала в театр и играла, если это бывало необходимо, и играла так, что зритель никогда не догадывался, что актриса больна.

На этом я закончу рассказ о возобновлении «Стакана воды» в 1932 году и перейду, теперь уже непосредственно, к 1937 году, то есть ко времени, мне наиболее знакомому. Речь пойдет о работе К. А. Зубова над ролью Болингброка и о моей работе над ролью Артура Мешема.

Практика театра показывает, что вводы в спектакли чаще всего бывают экстренными и сопряжены почти всегда со спешкой. Нет нужды говорить о том, как вредно это обстоятельство влияет на работу артистов.

Мой ввод в «Стакан воды» счастливо совпал с заранее запланированным вводом на роль Болингброка Константина Александровича Зубова. Одновременный ввод в спектакль новых исполнителей на две главные мужские роли сделал наши репетиции интересными.

Роль Артура Мешема играло много актеров. Первым исполнителем, как я уже писал, был В. В. Максимов, позже эту роль играли А. А. Остужев и А. Э. Ашанин, а затем Н. А. Анненков, В. И. Цыганков, В. Н. Аксенов и В. И. Грызунов.

Из моих предшественников, которых я видел, наиболее интересными были Аксенов и Грызунов.

Мешем Владимира Ивановича Грызунова, в отличие от героя Аксенова, не был красив. Но дело было не в его лице или фигуре, а в том, что он не имел, если можно так сказать, «складки» любовника. Владимир Иванович был характерным актером, и это обстоятельство мешало ему в этой роли. Надо сказать, что Мешему необходимо быть привлекательным, это важно для всей пьесы. Ведь в него влюбляются сразу три женщины, и именно из-за этого и разгорается сыр-бор, это движет действие всей комедии. Внешность В. И. Грызунова в этом спектакле мешала созданию цельного образа. Но он тем не менее играл Мешема долго и много. Почему же? Он имел другие качества. Владимир Иванович обладал хорошим темпераментом, был предельно искренен, и если бы, по Гоголю, можно было «губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича», то есть если бы можно было к внешности В. Н. Аксено-

ва да «приставить» горячность В. И. Грызунова, то, видимо, получился бы идеальный Мешем.

В своей работе над этим образом я не стал заниматься «гибридизацией» этих двух Мешемов, хотя учел все положительные и отрицательные стороны их игры.

На репетициях «Стакана воды» я встретился с одной особенностью работы артистов Малого театра над ролями и пьесой: актеры репетировали пьесу большими сценами, не дробя их на куски, не останавливаясь на мелочах, даже если они не выходили. Это было и ново и непривычно. «Нужно овладеть главным, — говорили мне актеры, — а мелочи отрабатываются, не в них дело».

Помню, что на тех репетициях меня никто не учил и даже ничего не советовал. Мне говорили, что́ нужно, а как — это уже я должен был сделать сам. Учить, давать советы считалось как бы нетактичным, а если совет все же давался, то ему всегда предшествовало долгое предисловие, вроде: «Вы простите меня, я, может быть, ошибаюсь, и не мое это вообще дело, но, если вы разрешите, я хочу вам сказать, что мне кажется...» и т. д. и т. п. А когда я спрашивал совета, мне чаще всего отвечали: «Это уж вы как хотите!» И это не было пренебрежительным отношением ко мне или проявлением безразличия. Наоборот, я чувствовал в этом уважение к моим актерским качествам, к моим правам. После репетиции я не спешил домой, а, сидя у себя в уборной, продолжал читать роль, думал, примеривался, и это состояние поисков не покидало меня нигде — ни в театре, ни на улице, ни дома. Но это тревожное состояние мне тем не менее нравилось. Нравилась самостоятельность в работе.

Мне всегда бывает досадно за актера, если приходится слышать от него, что такой-то режиссер очень хорошо сделал ему роль, а другой — сделал плохо. Ну, а при чем же тут тогда сам актер?

К роли Болингброка К. А. Зубов подошел с большой ответственностью. Ведь в прошлом ее исполняли Южин и Радин.

Константин Александрович Зубов был человеком высокой культуры. Он прекрасно знал французскую литературу, французский театр и совершенно свободно говорил по-французски. На репетициях у него всегда была с собой пьеса Скриба на французском языке, и он часто сверял перевод с оригиналом. Иногда, уточняя

смысл, изменял фразу, иногда из длинной фразы делал более короткую, приближая ее к разговорной речи. И тут не было большой погрешности против автора, потому что сам Скриб, написавший уйму пьес, либретто для опер и балетов, как известно, не очень ревностно относился к своему тексту. Так, например, в опере Галеви «Дочь кардинала», либретто к которой написал Скриб, артист Нурри, для которого писалась партия отца, попросил у Скриба разрешения самому сочинить слова для своей арии, и Скриб охотно согласился. В результате слова известной арии «Рахиль, ты мне дана небесным провиденьем!» — целиком принадлежат певцу Нурри.

Выдающийся французский актер и теоретик театра Коклен-старший, отдавая дань Скрибу как драматургу, мастеру занимательной интриги и живости диалога, тем не менее не очень высоко ценил его язык, считая, что «его язык не принадлежит к числу тех, с которым надо церемониться». Это отношение к тексту Скриба, существующее во французском театре, было характерно и для русской сцены. И К. А. Зубов был далеко не первым, кто вносил свои слова в текст «Стакана воды».

В начале двадцатых годов А. И. Южин гастролировал со «Стаканом воды» в Грузии. Шла сцена Болингброка и Абигайль. Обычно она звучит так:

«*Болингброк.* Попробуйте говорить с влюбленными о государственных делах!.. Я говорю вам о мире, о войне, об интересах Европы, а вы...

Абигайль. А я говорю вам о своих, потому что, если вы меня покинете, мне останется только умереть!»

Но молодая актриса после слов: «А я говорю вам о своих» — вдруг забыла дальнейший текст и в большом волнении, на темпераменте выпалила отсебятину. Сцена пошла так:

«*Болингброк.* Попробуйте говорить с влюбленными о государственных делах!.. Я говорю вам о мире, о войне, об интересах Европы, а вы...

Абигайль. А я говорю вам о своих! Европа может подождать!»

В зале вспыхнул взрыв смеха и разразились аплодисменты. По этому случаю в старом экземпляре «Стакана воды» есть запись, сделанная одним из старейших суфлеров Малого театра, Тиной Гавриловной Армининой:

«Это случилось в 1922 году. «Европа может подождать» — эти слова подсказаны А. И. Южину одной тиф-

лисской актрисой. Ему это очень понравилось, и я внесла эти слова в первый суфлерский экземпляр, и автор этих слов ни в коем случае не Скриб. *Т. Арминина*».

И по сей день «импровизация» грузинской актрисы живет в нашем спектакле, вызывая, как и прежде, бурную реакцию в зале.

Режиссерские и суфлерские экземпляры пьес более чем за сто лет, которые хранятся в библиотеке Малого театра, содержат интереснейшие записи. В них отражены и творческие процессы и ценные сведения из истории Малого театра.

Итак, репетиции «Стакана воды» приближались к концу. Давно уже сшиты для нас костюмы, готовы парики. Стремительно и неотвратимо надвигался день моей премьеры. И вот он настал. Это было 12 января 1938 года.

В театр я пришел задолго до начала. На первом спектакле «Стакана воды» я гримировался в уборной моего дяди — Прова Михайловича Садовского, который любезно предложил мне ее. Стоит описать эту уборную, ибо она была одной из самых типичных артистических уборных того времени. Теперь таких уже нет.

Уборная П. М. Садовского не была похожа на обычные гримировальные комнаты, она, скорее, была похожа на уютный кабинет. Занавес из гобелена делил эту длинную комнату пополам. В первой «комнате» стояли мягкий диван, кресла, письменный стол, телефон, висела большая полка с книгами. По стенам — картины и фотографии с дарственными надписями. Во второй «комнате» — гримировальный столик, умывальник, гардероб, где висели костюмы, в которых играл Пров Михайлович, и большое зеркало. И здесь все стены были в картинах и фотографиях.

В этой уборной П. М. Садовский работал над ролями, проводил беседы с драматургами и художниками, здесь нередко проходили заседания художественной коллегии театра.

Уборные артистов Малого театра напоминали уютные, обжитые комнаты. И как по убранству комнаты можно судить о ее обитателе, о его характере и склонностях, так и по этим уборным можно было судить о людях, которым они принадлежали.

В уборной В. Н. Рыжовой, так же как и в уборной Прова Михайловича, стояла мягкая мебель и все стены были в фотографиях и картинах, но характер уборной

был уже другой. В глаза бросалось множество подушечек, разных по размеру, цвету и фасону, вышитые салфеточки, вазочки с цветами, полочки, а на них пузырьки, баночки. На гримировальном столе у Варвары Николаевны стоял фарфоровый заяц с отбитым ухом. Он был чем-то очень дорог Варваре Николаевне и в ее представлении, может быть, был наделен даже какой-то особой силой. Уходя на сцену, она этого «инвалида» всегда ставила почему-то за зеркало, а вернувшись, снова возвращала на место.

Была у нее еще небольшая шкатулочка, и, когда Рыжова нажимала у этой коробочки кнопку, из нее под музыку медленно выдвигался ящичек, в котором хозяйка хранила свои наклейки: брови, бородавки, гуммоз, из которого лепились носы. Не приведи бог, если бы эти вещи пропали! Я уж и не знаю, что было бы тогда с Варварой Николаевной!

Уборные артистов были для них вторым домом.

Так вот, несмотря на то, что я пришел в театр, как уже говорил, задолго до начала спектакля, первый звонок застал меня еще за гримировальным столом. От волнения все что-то не ладилось.

Кстати, о звонках. В те годы в Малом театре был заведен порядок, по которому после каждого звонка по всему театру на секунду выключался весь свет. Благодаря этому положению ни актеры, ни зритель не могли пропустить звонка, ибо сигнал подавался не только слуху, но и зрению.

Загримировавшись, я стал одеваться.

В те годы актерам первого положения помогали одеваться замечательные театральные портные — Сергей Федорович Дудышкин и Сергей Иванович Дементьев. Они были старенькими, малограмотными, но работали превосходно. Сергея Федоровича за глаза звали «Дудыка», а Сергея Ивановича «Вертячий». Дудышкин был сосредоточенно молчалив, а Дементьев, наоборот, невероятный говорун. Стоит, бывало, в артистической уборной, опершись плечом о притолоку двери, хлопает ладонь об ладонь, словно стряхивая с них что-то, и сообщает разного рода «открытия», до которых, как гоголевский Ляпкин-Тяпкин, «сам собою дошел, собственным умом».

И Сергей Федорович и Сергей Иванович превосходно знали хозяйство театра, его запасной гардероб. И это они посоветовали мне не шить новых костюмов для ро-

ли Артура Мешема, а подобрать их в запасном гардеробе. Я благодарен им за их совет. Подобранные мною и переделанные в мастерских театра костюмы были великолепны.

Но я благодарен им еще больше за то, что смог тогда познакомиться с запасным гардеробом, с этой «кладовой минувшего», совершить увлекательную экскурсию в прошлое театра, в мир актерских судеб, прожитых жизней.



В. Н. Рыжова
Дружеский шарж
П. М. Садовского

Я видел костюмы Федотовой, Ермоловой.

Я держал в руках фрак, в котором Южин в молодости играл Чацкого, а потом в моих руках оказался такой большой и тяжелый его фрак, в котором он играл, уже стариком, Фамусова.

Я смотрел на бархатный костюм брусничного цвета, в котором Мария Николаевна Ермолова играла роль царицы Анастасии в пьесе А. И. Южина-Сумбатова «Иван IV», и словно видел ее движения, слышал ее голос.

Костюмы оказались долговечнее актеров, они стали спутниками многих актерских поколений. Снималась с репертуара пьеса... и костюмы отправлялись в корзины и ящики гардероба, чтобы через несколько лет снова появиться на сцене в другой пьесе. От них исходило ощущение непреходящего в жизни, и от этого душу охватывало волнение.

Многие костюмы были столетней давности. Перебирая их, я видел на некоторых метки с указанием «1850 год». Эти костюмы были сшиты еще руками крепостных. Заведующая гардеробом, обращая мое внимание на швы в костюмах, говорила: «Вы видите, здесь нет машинной строчки, весь костюм сшит руками».

В запасном гардеробе Малого театра хранятся костюмы и того периода, когда труппа и все хозяйство двух театров, Большого и Малого, были едины. Костюмы, освобождавшиеся от постановки в Большом театре, переходили на новую постановку в Малый театр, и

наоборот. В связи с этим в гардеробе Малого театра оказались костюмы Ф. И. Шаляпина. В одном из его костюмов актер Малого театра Сергей Николаевич Колабин играл роль Алькальда в пьесе В. Гюго «Рюи Блаз». Он обнаружил это случайно, взглянув однажды на метку костюма.

Вспоминается случай, благодаря которому я играл однажды в костюме моего деда Михаила Прововича.

Готовили новый спектакль «Война и мир», инсценировку романа Л. Толстого. Актерам было предложено подобрать военные мундиры в запасном гардеробе. Но многие актеры, в том числе и я, откладывали это дело со дня на день и, конечно, непроизвольно, но все же тормозили этим работу пошивочной мастерской. И вот появился приказ дирекции, в котором перечисленным «преступникам» объявлялось, что их ждет страшное наказание, если они в течение... и т. д. и т. п. Меня в списке провинившихся почему-то не было. Пока не выяснилось недоразумение и меня не настигла директорская кара, я бросился в гардероб подбирать мундир. И был невероятно удивлен, услышав от костюмера: «А с вами все в порядке. Вы ведь свой костюм уже давно подобрали... Вон он висит на вешалке с вашей фамилией».

Я подошел к мундиру и взглянул на метку. На ней черной тушью было написано: «М. Садовский». Я не верил своим глазам. Вглядываясь в эту метку, я заметил существенную «подробность»: под фамилией стояла дата — «1887». Это оказался костюм моего деда. От этого сюрприза сердце мое готово было выскочить из груди, но, скрыв волнение, я проговорил: «Да, я действительно его мерил, но мне хотелось бы примерить его еще раз». Я надел мундир — он сидел на мне как влитой.

Итак, костюм, сшитый моему деду больше чем полвека назад, стал верно служить его внуку и даже спас его от «беды».

Одеваясь перед спектаклем «Стакан воды» в костюм Артура Мешема, в котором некогда играл эту же роль Всеволод Николаевич Аксенов, и вспоминая свое посещение запасного гардероба, я расспрашивал портного Сергея Ивановича:

— В запасном гардеробе, поди, сохранились костюмы и Щепкина и Мочалова?

— Не знаю-с. Чего не знаю, того не знаю, — говорил, суетясь вокруг меня, портной и продолжал: — Мочало-

ва навряд ли... Мне сказывали, что он в Малом театре редко играл, чаще в Большом. Гамлета, например, только в Большом. Там, видать, и костюмы его хранятся. А может, в них теперь там и кто другой играет...

Слушая Сергея Ивановича, я смотрел, как он застегивает пряжки на моих сапогах.

— Вы вниз не смотрите, — вдруг строго сказал он,— вы что все вниз смотрите?! А то так всю жизнь и будете вниз смотреть. Смотрите прямо и стойте прямо. Я вас одену как надо, вы не сумлевайтесь. Смотрите в зеркало, но прямо, а вниз нельзя. Южин всегда прямо перед собой смотрел, смело и с осанкой, а вниз — вниз никогда.

Вероятно, у Сергея Ивановича была на этот счет какая-то примета, и я, чувствуя, что он желает мне добра, подчинился его требованию.

После того как раздался второй звонок, я пошел на сцену.

По пути мне повстречался помощник режиссера Иван Алексеевич Толокин. Медленно поднимаясь по лестнице (лифта тогда в Малом театре не было), он направлялся в артистические уборные проверить готовность артистов. Это был уже его второй «рейс»; а первый он сделал еще задолго до первого звонка, когда проверял, все ли актеры на месте.

Работа помощника режиссера и ответственна и сложна. Его организационно-техническая помощь режиссеру-постановщику начинается с первой репетиции новой пьесы. В его непосредственном ведении находится масса народу — артисты, бутафоры, мебельщики, рабочие сцены, осветители, артисты оркестра, шумовики, радисты. В течение репетиций помощник режиссера составляет партитуру спектакля, то есть такой экземпляр пьесы, в котором указаны выходы актеров, вступление музыки, смена декораций, света, различные сценические эффекты и т. д.

Одной из отличительных черт характера Толокина была предельная аккуратность, граничащая с педантичностью. Скрупулезный подход Ивана Алексеевича к решению любой, даже самой пустяковой задачи принес нечаянно и мне большую пользу.

Помню, что на репетициях «Стакана воды» мне не удавался так называемый французский поклон, без которого во многих пьесах из придворной жизни не обойдешься. Мне многие показывали этот поклон, но каж-

дый на свой манер, и я не мог уловить его основу. И вот однажды я случайно увидел, как Толокин, стоя перед строем статистов, которые должны были изображать в «Стакане воды» лордов и джентльменов, объяснял им со свойственной ему пунктуальностью схему этого красивого поклона.

Держа в одной руке грифельную доску, на которой мелом было написано большое французское письменное «эль», а в другой указку, он говорил:

— Вы должны правой рукой как бы писать в воздухе перед собой вот эту букву — большое французское «эль», начиная движение правой рукой от левого плеча, и заканчивать это движение последним росчерком этой буквы на уровне колен, при этом вы должны немного присесть на левую ногу, но голову не опускать, а смотреть на того, кого приветствуете.

Схема этого поклона поразила меня своей точностью и ясностью. И я с благодарностью вспоминаю этот его урок, подсмотренный мною.

...Стрелки часов приближались к половине восьмого. Три раза прозвенел звонок, три раза гас и зажигался свет.

В последние секунды, перед тем как начать спектакль, Иван Алексеевич обычно всегда выходил на сцену, еще раз оглядывал ее и, обращаясь к актерам, торжественно и строго говорил: «Мес-с-с-то!» Это значило, что он идет отдавать команду открыть занавес и начинает спектакль.

И вот наступил этот момент и перед моей премьерой.

— Мес-с-с-то! — послышался откуда-то из кулис голос Толокина. Он произнес это слово так значительно, что мне представилось, будто он объявляет, что начинается... месса!

Болингброк и маркиз де Торси заняли свои места перед выходом. Я пошел на сцену, сел в кресло и закрыл глаза... Молодой офицер сладко спит. Так должно было быть по пьесе, а на самом деле у новоиспеченного Артура Мешема от волнения невероятно стучало сердце и чуточку дрожали веки.

В зрительном зале, видимо, медленно убирали свет, зал чуть зашумел, приготовившись смотреть спектакль, и через мгновение затих. Воцарилась полная тишина. Слегка шурша, стал подниматься занавес. Через закрытые веки я почувствовал, как ударил яркий свет рампы и прожекторов. На камине раздался мелодичный бой

часов. А затем я услышал энергичные шаги К. А. Зубова — на сцену вышел Болингброк. Спектакль начался. Через несколько секунд, разбуженный Болингброком, вскочил растерянный Артур Мешем. Послышался первый взрыв смеха зрителей, а за ним, почти сейчас же, второй, более бурный, а вот и первые аплодисменты Болингброку.

С того далекого вечера прошло уже более тридцати лет.

Как же мы сыграли свои роли?

Роль лорда Болингброка была сыграна Константином Александровичем с большим мастерством и комедийным блеском. Его «европейская складка» пришлась здесь как нельзя более кстати. Некоторые упрекали его в том, что в этой роли ему, пожалуй, не хватало апломба, что по легкости исполнения его Болингброк походил, скорее, на Фигаро. Но мне, много игравшему и с К. А. Зубовым и с М. Ф. Лениным, всегда казалось, что публике интереснее видеть озорного, пронырливого Болингброка — Зубова, чем величавого, спокойного, порой безразличного Болингброка — Ленина.

Зубов сыграл Болингброка остро, умно и иронично, показал большое мастерство речи. В ушах до сих пор звучит фраза, которую он произносил на одной ноте, не переводя дыхания, с удивительной стремительностью и экспрессией: «Передайте это письмо маркизу де Торси в дом французского посольства, что напротив дворца!» Причем этот последний слог «ца» он произносил особенно сочно, словно вгоняя гвоздь в доску по самую шляпку.

В спектакле «Стакан воды» у Болингброка есть много мест, когда по ходу действия возникают аплодисменты. С приходом в этот спектакль Зубова количество этих мест увеличилось.

О том, как сыграл свою роль я, не мне судить. Но, может быть, это было неплохо, ибо я играл Артура Мешема восемнадцать лет.

В ту пору моими основными партнершами в роли королевы были Н. А. Белевцева и Е. М. Шатрова, но иногда роль королевы играла и Александра Александровна Яблочкина, которой было тогда больше семидесяти лет.

Играла она редко, но это «редко» продолжалось довольно долго. Последний раз она играла «Стакан воды», когда ей шел уже девятый десяток.

Нужно сказать, что ее преклонный возраст в роли молодой, влюбленной королевы Анны никого не шокировал. Зритель принимал Яблочкину такой, какой она была, он был благодарен ей за ее высокое мастерство, восхищался ее подвижничеством в искусстве.

Всякий раз, когда открывался занавес перед началом второго акта и зрители видели сидящую за столом в роли королевы Александру Александровну Яблочкину — свою любимую и высокочтимую актрису, весь зал приветствовал ее горячими аплодисментами. И Александра Александровна, отвечая на эти аплодисменты, вставала из-за стола и приветливо раскланивалась, а затем опять опускалась в кресло, и действие начиналось. С этого момента и до конца спектакль не терял своей приподнятости, своей праздничности.

В связи с этим вспоминается, что в старые годы актерам Малого театра вменялось в обязанность выходить на аплодисменты не только после акта, но и во время действия. Если после удачно спетого куплета в водевиле или хорошо произнесенного монолога в зале раздавались аплодисменты, актер среди акта обязан был вернуться на сцену и раскланяться. Публика могла вызвать актера и два и три раза и даже просить исполнить «на бис» только что прочитанный монолог, и актер, подчиняясь требованиям публики, повторял его вновь, после чего действие продолжалось.

Впоследствии это правило было отменено, и в театральных программах по этому поводу печатали специальное обращение к публике.

В балетных спектаклях поклоны среди действия процветают до сих пор.

Любопытно, что после того как были отменены во всех театрах, в том числе и в Малом театре, и поклоны после актов, на спектакле «Стакан воды», пока играла в нем Яблочкина, мы, взявшись за руки, выходили на поклон после каждого акта. И этот старый порядок, возрожденный в этом спектакле, публика встречала всегда очень радостно.

Об исполнении А. А. Яблочкиной роли королевы Анны интересные воспоминания оставила нам Н. А. Луначарская-Розенель, которая в сезон 1924/25 года вошла в спектакль «Стакан воды» на роль Абигайль.

В своей книге «Память сердца» она пишет:

«Говорят, Ермолова играла королеву грустной, безвольной, влюбленной в красивого юношу увядающей

женщиной. Конечно, возможно и такое толкование этой роли. Но я, будучи в течение ряда лет партнершей Яблочкиной, не могу себе представить лучшую исполнительницу роли королевы Анны, чем Александра Александровна. Яблочкиной вообще присуще большое чувство юмора, она всегда особенно хороша в комедийных ролях, а королева в «Стакане воды», на мой взгляд, — ее коронная роль. Недалекая, наивная, влюбчивая и робкая женщина, она готова сдать все свои позиции, все прерогативы монархини властной и честолюбивой герцогине... но уступить ей молодого офицера?! Тут при поддержке Болингброка в ней просыпается мстительное чувство к своему недавнему тирану — властной, заносчивой герцогине. Королева умеет быть величественной и неприступной, и чувствуется, что интонации и жесты коронованной особы, привитые ей воспитанием, вовремя приходят ей на помощь; надо только, чтобы чья-то умелая рука управляла этой марионеткой на троне. Эта умелая рука — лорд Болингброк, которого она делает своим первым министром.

Слушать диалоги Южина и Яблочкиной было истинным наслаждением, и, может быть, еще большей радостью было самой играть с ними».

Много лет спустя, когда я играл с Александрой Александровной, ее мастерство ведения диалога было так же поразительно. Темп диалога, его внезапные повороты от радости к страху, от гнева к радости, от просьбы к приказанию, от замешательства к искреннему признанию были виртуозны.

Спектакль с ее участием, как я уже отмечал, шел всегда очень торжественно.

...Прошло время, и в «Стакан воды» снова вошло много новых исполнителей.

Незадолго до смерти Константина Александровича Зубова роль Болингброка стал играть Евгений Павлович Велихов, а позже эту великолепную роль посчастливилось сыграть и мне.

Я сыграл Болингброка 25 августа 1957 года на открытии сто тридцать третьего сезона Малого театра.

Роль королевы стали играть Т. А. Еремеева и И. А. Ликсо, герцогини — Э. А. Быстрицкая, Г. А. Егорова и М. И. Седова.

Особенно много было сделано вводов на роли Абигайль и Артура Мешема. Абигайль играли Л. В. Юдина, Л. Л. Пирогова, А. Н. Евдокимова и Л. А. Пашко-

ва. Артура Мешема — П. П. Садовский, М. С. Ефимов, В. К. Бабятинский и И. В. Ткаченко.

Пришел в «Стакан воды» и новый Болингброк — Н. Л. Афанасьев.

Осень 1973 года. Малый театр открыл свой стопятидесятый сезон. Его афиши пестрят названиями пьес, и наряду с пьесами советских авторов, с русской классикой мы видим на афише театра и «Стакан воды».

И по-прежнему, как много лет назад, перед началом спектакля у входа в театр слышатся знакомые и такие приятные слова: «Нет ли лишнего билетика?»

О ТЕХ, КОГО НЕ ВИДИТ ЗРИТЕЛЬ

Каждый вечер тяжелый занавес Малого театра торжественно раздвигается. Начинается наш спектакль. При виде чудесных декораций нередко раздаются аплодисменты. Это аплодисменты художнику. Но трудно даже представить себе, сколько людей самых различных специальностей помогают художнику воплотить на сцене его замысел.

Кто они, эти люди? Их много. Они там, в глубине сцены, за пышными декорациями, они где-то высоко над сценой и под сценой, они во многих помещениях, в разных коридорах и на разных этажах.

С кем из представителей этого славного коллектива встречаются актеры? В большей или меньшей степени они связаны почти со всеми. Ближайшими нашими помощниками являются те, кто нас одевает и гримирует. С годами они становятся и нашими друзьями. Их заботу и любовь к себе мы ощущаем и в совместном поиске грима для новой роли и в хорошо сшитом костюме, туфлях, в хорошо подобранном галстуке, в каждой старательно разглаженной ленточке. Их заботу и преданность к себе мы ощущаем в той поспешности, с которой их заботливые руки доставляют нам на сцену забытые нами в артистической уборной перчатки, зонтик или трость.

Пока зритель неторопливо входит в театр, оглядывает зрительный зал и публику и потом, сидя в креслах, знакомится с театральной программой и, может быть, томится тем, что до начала осталось еще так много времени, — за кулисами кипит напряженная работа, и мы с волнением смотрим на часы, стрелки которых бегут для нас так быстро. Гремят звонки по всем коридорам.

Звонки регламентируют, звонки торопят. Но вот и последний, третий звонок. Сейчас раскроется занавес — вспыхнет свет, оживут декорации, на сцене появятся артисты, и начнется спектакль. И весь обслуживающий персонал будет «болеть» за спектакль не меньше, чем актеры, потому что все мы — одна большая творческая семья, членов которой объединяет истинная любовь к театру.

Но вот кончилась первая картина. Погас на сцене свет. Зритель, вглядываясь в темноту, полную жизни, движения, старается разгадать секреты театральной «кухни».

В это время рабочие сцены меняют декорации. Они работают быстро, точно и бесшумно — словно артисты цирка. Некоторым приходится иной раз ползти по полу по-пластунски, другим — карабкаться куда-то ввысь. И если актер вдруг заплутался среди движущихся декораций, то из темноты он всегда услышит взволнованный и вместе с тем участливый шепот рабочего: «Сюда, сюда... идите на голос, вот моя рука, держитесь, а вот лестница, поднимайтесь...». И заботливые руки рабочих помогают актеру взобраться на нужную площадку, и затем он едет на ней куда-то в центр сцены, по одним только им известным ориентирам.

Сколько во всем этом нужно умения, увлеченности, старания и преданности своему делу! И эта преданность, эта любовь к театру обслуживающего персонала так велика, что срок работы в Малом театре в двадцать, тридцать, сорок лет не является исключительным, это почти закономерность. И нередко в трудовых театральных семьях, артистических по своему духу, по своему настрою, вырастали выдающиеся актерские дарования. Так, например, замечательнейшая русская актриса Полина Антипьевна Стрепетова, не знавшая своих родителей, была воспитана театральным парикмахером Антипом Стрепетовым. Мария Николаевна Ермолова была дочерью суфлера, отец Евдокии Дмитриевны Турчаниновой был капельдинером. Таких примеров много.

Тепло людей, обслуживающих нас, актеров, ощутимо всегда — и в будни и в праздники. В торжественный день юбилея кого-либо из актеров самые искренние поздравления исходят от них, скромных тружеников театра. Букет полевых цветов, корзиночка с грибами или земляникой, преподнесенная юбиляру нашими уборщицами, волнуют до слез.

Вспоминается знаменательный подарок рабочих сцены, преподнесенный Марии Николаевне Ермоловой в тот прощальный день, когда она по болезни уходила на год из театра. Рабочие, прощаясь с Ермоловой и желая ей скорого возвращения, вручили ей доску, вырезанную из пола сцены Малого театра. Из того самого пола, по которому столько лет ходила любимая актриса. Этот дар рабочих сцены актриса хранила до конца жизни. Сегодня этот удивительный памятный подарок можно видеть в Бахрушинском музее.

Много еще благодарных и восторженных слов можно сказать об обслуживающем персонале. Можно вспомнить осветителей, этих истинных художников света, рассказать о капельдинерах, которые чуть не наизусть знают репертуар Малого театра больше чем за полвека и перед глазами которых прошло три поколения актеров, а также о мебельщиках и бутафорах, работы которых могли бы украсить любую выставку прикладного искусства, и о многих, многих других.

Но я заканчиваю свое слово, чтобы более или менее подробно рассказать об отдельных представителях этого славного коллектива.

Николай Максимович Сорокин

В 1892 году, когда Коле Сорокину исполнилось четырнадцать лет, он поступил учеником в гримерный цех Малого театра.

С тех пор прошло больше восьмидесяти лет.

24 марта 1962 года вся труппа театра в торжественной обстановке отмечала замечательный юбилей — семьдесят лет беспрерывной работы в Малом театре старшего гримера Николая Максимовича Сорокина.

Семьдесят лет работы в Малом театре! Ведь это почти половина того срока, что существует Малый театр. Подумать только, Николай Максимович начал работать в Малом театре, когда еще не было электрического освещения и театр освещался газом.

— Ну и как, Николай Максимович, — спросил я его однажды, — трудно тогда было работать?

— Нет, хорошо было, — ответил он, — и светло, и тепло, и уютно... По обеим сторонам зеркала горели за стеклом специальные светильники, на них актеры могли разогреть краски, пожечь пробочки, чтобы подчернить

волосы, а некоторые, наиболее находчивые, готовили на скорую руку даже яичницу. — И вслед за этим раздался его хрипловатый смех.

Семьдесят лет... Какое количество актеров в буквальном смысле слова прошло через его руки. Какое огромное количество учеников было им обучено.

Николай Максимович гримировал моего деда, Михаила Прововича Садовского, и мою бабушку, Ольгу Осиповну, и, гримируя меня, рассказывал мне про них.

Дед мой, по его словам, не очень любил гримироваться. У него даже не было коробки с гримом. Три краски: тон, коричневая и красная — находились где-то внизу, на оборотной стороне крышки стола. Михаил Провович хорошо знал, где они там были расположены, и без ошибки, на ощупь средним пальцем находил нужную ему краску и клал ее пятнышками на лицо.

Бабушка, по словам Сорокина, тоже относилась к гриму более чем индифферентно. У нее для всех ролей было только два «грима»: драматический и комический.

В драматических ролях она покрывала лицо белилами (так Сорокин называл первый тон грима), чуть-чуть подводила глаза и брови, причем брови она подводила, только слегка тронув растушевкой кончики волос — «так, крап-крап, — говорил Николай Максимович, — словно след остался от цыплят, прошедших по сырой земле...».

В комических ролях накладывались те же белила, но брови и глаза уже не подводились, вместо этого появлялась другая деталь — на щеках делались розовые кружочки румянами. Вот и все. Так с этими двумя гримами и прошла Ольга Осиповна свой большой и славный путь актрисы. Единственно, что менялось в каждой роли, — это парики. Они были разные и по цвету, и по форме, и по характеру.

— В те годы, — рассказывал Сорокин, — парики были отправным моментом в гриме, а краски, гуммоз и все выкрутасы с ним были не в почете. Все решала мимика и внутреннее свечение образа.

Большой мастер своего дела, Николай Максимович Сорокин имел еще одно неоценимое качество — он великолепно знал актерскую душу, во время гримировки он мог и успокоить волнующегося актера и вдохновить его.

Именно об этом замечательном качестве и говорил на его юбилее Михаил Иванович Жаров. Он вспоминал, как на заре своей юности, готовясь к съемке, на которой

должны были быть сняты первые кадры его первой роли в кино, он робел и волновался и как тогда его, трясущегося паренька, развлекал и успокаивал видавший виды опытный гример — Николай Максимович Сорокин.

«Гримируя меня, — говорил Жаров, — он беззаботно напевал шуточную песню:

Если хочешь быть счастлив,
Ешь побольше чернослив,
И от этого в желудке
Разведутся незабудки.

А кончив гримировать, сказал мне: «Что ты волнуешься?! Ты молодой! У тебя все впереди! Иди! Все будет хорошо!» Эту песенку, эти ободряющие слова, сказанные с такой уверенностью и искренностью, я помню до сих пор, хотя с того времени прошло уже так много лет. Я помню их и благодарю. Они были мне так необходимы — они помогли мне!»

Выступление Михаила Ивановича Жарова вызвало горячий отклик — все знали это прекрасное качество Николая Максимовича.

Артистка Малого театра Татьяна Панкова, вспоминая любовь Сорокина к шуткам да прибауткам, рассказывала мне:

— Когда Николай Максимович приходил меня гримировать в «Ревизоре», он, открывая дверь, еще с порога говорил: «Здравствуйте! Ну! Что она сегодня ела?!»— «Кто она?» — спрашиваю я Николая Максимовича. «Пошлепкина!» — отвечает он. Я, конечно, начинаю смеяться и говорю: «Вероятно, селедку! Селедку с луком, картошкой и черным хлебом!» — «Ясно! — радостно говорит Николай Максимович и продолжает: — Отталкиваясь от этого «мэню», приступим к гриму!»

На своем юбилее Н. М. Сорокин получил письмо от Варвары Николаевны Рыжовой. Варвара Николаевна была уже старенькой, ей шел восемьдесят шестой год, она плохо видела, редко выходила из дома, но по-прежнему живо интересовалась делами театра, по-прежнему принимала близко к сердцу все радости и печали своих друзей. Письмо Варвары Николаевны на том торжественном вечере прочел ее сын — Николай Иванович Рыжов.

Она писала: «Мой дорогой старый друг и верный помощник, Николай Максимович! Были дни, и кажется совсем недавно, когда молодой, красивый брюнет с черными, как две маслины, глазами гримировал молодень-

кую Лизу из «Горя от ума»... и своим талантом и чутьем большого художника угадывал и воплощал мои творческие желания... Всегда Вы находили новые краски, свежие, талантливые воплощения для разнообразных ролей, которые мы с Вами всегда вместе создавали. Последними были нянька Фелицата и Арина Родионовна...

Поздравляю Вас с Вашим праздником, крепко обнимаю и желаю здоровья и сил!

Пусть эта чашечка, из которой Вы будете пить чай,— всегда напоминает Вам о Вашей няньке Фелицате!

Ваша *Рыжова*».

Это письмо и чашечку из сервиза Варвары Николаевны с надписью о знаменательной дате Николай Иванович вручил растроганному юбиляру.

Было от чего прийти в волнение старому гримеру. Он поступил в Малый театр в одно время с Варварой Николаевной. Весь актерский путь Рыжовой прошел на его глазах. Он начал гримировать Варечку Музиль (Музиль — ее девичья фамилия) с Лизы в «Горе от ума» и потом гримировал ее во всех ролях, кончая последними — Фелицаты в спектакле «Правда — хорошо, а счастье лучше» и Арины Родионовны, няни Пушкина, в пьесе Паустовского «Наш современник».

— Няня Пушкина была ее лебединой песней, — говорил Николай Максимович, — какой она была уютной няней, такой простой и мудрой!

В 1963 году В. Н. Рыжова умерла.

В почетном карауле у ее гроба стоял Николай Максимович Сорокин.

— Как много актерских жизней прошло перед моими глазами... — говорил мне потом Николай Максимович.— Вот и нет больше и нашей Варвары Николаевны...— Он грустно опустил голову и, посмотрев на свои руки, продолжал: — Сколько актерских лиц гримировали эти руки!.. Как станешь вспоминать да перечислять, страшно становится, и самому не верится, что это было... а иной раз кажется, что все, такое далекое, было совсем недавно... Да... по всем статьям и мне скоро в дорогу... «В тот ларчик, где ни встать, ни сесть».

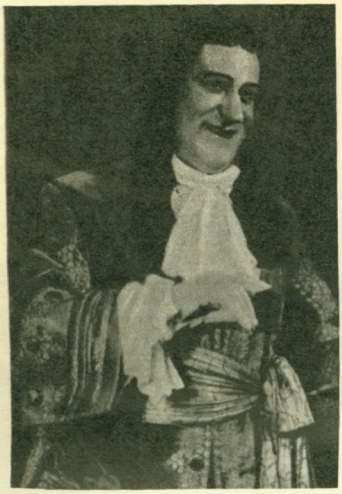
— Что вы такое говорите! — бодрым тоном сказал я. — Мы еще повоюем! Мы еще погримируем!

Николай Максимович кинул на меня озорной и вместе с тем несколько таинственный взгляд и в ответ мне вдруг громко отчеканил три загадочных буквы: «е б ж»!

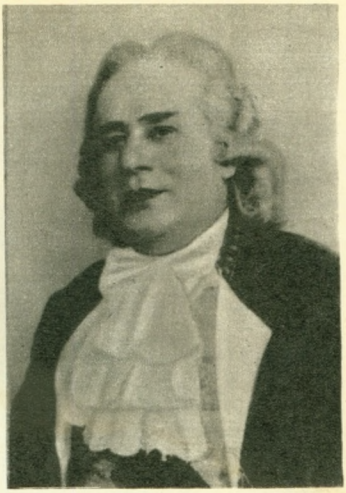


М. Н. Ермолова — королева Анна, А. И. Южин — Болингброк,
«Стакан воды» Э. Скриба. 1915

«СТАКАН ВОДЫ» Э. СКРИБА В роли Болингброка:



М. Ф. Ленин. 1920-е годы



М. Ф. Ленин. 1940-е годы



Н. М. Радин



К. А. Зубов



Е. Н. Гоголева — герцогиня Мальборо



Е. М. Шатрова — герцогиня Мальборо



И. А. Ликсо — королева Анна



Э. А. Быстрицкая — герцогиня Мальборо



И. А. Белевцева — королева Анна



Л. В. Юдина — Абигайль



М. М. Садовский — Мешем



М. М. Садовский — Болингброк



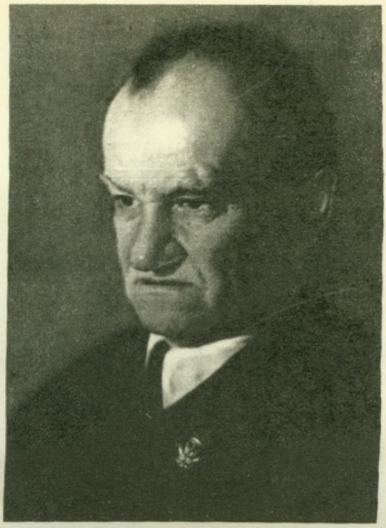
Е. П. Велихов — Болингброк, Т. А. Еремеева — королева Анна



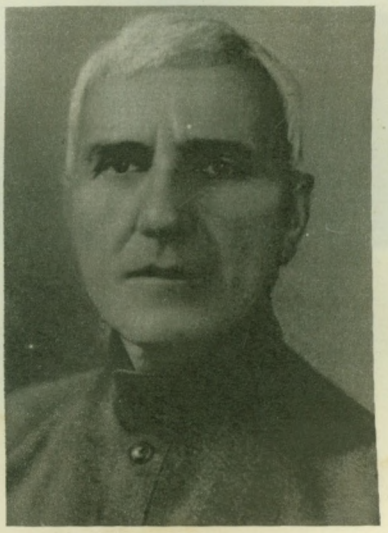
Н. М. Сорокин гримирует А. А. Яблочкину



А. Е. Пузанков



А. С. Соловьев



И. И. Дарьяльский



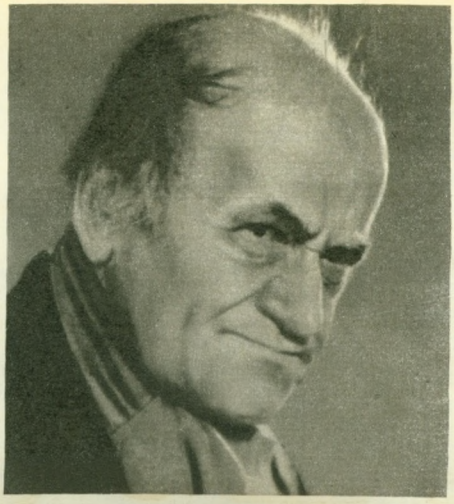
П. Н. Орленев



П. Н. Орленев — Федор.
«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. 1920-е годы



Л. М. Леонидов



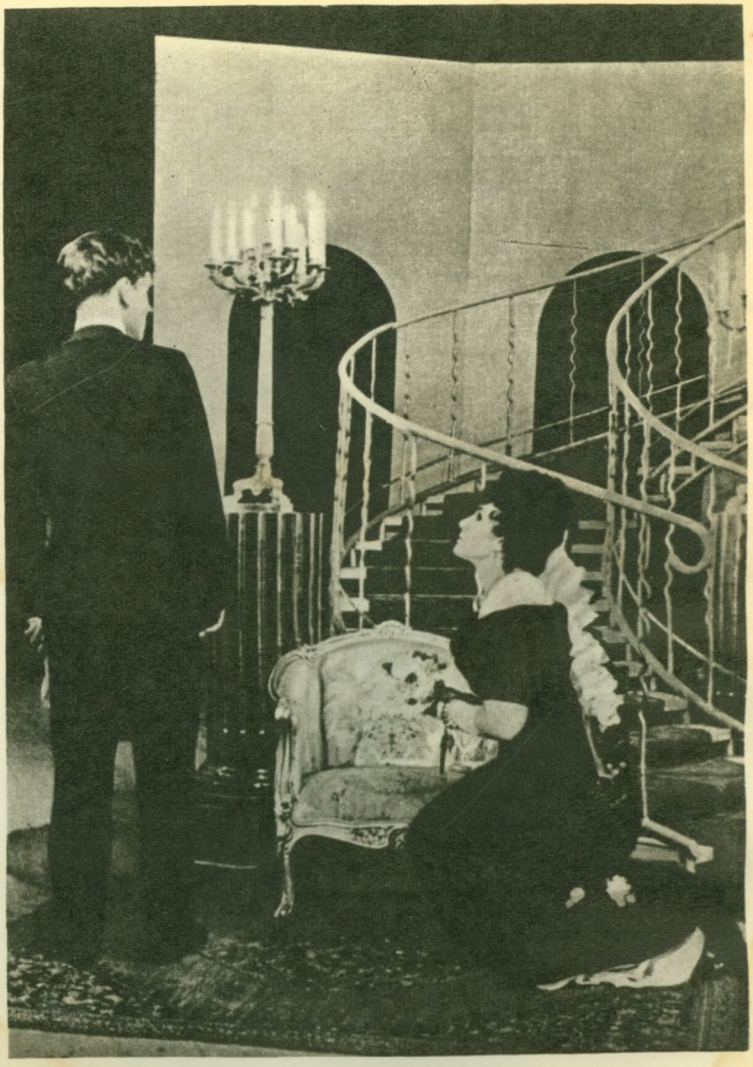
Л. М. Леонидов в роли Гобсека.
Кинофильм «Гобсек». 1937



Е. Н. Гоголева — Анастази де Ресто, М. М. Садовский — Максим де Трай.
Кинофильм «Гобсек». 1937



В. Э. Мейерхольд. 1920-е годы



Арман Дюваль — М. И. Царев, Маргерит Готье — З. Н. Райх.
«Дама с камелиями» А. Дюма.
Театр имени Вс. Мейерхольда. 1934



Маргерит Готье — З. Н. Райх, Арман Дюваль — М. И. Царев.
«Дама с камелиями» А. Дюма.
Театр имени Вс. Мейерхольда. 1934



М. М. Садовский — Арман Дюваль.
«Дама с камелиями» А. Дюма.
Театр имени Вс. Мейерхольда. 1934



Ю. М. Юрьев

Я от удивления высоко поднял брови, а он продолжал: «е б ж»! — Так говорил Лев Толстой: «Если буду жив!» И, засмеявшись, удалился с подчеркнутой важностью.

Когда Н. М. Сорокин вышел на пенсию, он по-прежнему бывал в театре, и редок был тот спектакль, когда он кого-нибудь не гримировал. Без труда он не мыслил жизни. Он по-прежнему гримировал А. А. Яблочкину и Е. Д. Турчанинову. Эти актрисы, которых он гримировал на протяжении полувека почти во всех ролях, просили, чтобы их гримировал только Николай Максимович.

Но Сорокин с не меньшим удовольствием продолжал гримировать и молодежь. Ему было приятно, что третье, четвертое, пятое поколения актеров играют свои роли в гриме, который сделал он.

А гримы он делал превосходные. И подход к гриму у него был особый. Создавая вместе с актером грим к новой роли, он всегда говорил:

— Грим делается по формуле: «Голова, тон, что доминирует». Первое — нужно найти голову в целом. Какая прическа? Цвет волос? Что будет на голове: картуз, шляпа или платок? Если платок, то как он повязан, какого цвета? Второе — нужно найти общий цвет лица, и третье — определить, что главное в лице — нос, брови, глаза или, может быть, весь характер в усах и бороде.

Решив эту «формулу», он приступал к гриму.

Когда просматриваешь фотографии актеров в ролях и с восхищением говоришь: «Какой великолепный грим! Какой выпуклый характер! Как изменил актер свое лицо!» — то эти слова, эту похвалу нужно всецело отнести и к замечательному гримеру, Николаю Максимовичу Сорокину. Конечно, все артисты умеют гримироваться сами, но такой большой мастер, как Сорокин, всегда делал это несравненно лучше.

На моей памяти только два артиста Малого театра всегда гримировались сами — это С. Л. Кузнецов и С. В. Айдаров. Вот они действительно были большими мастерами в этой области. А сегодня, пожалуй, только один артист, Владимир Федорович Вилль, владеет этим искусством.

Н. М. Сорокин много лет преподавал грим в Театральном училище имени Щепкина. Не счесть количества его учеников. Многие из них уже приближаются к пен-

сионному возрасту. Иногда артисты периферии, бывшие студенты Щепкинского училища, ученики Сорокина, спрашивали меня: «А что Николай Максимович, жив?»— «Жив»,— отвечал я. «И гримирует?» — «И гримирует».— «Подумайте! И не надоест... Отдохнул бы!..»

Но разве может надоесть любимое дело!

А дело свое он действительно любил и всегда работал с увлечением. Он много читал, хорошо знал историю париков и причесок.

Однажды Николай Максимович, закончив меня гримировать, сел в кресло рядом с моим столиком и, смотря, как я делаю «мушку», проговорил:

— Что ж, решили, значит, мушку у правого глаза сделать?

— Да, — отвечал я, — мне кажется, что здесь она будет выглядеть наиболее симпатично!

— Ну что же, можно, — продолжал он, — а в старину ведь каждая мушка имела свое значение, свой смысл, играла определенную роль... Вот мушка, которую вы сделали, большая, у правого глаза, называлась «Тиран», крошечная, на подбородке — «Люблю, да не вижу», под носом — «Разлука», а если на щеке, — «Согласие».

В Москве мушки делались из черной тафты и были разных размеров и рисунков: были большие, величиной с гривенник, и совсем крохотные, величиной с бусинку бисера. Рисунки же изображали звездочки, полумесяцы...— Тут Николай Максимович засмеялся и продолжал: — Собак! И даже кареты, запряженные четверкой лошадей! Мушки носили всегда при себе в изящных маленьких табакерках. На балу, в течение вечера, мушки переклеивали с одного места на другое, происходил такой «немой разговор» — флирт мушек!

Николай Максимович задумался и следующие слова сказал как бы машинально:

— Наклеивали мушки на лоб, — и, вставая с кресла, продолжал: — Ну, что же, отдохнул немного, пойду теперь рядом с Зубовым «постою»...

Он ушел. Глядя ему вслед, я подумал, что он стал уставать, ведь когда он гримирует, ему приходится стоять, а в его годы это уже непросто. А сколько часов в своей жизни он «выстоял» рядом с актерами, сколько исшагал со своей коробкой с красками (так он называл коробку с гримом) из уборной в уборную, сколько создал он превосходных гримов и... как коротка была

их жизнь! Кончался спектакль — и вазелин с полотенцем стирали с лица актера это «художественное произведение». Только некоторые из них запечатлела фотография, а большинство растаяли, как скульптуры из снега.

Как оценить жизнь Николая Максимовича Сорокина? Дни его жизни были похожи один на другой: они не отмечены яркими событиями, в них одни и те же обязанности и заботы, и тем не менее жизнь его прекрасна. Прекрасна именно этой повседневной преданностью своему делу, каждодневным самоотверженным служением Малому театру. Он сумел передать эту преданность, эту любовь к театру и своим ученикам.

Николай Максимович остался жить в сердцах актеров как их верный помощник и дорогой друг.

Алексей Степанович Соловьев

Когда в середине 30-х годов я встретил в театре Алексея Степановича Соловьева, он заведовал репертуарной частью театра. Ему перевалило за шестьдесят, но он и не думал уходить на покой.

Что такое репертуарная часть театра?

Это — диспетчерский пункт, который руководит всей повседневной жизнью театра. Центр, который управляет всем ходом театрального производства. Здесь составляются наряды на репетиции и спектакли; здесь планируется репертуар на месяц вперед; отсюда администрация получает сведения для печатания афиш и продажи билетов; здесь, по указаниям дирекции или режиссуры, происходят экстренные замены репетиций, спектаклей, замена отдельных исполнителей.

Сколько же человек работало тогда в репертуарной части? Сколько народа было в подчинении у Алексея Степановича? Никого! Со всем этим сложным хозяйством он справлялся один.

Сейчас, когда входишь в репертуарную часть, где стучат пишущие машинки, звонят телефоны, когда видишь, как шестеро замотанных работников едва поспевают регулировать события дня, диву даешься, как мог со всеми этими обязанностями справляться один А. С. Соловьев. Чудо, да и только!

Когда я рассказываю об этом молодым актерам, они слушают меня очень внимательно, но по их глазам я

вижу, что они не вполне мне верят. Не верят, потому что это кажется просто невероятным.

Как же работал Алексей Степанович?

Пишущих машинок у него не было. Все наряды на репетиции и спектакли он писал от руки. Помощником его был один телефонный аппарат да кто-либо из капельдинеров, служивший ему курьером. И никто в театре не помнит, чтобы у Алексея Степановича были ошибки, недосмотры, накладки. Приходил он в театр к своему рабочему месту рано утром, раньше, чем кто-либо из актеров, раньше, чем начинались репетиции. Уходил после окончания спектакля, после того, как уходил последний зритель, последний актер. Он никогда не торопился и не суетился. Свою работу он делал спокойно, размеренно, четко, создавая вокруг себя, вокруг своего дела даже какое-то поэтическое настроение. И казалось, что от своего труда он не только не уставал, а получал удовольствие. Он обладал особым чутьем, которое позволяло ему угадывать, вернее, предполагать, что, скажем, такой-то актер забыл о репетиции или даже о спектакле, и в этом случае он всегда вовремя принимал меры.

В связи с этим вспоминается вот какой случай. Однажды, когда уже начали спектакль и я, отыграв свою сцену, зашел к Алексею Степановичу, он, глядя на меня, в раздумье проговорил:

— А Уралов, мне кажется, о спектакле забыл... сегодня ведь перемена... Конечно, времени еще много, он занят только в третьем акте... Но все же нужно проверить.

Прикидывая в уме форму разговора, Алексей Степанович поиграл карандашом, при этом его лицо постепенно приняло интригующее выражение, в глазах появилось озорство, и после этого он позвонил Уралову. И вот разговор:

«*Соловьев*. Николай Иванович? Добрый вечер! Что поделываете?

Уралов. Чай пью, Алексей Степанович.

Соловьев. Хорошо-о-о! С лимоном? Сахару побольше кладите, сахару! А потом зайдете к нам, в Малый театр, сыграть «На всякого мудреца довольно простоты»...»

Нюхая табачок, Алексей Степанович говорил мне:

—В нашем деле без чутья никак нельзя, а чтоб чутье не потерять, я вот и нюхаю табак!

И он засмеялся, довольный, что предупредил беду.

Жил Алексей Степанович в квартире, которая находилась в здании Малого театра, в одном из подсобных его помещений. Там родились и выросли его дети. Старший сын, Николай, окончив театральное училище, стал артистом Малого театра. Николай Алексеевич Соловьев, народный артист РСФСР, работал в Малом театре до 1947 года, до конца своей жизни.

Вся жизнь Алексея Степановича в прямом и переносном смысле прошла в стенах его родного Малого театра. Он помнил все, что касалось жизни театра — от больших событий до ничтожных подробностей, — и всегда мог назвать год, число, день и чуть ли не час, когда произошло то или иное событие.

Алексей Степанович любил молодежь. Многие студенты театрального училища приходили к нему, как в свой родной дом. Они знали, что их ждет там тарелка хорошего супа, кусок отварного мяса и вкусный чай.

Всю свою жизнь Алексей Степанович прожил в Москве и никогда из столицы не выезжал, никогда и никуда, даже в Малаховку, где жили его родственники. Ни на один час не мог он расстаться со своей Москвой!

В суровую осень 1941 года Алексей Степанович не захотел уехать из Москвы. Он говорил:

— Никуда я не поеду. Коли пришло время помирать, так уж лучше умирать, где родился, где жизнь прошла. Только ничего этого не будет... Никогда немцы не возьмут Москву...

А теперь о моей первой встрече с Алексеем Степановичем Соловьевым. Однажды, увидев меня, он сказал мне:

— Вы приняты в труппу Малого театра. Мне нужно записать ваш адрес и телефон. Пройдемте ко мне в кабинет.

Мы спустились в курилку — так называли тогда актерское фойе, которое находится перед сценой (теперь оно называется фойе имени Ермоловой), и вошли в его «кабинет» — маленькую каморку, все стены которой были завешаны афишами. Половину этой каморки занимало огромное бюро, перед которым висел портрет А. П. Ленского. Раскрыв это бюро, Алексей Степанович достал большую толстую книгу. В ней было записано все, что касалось состава труппы: фамилии актеров, их

телефоны, адреса, год вступления в театр, оклад, список исполняемых ролей.

Открыв эту книгу на букву С, надев очки и обмакнув перо, он собрался было уже писать, но вдруг остановился, отложил перо, снял очки, посмотрел на меня и тихо, как бы про себя, медленно проговорил:

— Садовский! Четвертое поколение!

Затем, осенив себя широким крестным знамением, снова надел очки, взял перо и старательно, каллиграфическим почерком стал выводить мою фамилию. Затем, вслух повторив мое имя и отчество, добавил с каким-то священным трепетом:

— Внук Ольги Осиповны! Умерла 18 декабря 1919 года, в 6 часов утра.

И принялся писать дальше.

Когда в книгу все было записано, Алексей Степанович, высокий и худой старик, встал передо мной во весь рост и, низко поклонившись, сказал:

— В большой путь!

Пожалуй, не стоило бы писать о том, что от волнения у меня навернулись слезы, но, как говорится, из песни слов не выкинешь.

Эта простейшая процедура с записью моего адреса превратилась у Алексея Степановича в большой ритуал и оставила неизгладимый след в моей памяти. Благодаря Алексею Степановичу, благодаря его отношению ко мне я с еще большей остротой ощутил ту высокую ответственность за жизнь, которую мне предстояло прожить в театре.

С той поры прошло уже около сорока лет, а я, словно это было вчера, вижу устремленные на меня его строгие, пытливые глаза, слышу его чуть надтреснутый голос, вижу его фигуру и руку на столе, которая так старательно и любовно выводила каждую букву моей фамилии.

Я знал, что Малый театр — это моя судьба, моя жизнь, так же как был он судьбой и жизнью всей моей семьи. Я все это знал и готовил себя к этому трудному и почетному пути, а вот почувствовал это всем своим существом тогда, когда Алексей Степанович записывал мой адрес в книгу.

Для меня с именем Алексея Степановича Соловьева связаны порядок, четкость и строгость. Но строгость, рожденная не приказами, угрозами и наказаниями, а продиктованная уважением к труду и обязанностям,

внушенная большой любовью к театру. Этими чувствами, этим отношением к театру и друг к другу каждый невольно заражался при встрече с Алексеем Степановичем.

К А. С. Соловьеву все обращались по имени и отчеству, никто не называл его коротко — «Алеша», даже самые маститые актеры, которые были старше его и по возрасту и по стажу и служили с ним в театре не один десяток лет.

Алексей Степанович любил порядок, обхождение, при нем никто не позволял себе его нарушать. Но, любя порядок, Соловьев вовсе не был педантом, «сухарем»; он обладал хорошим чувством юмора. Его меткие замечания по адресу актеров, по адресу отдельных событий живут среди актеров и сейчас. Он мог рассказать и много забавного из жизни старой Москвы.

А. С. Соловьев умер в 1949 году. С тех пор прошло без малого тридцать лет. Почти неузнаваемо изменился состав труппы Малого театра. Многие, очень многие наши славные актеры умерли, другие ушли на пенсию, на смену им пришла молодежь из нашей школы и актеры из других театров. Казалось бы, что А. С. Соловьев мог бы быть уже забыт или почти забыт, мог остаться жить в памяти только тех, очень немногих, кто его знал. Но о нем говорят, его вспоминают и сейчас.

Иосиф Иванович Дарьяльский

Старший суфлер Малого театра Иосиф Иванович Дарьяльский поступил в театр в сезон 1915/16 года и проработал в нем без малого пятьдесят лет.

Фамилия Дарьяльский — псевдоним. Настоящая фамилия Иосифа Ивановича — Григорьев. А псевдоним возник от названия реки Амударья, близ которой он родился. Актеры в шутку называли его Перс. Однажды, когда Дарьяльский был у меня, я спросил его: «Иосиф Иванович! Откуда у вас такое прозвище?» Он засмеялся и полушутя-полусерьезно сказал: «Мать у меня была наполовину грузинка, наполовину русская, отец — кажется, наполовину осетин, наполовину перс...» Мы рассмеялись.

И. И. Дарьяльский помимо того, что был замечательным суфлером, имел еще и незаурядные административные способности, которые проявлялись в органи-

зации многочисленных и различных поездок. Здесь и летние поездки по большим и малым городам нашей страны, поездки на фронт во время Великой Отечественной войны. Мы выступали тогда в землянках, на грузовиках, на палубах кораблей и тому подобных «сценических площадках». Позднее — поездки на целину, где в первые годы освоения новых земель условия были очень тяжелые.

Сейчас, когда мы вспоминаем Иосифа Ивановича, мы почти не говорим о нем как о суфлере — его большая общественная работа, его организаторская предприимчивость заслонили собой его профессию, его основную работу, и мы говорим о нем как о человеке неиссякаемой энергии и изобретательности, которому никогда не сиделось на месте и который всегда и всюду искал для себя деятельности.

Когда произносилась фамилия «Дарьяльский», все ощущали какое-то внутреннее движение, какое-то надвигающееся событие. Этот человек, презиравший покой и отдых, всегда готовый включиться в любую работу, был нужен всем, и при этом по самым различным вопросам и делам.

Рано утром уходил Иосиф Иванович из дома и возвращался только после спектакля. Его маленькая, подвижная фигурка мелькала в театре каждый день с утра до позднего вечера. Никому и в голову не приходило спросить: «В театре Дарьяльский? Не видел ли его кто-нибудь?» Конечно, он в театре и его уже видели все! Вот он устраивает киносеанс для рабочих сцены в красном уголке, вот бегает из уборной в уборную, подписывая артистов на газеты и журналы.

Наступала весна. Нет Дарьяльского. «Где Перс? — шутливо и любя спрашивали о нем артисты. — Мы не видели его вот уже два дня!» Оказывается, он отвозит детей работников Малого театра в пионерский лагерь.

Выполняя общественные поручения или обязанности, связанные с поездками, он пользовался всеми видами транспорта, начиная от телеги, розвальней, утлой лодочки и кончая автомобилями, торпедными катерами и самолетами, и побывал «в небесах, на земле и на море».

В 1955 году, 31 марта, мы отмечали шестидесятилетие Иосифа Ивановича и сорок лет его беспрерывной работы в Малом театре. На этом торжественном вечере артист Малого театра Аркадий Иванович Смирнов про-

чел свое стихотворение, посвященное юбиляру. В нем были строки, очень точно отражавшие и характер и деятельность И. И. Дарьяльского:

...Всех путей не вспомнишь сразу,
Не припомнишь городов,
Где б он ни был — от Кавказа
До Игарки синих льдов.

...Пусть теперь, усталость бросив
И освоив целину,
Наш неистовый Иосиф
Повезет нас ...на луну!

Упомянутые в стихотворении Кавказ и Игарка — это не вымысел, он бывал и на Игарке, куда возил группу артистов Малого театра во главе с В. Н. Пашенной.

Вера Николаевна Пашенная шутя говорила: «У Дарьяльского есть нечто общее с верблюдом — он может несколько дней не есть и не пить... В работе он совершенно забывает про эту «мелочь».

Дарьяльский легко переносил любую жару и любой холод. За все время, что он работал в Малом театре, он никогда не болел. Ему было незнакомо чувство страха. В дни войны он с радостью принимал ночное дежурство по Малому театру.

Вспоминаются летние поездки. Приехали в город поздней ночью. Разместились в гостинице. Раннее утро. Все актеры еще спят. А он уже обходит номера гостиницы, разносит всем свежие газеты и уверяет, что пора вставать. Конечно, он был в театре, в котором нам предстоит играть, и подробно рассказывает о нем. В город мы приехали все вместе, никто раньше в нем не был, а Иосиф Иванович уже может заменить городское справочное бюро. Он все знает.

Трудно понять, как с его жизнерадостностью, его кипучей энергией, темпераментом (он никогда не ходил, а всегда бегал, слегка подпрыгивая) он мог почти полвека проработать в таком сугубо сидячем месте, как суфлерская будка. А суфлером он был замечательным!

Артист Малого театра И. Р. Лепштейн рассказывал, что однажды на спектакле «Дон Карлос» он за несколько секунд до выхода вдруг забыл фразу, с которой должен был выбежать на сцену. Что делать?.. Но размышлять было некогда, пора выбегать, и он выбежал. И в тот же миг, когда он появился на сцене, Дарьяльский

«подал» ему нужную фразу. Это было сделано в полном смысле слова молниеносно.

— Как он догадался, что я не знал текста?—говорил пораженный Лепштейн. — Нет, Дарьяльский без всяких скидок гениальный суфлер! Он обладает невероятным чутьем!

У некоторых актеров, наших прославленных «стариков», с годами постепенно угасал слух. Иосиф Иванович знал это. Случалось, кто-то из них забывал текст. Как подсказать в таком случае? Громко — нельзя, этим он скомпрометирует актера перед зрителем. И Иосиф Иванович прибегал к мимике и жестам, и они были у него настолько выразительны, что актер сразу вспоминал текст.

Суфлер — это самый близкий актеру человек во время спектакля. М. Н. Ермолова говорила, что суфлер в театре — это покой актера. И артисты Малого театра всегда были спокойны, если видели, что в суфлерской будке сидит Иосиф Иванович Дарьяльский.

Если в Малом театре случался аврал — срочно вводили в спектакль нового исполнителя, который не был достаточно подготовлен, не был тверд в тексте роли, этот актер всегда ставил условие, чтобы спектакль суфлировал только Дарьяльский, потому что его умение, его мастерство было значительно выше мастерства его коллег.

Иосиф Иванович видел многих прекрасных актеров. Он суфлировал спектакли, в которых играли Южин, Ермолова, Садовские, Лешковская, Давыдов, Блюменталь-Тамарина, Массалитинова, Рыжова и многие-многие другие прославленные мастера нашей сцены.

О том, что Иосиф Иванович замечательный суфлер, знали все московские театры, и многие из них прибегали к его помощи, приглашая его суфлировать их спектакли. Иосиф Иванович суфлировал и в Художественном театре.

Дарьяльский поступил в театр, когда ему было восемнадцать лет. Он был тогда полуграмотным, умел хорошо читать, а писал с ошибками, поскольку ни орфографии, ни синтаксиса не знал. Однажды на спектакле «Стакан воды» А. И. Южин сказал ему: «Иосиф! Ты не подавай мне целую фразу. Подавай один глагол, этого достаточно, чтобы я вспомнил все предложение».

Дарьяльский растерялся... он не знал, что такое «глагол». Расспросы помогли ему выяснить «таинственный»

смысл этого слова, но рядом с ним возникло другое слово, овеянное не меньшей тайной: «существительное». Чем дальше в лес, тем больше дров! Оказывается, имеются еще какие-то «прилагательные», «местоимения», «спряжения» и «склонения». Бедняга схватился за голову, но не спасовал, а засел за учебу. Бедный студент за чай и сахар помог ему ликвидировать этот пробел.

Долгие годы, прожитые им в Малом театре в тесном общении с большими актерами, знание драматургии (огромное количество пьес он знал наизусть), путешествия с гастролями театра по стране — все это расширило круг его знаний и превратило его в человека, с которым интересно было беседовать. От него всегда можно было услышать интересную историю из жизни театра. И каждая из этих историй была по-своему поучительна.

Иосиф Иванович собирался написать свои мемуары. Безусловно, они были бы очень интересны. Жаль, что это не осуществилось.

За свою многолетнюю работу Иосиф Иванович Дарьяльский был награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Александр Егорович Пузанков

Весна 1926 года. Над Москвой прошел сильный грозовой ливень. Воздух стал чист и прохладен, дышалось легко и свободно.

Но на Неглинной улице снова возникло бедствие: улица превратилась в реку. Вода заливала подвалы, первые этажи домов, магазины и склады. И так случалось всякий раз, когда над Москвой шел сильный дождь. Отчего это происходило?

В давние времена здесь текла река Неглинка. Со временем она обмелела и была заключена в подземную трубу, а на ее русле выросла улица. Этот подземный канал в своем повороте с Неглинной улицы к площади Свердлова, как раз около Малого театра, с годами засорился, образовалась пробка, которая и являлась причиной наводнений. Но где-то в этом подземном канале, видимо, была брешь, потому что подземные воды размывали грунт под фундаментом Малого театра. Здание оседало, его стены давали трещины.

И вот в 1926 году Моссовет решил покончить с этим злом. Подземный канал был открыт, отремонтирован, и

наводнения прекратились. Под здание Малого театра подвели железобетонные сваи.

Среди сезонных рабочих, укреплявших фундамент Малого театра, выделялся своей расторопностью и энергией девятнадцатилетний юноша — Саша Пузанков.

Трудились рабочие по ночам, так как Малый театр, открыв свой 102-й сезон, продолжал работать. На его сцене утром шли репетиции, а вечером спектакли. Любознательный Саша Пузанков постепенно пересмотрел все спектакли Малого театра, ему стали известны все артисты, с некоторыми он познакомился.

В 1928 году ремонт Малого театра закончился. Рабочие ушли на другой объект. Не ушел только Саша Пузанков, он остался в Малом театре и начал работать бутафором-мебельщиком. Быстро освоив технику сцены, он становится рабочим сцены, устанавливающим декорации. Нужно заметить, что цех рабочих сцены — один из самых больших и самых важных технических цехов в театре.

Проходит всего полгода, и Саша Пузанков становится старшим рабочим сцены правой стороны. (Для большей слаженности в работе сцена театра разделена пополам на левую и правую стороны, и обе бригады работают в тесном контакте.)

Я люблю в антракте смотреть на перестановку декораций. Вот крыша дома сложилась пополам, на мгновение повисла на тросах и ушла куда-то вверх. Стены дома скрылись в кулисах. Не успели исчезнуть стены дома, как на их месте уже «вырастают» деревья... а между ними все суетятся и суетятся люди. Тут и рабочие, и осветители, и бутафоры, и каждый что-то тащит, устанавливает, вешает. У занавеса стоит человек и, задрав голову, кричит: «Проша! Небо морщит! Натужь!» Небо «натужается», и снова крик: «Хорош! Крепи!» Стучат молотки, сверху, как змеи, спускаются веревки.

Еще тогда, когда Саша Пузанков, будучи сезонным рабочим, смотрел спектакли Малого театра, его поражало и захватывало устройство декораций, быстрая их смена. Вероятно, никогда не забудет он того первого впечатления, когда перед его глазами на сцене Малого театра открылась ширь моря и лежащая на нем лунная дорожка, которая переливалась и дрожала от набегавших волн. Он помнит запущенный большой сад, луну, смотрящую сквозь ветви деревьев, и легкое облачко, ко-

торое, закрыв на секунду ночное светило, уплывало в сторону. Казалось, что со сцены тянет ночной прохладой.

И вот рабочий сцены Саша Пузанков сам стал как бы творцом этих «чудес». И когда в зрительном зале еще до начала действия вспыхивали аплодисменты, каждый рабочий, понимая, что эти аплодисменты относятся к художнику, тем не менее с гордостью ощущал, что в этом успехе заложена частица и его труда.

В 1930 году Александр Егорович становится членом партии.

Немного позже он избирается в состав местного комитета театра и становится его председателем.

В 1935 году он назначается старшим инспектором сцены, а затем — заведующим репертуарной частью театра.

Во время войны А. Е. Пузанков призывается в армию. Он — участник многих сражений. Его дивизия освобождала Харьков, форсировала Днестр, прошла Румынию, Болгарию, Югославию. Трижды был он ранен в бою.

Во время войны Александр Егорович не прерывал связи со своим родным Малым театром. Переписка с многочисленными друзьями, газеты, радио позволяли ему быть в курсе всей жизни Малого театра.

Но вот наступает знаменательный день — 9 мая 1945 года. Долгожданный день, день Победы!

Вскоре, в начале 1946 года, А. Е. Пузанков возвращается в Малый театр на прежнюю свою должность. Но уже через месяц коммунист, полковник запаса Советской Армии, кавалер многих орденов, Александр Егорович Пузанков назначается заместителем директора Малого театра.

Славный и большой путь от рабочего сцены до заместителя директора старейшего русского театра прошел Александр Егорович Пузанков.

В 1965 году, когда мы отмечали шестидесятилетие Пузанкова и его сорокалетнюю работу в Малом театре, среди многих приветственных речей особенно тепло звучали речи его фронтовых товарищей. Встреча Александра Егоровича с его однополчанами была необычайно трогательной.

В данное время А. Е. Пузанков — персональный пенсионер. Но он не ушел на покой, он трудится на посту заведующего репертуарной частью Малого театра. Это

не тихая заводь, а один из боевых участков в работе театра.

В 1973 году Президиум Верховного Совета РСФСР за заслуги в области советской культуры присвоил Александру Егоровичу Пузанкову почетное звание — заслуженного работника культуры РСФСР.

Поздний вечер. Последний акт спектакля приближается к концу. Если в это время прийти на сцену, то почти всегда можно видеть Александра Егоровича, сидящего в кулисе у пульта помощника режиссера и смотрящего спектакль. После напряженной работы, перед уходом домой, это посещение сцены для Александра Егоровича почти органическая потребность.

Я смотрю на его спокойную, уже несколько грузноватую фигуру и думаю, что, видно, не случайно именно этому человеку, всем своим существом преданному высоким традициям Малого театра, довелось в то далекое время подводить под фундамент Малого театра железобетонные сваи, чтобы стоял в веках этот чудный театр.

С каждым годом все глубже, все крепче врастает в жизнь прославленного театра Александр Егорович Пузанков. Для него знамя Малого театра так же дорого, как овеянное славой боевое знамя его дивизии, под которым он сражался и проливал кровь.

Вечный скиталец
(О Павле Николаевиче Орленеве)

Орленев, Паша Орленев — как часто я слышал это имя из уст моей матери. Всякий раз, когда она вспоминала свою молодость и годы службы в Петербурге в театре Суворина, она неизменно с восторгом говорила и о прекрасном актере — Павле Николаевиче Орленеве. Она рассказывала мне о его широкой натуре, о его чуткости, отзывчивости и, конечно, с восхищением говорила о том, какой он был превосходный артист, как изумительно он играл царя Федора и какой головокружительный успех имел он в этой роли. Эти рассказы были так поэтичны, столько в них содержалось подробностей о необыкновенных поступках Орленева, что в моем воображении складывалась легенда об этом человеке. Иногда мать и сетовала на него. Она говорила, что слава, успех повели Орленева по неверной дороге — он оставил театр Суворина, стал гастролером.

— Сколько он городов проехал. Всю Россию! — говорила моя мать.— Да не только Россию, он был и за границей, гастролировал в Норвегии, в Швеции, в Англии, в Америке. И всюду всегда был грандиозный успех!.. Но не было у него театра, постоянной труппы, родной творческой семьи... Актеры у него были с бору да с сосенки, сегодня одни — завтра другие... Деньги он зарабатывал большие, очень большие, но тратил их безрассудно, почти все прокучивал в ресторанах да в компаниях и при больших заработках часто бывал без копейки в кармане.

И свои воспоминания мать всегда заканчивала задумчивым вопросом:

— Где-то, интересно, он сейчас, этот вечный скиталец?.. Жив или умер?.. Давно я про него ничего не слышала...

И вот пришло время, когда Орленев наконец объявился.

Театральные афиши извещали, что 12 октября 1923 года в ознаменование двадцатипятилетия со дня первой постановки «Царя Федора Иоанновича» будет дана эта пьеса на сцене бывшего театра Зимина (ныне здесь помещается Театр оперетты) и что роль царя Федора будет играть первый ее исполнитель — Павел Николаевич Орленев.

Прочитав эту афишу, я стремительно помчался домой. Сообщив матери радостную новость, я заодно поделился с ней и своим удивлением по поводу сказанного в афише. Я знал из литературы, что пьеса А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» была долгое время запрещена цензурой и только благодаря большим хлопотам Московского Художественного театра она была, наконец, разрешена, поставлена на его сцене и первым исполнителем заглавной роли в Художественном театре был Иван Михайлович Москвин. Но я не знал, что одновременно с Художественным театром хлопотал о разрешении этой пьесы и Суворин для своего театра в Петербурге и что ему тоже удалось добиться разрешения на постановку.

Премьера пьесы «Царь Федор Иоаннович» состоялась на сцене Петербургского Малого театра с Павлом Николаевичем Орленевым в заглавной роли 12 октября 1898 года, на два дня раньше, чем этот же спектакль прошел на сцене Художественного театра в Москве.

Премьера в Петербурге увенчалась полным триумфом, а исполнение Орленевым роли Федора положило даже начало новому, до этого не существовавшему амплуа неврастеника.

А. Р. Кугель в небольшой брошюре о П. Н. Орленеве писал: «...с легкой руки Орленева, в театральных контрактах стали писать «любовник неврастеник», «простак неврастеник». Галерея театральных масок умножилась еще одним бессменным отныне персонажем».

...Итак, Москва пестрела афишами с именем Орленева. Афиши были яркие, парадные, их было множество, они так усердно приглашали публику в театр, что можно было подумать, будто бы нет желающих смотреть этот торжественный юбилейный спектакль и приходится зазывать, ловить публику на каждом перекрестке, на каждой улице, в каждом глухом переулке. А между тем над окошечком театральной кассы давно уже висело

объявление, гласившее, что все билеты на этот спектакль проданы.

Сегодня Орленева вспоминают не так уж часто. О нем сравнительно мало пишут, его имя редко встречается в мемуарной литературе. Но в 1923 году имя Орленева стояло в одном ряду с такими именами, как Южин и Ермолова. Его слава, перешагнув границу родины, гремела и за ее пределами.

«Для тех, кто видел Павла Орленева, никогда не будет никого другого. Никакое впечатление не будет достаточно глубоко, чтобы сгладить чудесные черты созданных им образов. Орленев — не актер-профессионал. Это живая человеческая душа, мятежная и мятущаяся, в которую боги вложили свою волю» *. Так писали о нем в Чикаго.

А вот характеристика нью-йоркской печати: «У Орленева взгляд ясновидящего или пророка. Его глаза необыкновенно хороши, и кажется, что они смотрят только внутрь его души, лишь слегка задерживаясь на внешнем мире. Его манера играть обнаруживает в нем поэта и мыслителя...».

С не меньшим восторгом писали об Орленеве и в Москве: «Орленев — необыкновенное явление русской жизни, русского искусства, русской психики, название уже нарицательное, ставшее близким и дорогим русской душе...».

Спектакль «Царь Федор Иоаннович» с каждым днем приближался, а мы с матерью, при всех наших стараниях, все еще не имели билета.

Как же все-таки попасть на этот знаменательный вечер?

Мы решили разыскать самого Орленева.

— Я должна с ним повидаться,— говорила мама,— он должен меня помнить, и если уж не билеты, то пропуск у нас будет!

Стали звонить по разным гостиницам, но нам всюду отвечали: «Такого у нас нет». Что делать? И тут мама случайно встретила знакомого актера, который знал, где и как живет теперь Орленев.

Оказалось, он по-прежнему как гастролер разъезжает с разными труппами. Но теперь это уже не те гастроли, что были раньше,— он играет по маленьким городам в окрестностях Москвы, в районных рабочих клубах, вы-

---

* «Артист русской драмы П. Н. Орленев», изд. ВТО, М., 1924.

ступает в концертах. Сейчас он живет в Москве в актерском общежитии.

В тот же день мы с матерью отправились к Павлу Николаевичу.

Актерское общежитие находилось на Петровке, рядом с садом «Эрмитаж», за недостроенным театром, который и поныне, как много десятилетий назад, возвышается кирпичной коробкой над макушками деревьев и летом за густой листвой почти не виден. Обогнув заброшенное здание театра, мы увидели за ним, в узком проезде, длинный трехэтажный дом, окна которого упирались в глухую кирпичную стену «мертвого» театра. По узкой, грязной и довольно крутой лестнице мы поднялись на второй этаж. Открыли дверь направо. Перед нами был длинный, очень широкий и высокий коридор. Направо шли частые двери, налево редкие окна, которые выходили в сад «Эрмитаж», но они были устроены так высоко, что в них можно было видеть только небо, а добраться до подоконника можно было не иначе, как подставив табуретку.

В коридоре ни души, ни звука... Я почему-то вспомнил коридор Петропавловской крепости, в которой однажды был с экскурсией. Какое-то гнетущее чувство на мгновение охватило меня.

Но вот с шумом распахнулась одна из дверей и из нее вышла средних лет женщина, неопрятно одетая, с папиросой во рту и с большой закопченной кастрюлей в руках.

— Скажите, пожалуйста,— обратилась к ней моя мать,— где живет Павел Николаевич Орленев?

Женщина указала локтем на дверь и ушла. За дверью, к которой мы подошли, слышался чей-то голос, и трудно было понять, кто это говорит — не то ребенок, не то какой-то иностранец, старательно занимающийся изучением русского языка. Как-то странно звучало все одно и то же: «Ничшего-о-о, ничшего-о». Мы постучались. И сейчас же за дверью раздался радушный мужской голос: «Да, да! Пожалуйста! Входите!»

Мы вошли. К нам навстречу бодрой походкой шел мужчина среднего роста.

— Павел Николаевич,— начала взволнованно моя мать,— меня вы, вероятно, не узнаете, давно не встречались, много лет прошло... Но, может, вспомните: Петербург, театр Суворина и молодую актрису, совсем еще девочку — Таню Козыреву...

Орленев радостно всплеснул руками и почти закричал:

— Танюша! Таня Козырева! Боже мой! Какими судьбами! Как же не помню — помню, вышла замуж тогда за Мишу Садовского и уехала в Москву. Прекрасно помню!

У мамы на глаза набежали слезы, она продолжала:

— Да, за Мишу Садовского, а это мой сын, и тоже Миша Садовский.

— Жизнь идет! «Проходят годы, меняя все, меняя нас...» — проговорил Орленев и, ласково обняв мать, продолжал:— Танюша! Вот сюрприз!

На шум, который мы подняли, из соседней комнаты вышла жена Павла Николаевича, Александра Сергеевна, и, замахав на нас руками, заговорила: «Тише! Тише! Павлуша! Детей разбудишь, ведь только уснули». И она снова скрылась за дверью.

— У меня тоже теперь есть дети,— шепотом сказал Павел Николаевич и продолжал,— но они еще малютки, Люба и Наденька! Очаровательные!

Возбуждение от встречи постепенно улеглось, и потекла дружеская беседа.

Мать говорила ему, что часто его вспоминала, всегда мечтала встретиться с ним, и, разумеется, сказала о своем желании быть на его спектакле.

Я сидел в стороне, разглядывал Орленева и комнату.

Комната была маленькой, узенькой, в одно окошко, в ней стояли старый диванчик, три-четыре венских стула, у окна маленький письменный стол, а в углу на высокой круглой тумбе, сделанной из фанеры и, видимо, взятой из бутафории театра, стояла большая клетка с попугаем. Как выяснилось потом, это он произносил смутившие нас слова: «Ничше-е-его! Ничше-е-его!»

Орленев был очень странно одет: на нем была белая матроска с голубым воротником, черные матросские брюки и черные штиблеты на очень высоких каблуках. Этот наряд никак не вязался с его немолодым лицом и копной седых волос. У него были большие серо-зеленые глаза, длинный, с горбинкой нос, чувственные, нервные губы. Лицо, казавшееся утомленным, было покрыто глубокими морщинами. Ему было тогда пятьдесят четыре года, но выглядел он значительно старше.

— Вот так и живу,— говорил Орленев, обращаясь к моей матери,— сегодня густо, а завтра пусто, но эти «завтра» с их «пусто» не оставляют меня уже очень дав-

но. Нуждаюсь ужасно. Какое там шампанское и коньяк, денег, как говорит городничий, не хватает даже «на чай и сахар». А иной раз и хлебушка купить не на что... Живу тесно, две маленькие комнаты, жена, двое детей и наша верная домработница, конечно, тесно... Достоевский правильно заметил, что в тесной квартире даже и мыслить тесно. Он любил большие комнаты и, обдумывая свои романы, любил ходить взад и вперед. Я тоже, когда работаю над ролью, хожу из угла в угол...

Стоял погожий вечер. Окно в комнате было открыто. Садилось солнце, и красная кирпичная стена театра перед окном залита была его багряными лучами. Отсвет от нее, словно зарево, играл на лице Орленева.

— Советуют писать книгу...— продолжал он.— Написать, конечно, есть о чем, да ведь в неделю не напишешь, а жить на что-то надо...

В саду «Эрмитаж» гремел оркестр. Снизу, из окон кухни ресторана, который находился как раз под комнатами Орленева, доносился запах шашлыков. Павел Николаевич молчал и грустно смотрел в окно.

Может быть, ему хотелось видеть небо, но перед ним была стена так и не выстроенного театра.

Бравурный вальс Штрауса, прилетевший из «Эрмитажа», заполнил всю комнату волнами радости. Оторвавшись от своих дум, Орленев вдруг проговорил:

— Я появился на свет среди общего веселья, на свадьбе друзей моих родителей... Мать моя была наполовину русская, наполовину итальянка... очень молоденькая, под музыку и танцы она и родила меня. Может быть, еще и потому я такой беспечный и непутевый. Но ничего, ничего... все образуется.

Попугай в клетке, смотря в пустую кормушку, повторил: «Ничшего-о-о!»

Вальс оборвался. В комнате повисла тишина.

Мы поднялись. Павел Николаевич предложил маме пойти вместе с ним в театр, он сказал, что у него есть там дело и заодно он поможет ей приобрести билеты.

Орленев с моей матерью отправились в театр. А я, проводив их до Петровки, побрел домой, унося в душе горечь смятенного чувства.

Спектакль «Царь Федор Иоаннович» 12 октября 1923 года с участием Павла Николаевича Орленева прошел с огромным успехом.

Я не могу сейчас описать ни этот спектакль, ни игру Павла Николаевича, время унесло с собой все подробности и нюансы... Осталось только общее ощущение восторга и какого-то оцепенения от его игры, его горящих глаз, его интонаций, таких простых, теплых, человечных и вместе с тем наполненных огромным волнением. Все это приковывало нас к Орленеву и пронизывало душу каким-то всепоглощающим чувством.

Запомнился и шквал аплодисментов, с каким встретила публика появление Орленева. Аплодисментов такой силы я никогда не слышал. Овации вспыхивали и по ходу спектакля и достигли своей кульминации после пятой картины, когда началось чествование артиста.

На этом чествовании и в антрактах я старался представить себе того Орленева, которого видел несколько дней назад, когда мы с матерью были у него дома. Я старался увидеть Орленева в его белой матроске с голубым воротником, его утомленное, грустное, безразличное ко всему лицо, старался вновь услышать его тихий, с хрипотцой голос, и все это казалось мне неправдой. Этого не было... Этого не могло быть... Все это никак не совмещалось с тем Орленевым, которого я видел на сцене. Владыка сцены! Властелин человеческих душ! Он был недосягаем, его никак невозможно было представить в той обстановке, в которой я его видел.

На чествовании было объявлено, что Павлу Николаевичу Орленеву присваивается почетное звание заслуженного артиста.

Вскоре после этого спектакля П. Н. Орленев уехал с гастролями по городам нашей страны.

Через два с половиной года в Москве снова появились афиши с именем Орленева. 8 марта 1926 года в ознаменование сорокалетней артистической деятельности П. Н. Орленева состоялся спектакль «Преступление и наказание». Юбиляр играл одну из коронных своих ролей — Раскольникова.

В тот торжественный вечер Павлу Николаевичу Орленеву было присвоено высокое звание народного артиста республики. Это звание, введенное Советским правительством в 1920 году, имели тогда очень немногие — всего четырнадцать артистов. Их стоит перечислить: М. Н. Ермолова, А. И. Южин, К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, Л. В. Собинов, А. В. Неждановa, Е. В. Гельцер, И. В. Ершов, Ю. М. Юрьев, композитор А. К. Глазунов

и дирижер Большого театра В. И. Сук. К этим славным именам прибавилось тогда и имя Павла Николаевича Орленева.

Приветствуя юбиляра, народный комиссар просвещения Анатолий Васильевич Луначарский со свойственным ему красноречием говорил Павлу Николаевичу, что после долгих скитаний он должен, наконец, бросить якорь в одном из академических театров для спокойной работы.

Но Орленев не воспользовался этим предложением наркома и скоро снова уехал с гастролями по стране.

В жизни Орленева, в природе его творчества было какое-то сходство с жизнью и творчеством многих славных представителей нашего театра. Я имею в виду, например, Россова, братьев Адельгейм, Мамонта Дальского, Комиссаржевскую. Их мятущиеся души не могли подчиниться твердому репертуарному плану театра, его дисциплине, не могли они свое творчество подчинить видению того или другого режиссера, не хотели терять свободы и вольности гастрольного житья. Актеры, подобные Орленеву, не могли создавать свои сценические образы в рамках театра определенного стиля, определенной школы.

Нужно заметить, что публика, которая шла на спектакли великого гастролера, хорошо знала, что не увидит какого-то особого решения спектакля, пышных декораций и великолепного актерского ансамбля, но она была уверена, что на спектакле с Орленевым она встретится с лавиной чувств, будет захвачена каким-то всепоглощающим экстазом, который зальет всю сцену и весь зрительный зал.

Есть птицы очень красивые, с ярким и эффектным оперением, но они не поют... И есть маленькая серая птичка — соловей, его даже редко кто и видел, но зато каждый слышал его песню, песню, которую он поет своим сердцем. Не скажешь об этом лучше поэта Ильи Сельвинского:

И на невероятной ноте —
Самоубийство соловья...

Ведь соловьи так отдаются пению, что нередко умирают от разрыва сердца.

В игре Орленева всегда звучала эта «соловьиная песня»! Орленев часто играл в убогой обстановке, с неинтересными партнерами, но песнь орленевского серд-

ца звучала с такой силой, что зритель не замечал этого — он видел только Орленева.

Но, сознавая несовершенство своих спектаклей, несовершенство своей труппы, он высоко ценил тех, кто работал с ним, кто, как и он, любил театр.

Однажды на спектакле в Лондоне, где гастроли Орленева проходили с большим успехом, в уборную к Павлу Николаевичу пришли с приветствиями знаменитый английский актер Генри Ирвинг, не менее известная актриса Эллен Терри и английский писатель Джером К. Джером. Среди беседы Ирвинг задал Орленеву вопрос: «Кто режиссер ансамбля?» Павел Николаевич ответил: «Наша общая любовь!»

Сегодня в спорах о театре все чаще, громче и настойчивее звучат утверждения, что молодые роли, как бы они ни были ответственны, должны играть молодые артисты.

Вера Николаевна Пашенная в случайно возникшем споре на эту волнующую многих тему говорила: «Такие роли, как Ромео, Чацкий и Хлестаков, никогда не могут быть хорошо сыграны молодыми актерами. Для этих ролей нужно иметь высокое мастерство и большой опыт... И трагедия этих ролей в том, что, когда приходят мастерство и опыт, уходит молодость. Тысячи и тысячи актеров играли эти роли, но история театра знает только очень немногих актеров, которые играли эти роли хорошо... Чацкий всегда был и сейчас остается краеугольным камнем для постановки «Горя от ума» в любом театре».

В связи с этой темой мне вспоминается один концерт, который проходил в 1929 или 1930 году в театре Корша (ныне помещение филиала МХАТ), в котором участвовали ведущие артисты московских театров и среди них П. Н. Орленев. Именно его фамилия среди театральных «звезд» привлекла мое внимание и заставила пойти на этот концерт, чтобы еще раз увидеть замечательного артиста, который так редко выступал тогда на московской сцене.

Концерт был превосходный. После первого отделения от восторга и благодарности я отхлопал все ладони.

Началось второе отделение. Первым номером был объявлен Павел Николаевич Орленев. Он должен был сыграть сцену из инсценировки романа Достоевского «Братья Карамазовы» — «Исповедь горячего сердца», встречу Дмитрия и Алеши Карамазовых.

Раскрылся занавес. На сцене, прямо против зрителя, стояла часть забора, перед ним скамейка. Перелезая через забор, появился Орленев. Его встретили аплодисментами, но жиденькими, не «орленевскими».

Нужно сказать, что зал был смешанный. Это была не та публика, которая ходила специально на Орленева, зритель пришел на концерт, чтобы просто интересно провести вечер, без особого предпочтения к кому-либо из артистов. Орленева, не работавшего ни в одном из московских театров и редко выступавшего в концертах, большинство зрителей, видимо, не знало.

Первое впечатление от Орленева вызвало чувство какой-то неловкости и смущения... Дмитрию Карамазову по роману двадцать восемь лет, Орленеву было тогда, поди, уже шестьдесят, а выглядел он значительно старше.

Он как-то тяжело спрыгнул с забора, а затем прошелся по сцене, стараясь изобразить эдакого молодца-бодрячка. Он был в сапогах, в казакине нараспашку, на голове лихо сидела фуражка, а на старом лице был сделан молодой грим: тонкие, с изломом, брови и рыжие «гусарские» усы. Его вид и поведение на сцене рождали чувство горечи. Но... это был только момент! А затем его внешность, его возраст — исчезли. Исчезла сцена, театр с его условностями — перед зрителем был живой человек, истинно русский, с широкой душой. Он захватил публику своими лихорадочными мыслями, бурей сменяющихся чувств. За рисовкой мы угадывали человека со светлой и чистой душой. Он был такой простой и человечный.

В сцене, которую играл Орленев, не было диалога, а было три или четыре монолога Дмитрия, обращенных к Алеше, которые Алеша лишь иногда прерывал короткими репликами. И в этих монологах Орленев так рисовал сцены своих встреч с людьми, их портреты, что мы не только совершенно четко их себе представляли, а видели их, ощущали, и они незримо были с нами. Он говорил Алеше о самом сокровенном — нам казалось, что обо всем этом он говорил каждому из нас...

И мы как завороженные слушали исповедь его горячего сердца.

Успех выступления был огромный. Павел Николаевич выходил кланяться несчетное количество раз.

Он был уже не Дмитрием Карамазовым, а артистом

Орленевым, тем артистом, который в начале своего выступления так смутил нас своим видом и возрастом. Но мы уже этого не замечали. И мы аплодировали ему и вызывали его снова и снова...

После выступления П. Н. Орленева концерт шел дальше. Но во время всех остальных выступлений мы продолжали находиться во власти мятежной души близкого нам, родного Мити Карамазова.

После концерта в потоке публики, выходившей из театра, только и разговору было, что про Орленева. Большая группа зрителей, желая еще раз увидеть артиста, собралась у артистического подъезда.

И вот он появился: старенький, маленький, седенький, в своей неизменной белой матроске с голубым воротником. (Многие были уверены, что в этом наряде он едет на следующий концерт.) Публика встретила его аплодисментами, кричала: «Браво! Спасибо! Желаем вам счастья! Удач!»

Орленев, высоко подняв руки, необычайно артистично отвечал на приветствия. Лицо его сияло счастьем, радостью светились и лица зрителей.

Архив П. Н. Орленева очень беден. Кочевая его жизнь не позволяла сохранить ценные документы, и даже фотографий его сохранилось очень мало. Но кое-что все же уцелело.

Безусловный интерес представляет письмо К. С. Станиславского. Это письмо имеет свою предысторию. Станиславскому, еще не вполне оправившемуся после перенесенной болезни, врач не разрешил присутствовать на юбилейном вечере Орленева, посвященном сорокалетию его артистической деятельности. Но Константину Сергеевичу во что бы то ни стало хотелось повидать Павла Николаевича, поэтому в день юбилея во время прогулки Станиславский пришел к Орленеву в его общежитие, чтобы сердечно поздравить артиста со знаменательной датой. Но, к сожалению, он пришел в то время, когда Орленев отдыхал перед спектаклем. Не желая его беспокоить, Константин Сергеевич вернулся домой и тут же написал ему письмо, которое с нарочным и было отправлено Павлу Николаевичу. Константин Сергеевич писал: «Я пользуюсь таким моментом сегодня, чтоб сказать Вам, что я искренне люблю Ваш прекрасный вдохновенный талант и его чудесные создания. Я храню о

них дорогое мне воспоминание в самых сокровенных тайниках моей души, там, где запечатлелись лучшие эстетические впечатления. Спасибо за них и за Вашу долгую и прекрасную творческую деятельность. Она, как никогда, нужна теперь в трудное переходное время для нашего искусства.

Будьте же бодры, здоровы и сильны, чтобы еще долго радовать нас Вашим талантом и его новыми созданиями.

Сердечно любящий Вас, искренний почитатель

К. Станиславский

8.III.1926 года, Москва»

Среди множества красивых папок с очень хорошо написанными адресами, которые были преподнесены Орленеву на его юбилее, было и поздравительное стихотворение Виктора Яковлевича Типота, режиссера, драматурга, одного из инициаторов создания Московского театра сатиры. Вот несколько наиболее выразительных строк из этого стихотворения:

...И угла не найти такого
Вдоль забытых, пыльных дорог,
Где игрою жеста и слова
Ты бы радость в сердцах не зажег...

Эти углы «вдоль забытых, пыльных дорог» — это подмосковные деревни, где в 1910 году Орленев организовывал бесплатные спектакли для крестьян. Нередко они проходили под открытым небом. Орленев рассказывал о том, как вдохновенно слушали его крестьяне, как помогали ему играть своим воодушевлением. Это дало ему право сказать: «Я глубоко верю в здоровый, могучий дух народа, давшего из недр своих Шаляпина и Горького».

После своего юбилея П. Н. Орленев как народный артист получил персональную пенсию. Это дало ему возможность реже выступать в спектаклях, и он начал писать книгу.

Актерское общежитие, в котором жил П. Н. Орленев, было для многих актеров «перевалочным пунктом»: приезжая в Москву, они попадали в этот «Ноев ковчег», но потом устраивались на работу и переезжали в более удобные квартиры. Здесь временно жили Д. Л. Кара-Дмитриев, В. Я. Хенкин, Б. Я. Петкер, В. В. Белокуров, В. Т. Соловьев, К. А. Зубов и многие другие. Орленев же как поселился в этом общежитии, так и прожил в

нем до конца своих дней, почти десять лет, чего в его бродячей жизни раньше никогда не случалось.

В своей крохотной комнате, за маленьким письменным столом, перед окном, которое упиралось в стену недостроенного театра, он с увлечением писал мемуары.

Он вспоминал свою бурную жизнь, свои спектакли, встречи с А. Н. Островским, А. С. Сувориным, Львом Толстым, А. П. Чеховым, А. М. Горьким. Он описал также свои встречи с Г. В. Плехановым, П. А. Кропоткиным, А. В. Луначарским и, конечно, с множеством артистов, с которыми работал.

Он вспоминал пути-дороги по России, свои гастроли в Нью-Йорке, Лондоне, Берлине и других городах.

Писал он быстро и вдохновенно, искренне, правдиво, ничего не скрывая, не приукрашивая. Открывал свою душу читателю, так же как открывал ее на сцене публике.

Написанные главы он читал своим близким знакомым и своему давнему другу Д. Л. Тальникову, который стал впоследствии редактором его мемуаров.

Книга Павла Николаевича Орленева «Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим» вышла в 1931 году в издательстве «Academia». Анатолий Васильевич Луначарский написал к ней предисловие.

В том году Орленев был уже тяжело болен.

31 августа 1932 года на шестьдесят третьем году жизни Павел Николаевич Орленев скончался.

На съемках «Гобсека»
(О Леониде Мироновиче Леонидове)

С Леонидом Мироновичем Леонидовым я познакомился осенью 1936 года на съемках кинофильма «Гобсек».

Этот фильм создавался по одноименной повести О. Бальзака. Постановщиком был К. В. Эггерт, оператор — А. П. Форестье. В основных ролях снимались Е. Н. Гоголева, К. В. Эггерт, Г. Е. Сергеева, А. П. Шатов. В заглавной роли ростовщика Гобсека — Л. М. Леонидов.

Со всеми участниками фильма я был хорошо знаком, а вот с Леонидом Мироновичем я не только не был знаком, но даже ни разу не видел его ни в театре, ни в концертах. Я много слышал и читал об этом прекрас-

ном актере, но так как-то случилось, что мне не удалось видеть его на сцене. В том спектакле Художественного театра «Мертвые души», который я смотрел, Леонидов был единственным исполнителем роли Плюшкина. И вдруг во время спектакля объявили, что по болезни Леонида Мироновича сцена Чичикова с Плюшкиным будет пропущена. Конечно, не я один был тогда этим сильно огорчен.

И вот пришло наконец время, когда я встретился с ним в большой и серьезной работе.

Первое впечатление от встречи с Леонидом Мироновичем было неожиданным: я его представлял себе совсем не таким. Готовясь к съемкам, я, конечно, внимательно прочел Бальзака. Изучил все, что касалось моей роли — графа Максима де Трай, а также то, что относилось к другим персонажам. О Гобсеке Бальзак писал, что он был «высохший старикашка», который бегал по Парижу, взыскивая по векселям, «на тонких, сухопарых, как у оленя, ногах». Я и ожидал, что увижу вот такого «высохшего старичка», вдруг... Но расскажу об этом подробнее.

Я сидел в гримерной комнате перед зеркалом, гример завивал мне волосы и что-то рассказывал. В комнате находилось еще несколько человек. Они вполголоса говорили о своих делах, порой разговор прерывался чьим-то смехом. Был тот спокойный час, который обычно всегда бывает перед напряженной работой, перед началом спектакля или съемки. Но вот в коридоре, который примыкал к гримерной, возникло какое-то взволнованное движение, и до нас долетела фраза: «Приехал Леонидов! Леонидов приехал!» В комнате все сразу засуетились, посторонние ушли, и наступила полная тишина, та напряженная тишина, про которую обычно говорят, что слышно даже, как пролетит муха. И вот в этой тишине я увидел в зеркале, как в дверях за моей спиной появилась могучая фигура Леонидова. С ним вместе вошел и Константин Владимирович Эггерт. Константин Владимирович был среднего роста, но рядом с огромным Леонидовым он казался просто карликом.

«Вот так «высохший старикашка»! — подумал я.— Да с таким исполинским ростом можно играть самого Петра Великого!» А Леонид Миронович, как я узнал потом, действительно играл Петра Первого в кинокартине «Царевич Алексей». Я внимательно смотрел в зеркало на лицо Леонидова. Оно показалось мне суро-

вым, жестким: тонкие губы, пронизывающий взгляд делали выражение его лица не то брезгливым, не то презрительным. Он очень учтиво со всеми поздоровался, но чувство отчужденности между нами не исчезло.

Эггерт представил меня Леонидову. Леонид Миронович пристально посмотрел на меня, пожал мне руку и, ни слова не сказав, отошел к своему гримировальному столу. Эггерт ушел. Леонидов молча снял пиджак, галстук и сел в кресло перед зеркалом. Гример приступил к своему делу. Снова наступила тишина, в которой словно бы слышно было, как летает все та же муха. Вдруг эту тишину пронизал резкий голос Леонидова: «Так вы Садовский? Как вы доводитесь Ольге Осиповне?» — «Внуком»,— почему-то виноватым тоном ответил я. «Внуком?!» — еще громче переспросил меня Леонидов. «Да, внуком»,— ответил я и так при этом порывисто привстал со стула, что чуть не обжег лоб о горячие щипцы гримера.

Вскоре мне стало известно, что я не представлял собою исключения, испытывая некоторый трепет в присутствии Леонида Мироновича, — подобное чувство при встрече с ним испытывали все молодые артисты, а может быть, и не только молодые. И эта сковывающая робость рождалась не от его «свирепой» внешности, а от существа его бескомпромиссной натуры, его необычайной собранности, требовательности к себе и ко всем, кто служил искусству, кто создавал спектакль, создавал фильм. Он был одержим искусством, целиком отдавал себя театру и такого же отношения требовал от других. И как же бывал он гневен, когда разговор касался богемы, нарушения творческой дисциплины и каких-либо других недостойных поступков со стороны актеров!

И в этом человеке с такой суровой внешностью билось очень доброе и отзывчивое сердце. Он хорошо понимал тяготы жизни и всегда был готов прийти на помощь. Хорошо знал Леонид Миронович и театральную жизнь, природу актера. Он безошибочно определял актеров из лагеря Кручининых, Негиных и Незнамовых и актеров из лагеря Смельских, Коринкиных и Миловзоровых — эту «накипь» театра.

Он говорил о них: «Что нужно такому актеру, чтобы он был счастлив? Он должен иметь хороший оклад, халтуру, хорошие роли, хвалебные рецензии. И, самое главное, чтобы другие актеры, его товарищи, этого не имели».

В своей жизни Леонид Миронович часто испытывал творческий голод. Многое из того, что ему хотелось сыграть, он не сыграл. Но он всегда с гордостью и полной убежденностью заявлял: «Если бы я не был Леонидовым, то я хотел бы быть Леонидовым, никем другим, только Леонидовым...»

«Сниматься в кино — это значит ждать». Так метко определил Леонидов работу актера в кино. И как бы в подтверждение этого «диагноза», снимаясь в фильме «Гобсек», мы главным образом ждали. Словно покинутые и забытые всеми, сидели мы изо дня в день в павильоне и долгими часами ждали... ждали, что нас вот-вот уже начнут снимать. Но время шло, а это «вот-вот» все не наступало, нас никто не только не звал к аппарату, но даже как бы и не замечал. В одну из таких долгих и томительных пауз Леонид Миронович, пожевав губами, шутя заметил: «У меня складывается впечатление, что для съемочной группы наше с вами участие в фильме — печальная необходимость, которую они всячески стараются отдалить». Посмеявшись, мы продолжали ждать.

Это ничегонеделание тогда очень утомляло, но сейчас я благословляю эти часы ожидания. В эти часы, проведенные с Леонидом Мироновичем, я узнал так много интересного и полезного для себя. Помню, разговоры наши текли неторопливо, темы их были необычайно разнообразны и, сменяя одна другую, рождали все новые и новые впечатления. Леонид Миронович рассказывал о своей молодости, которая прошла в Одессе. Вспоминал свои первые шаги на сцене, провинцию, театр Корша. И недаром при знакомстве со мной он спросил меня, кем я довожусь Ольге Осиповне. Леонид Миронович, видевший Ольгу Осиповну во многих ролях, говорил о ней с восхищением. Воспоминания о ней доставляли ему большую радость. Минувшее словно оживало в нем и пробуждало прежние волнения. Однажды, рассказывая об игре Ольги Осиповны в спектакле «Волки и овцы», он вдруг замолчал, и по выражению его лица, по его глазам, я понял, что он унесся своими мыслями куда-то далеко-далеко в прошлое... На время для него исчез и я и все окружающее, и в этой своей задумчивости он стал вдруг смеяться, а потом, словно очнувшись, сказал:

— Это было великолепно! — И, смахнув слезу со щеки, продолжал: — Гениальная была актриса ваша ба-

бушка. Но я ее видел не только на сцене. В сезон 1895/96 года, будучи на первом курсе Московского императорского театрального училища, я часто был занят на выходах в спектаклях Малого театра. Помню большую и уютную актерскую курилку, которая была рядом со сценой. По стенам стояли кресла и диваны, на которых сидели «первые сюжеты». У каждого было свое излюбленное место, и никто его никогда не занимал, а молодежь вообще никогда не садилась в этой комнате, мы проходили на сцену на цыпочках, держа руки по швам, или стояли где-нибудь в отдалении и смотрели на актеров, которые в ожидании своего выхода отдыхали в креслах, курили и вели оживленные разговоры о текущих событиях.

В эту курилку выходили двери из трех актерских уборных. В одной гримировался Южин, в другой Ермолова, а третья, средняя уборная, была Садовской. Ольга Осиповна никогда не принимала участия в этих разговорах. Она одиноко стояла в стороне, курила и о чем-то думала.

В мемуарах Л. М. Леонидова, которые вышли уже после его смерти, он, вспоминая Ольгу Осиповну, пишет:

«Стоило ей переступить порог сцены, в зрительном зале делалось как-то светло, радостно, празднично. Вышел на сцену гений, перед которым можно преклоняться, которым можно восхищаться. У меня в такие редкие минуты всегда на глазах слезы, слезы радости, слезы счастья. Перед ее талантом все законы и системы кажутся маленькими, мелкими. Даже Станиславский говорил: только одна Ольга Осиповна имеет право делать то, что она делает. Перед гением смолкают все законы сцены» *.

Леонид Миронович говорил мне, как он счастлив тем, что однажды удостоился ее похвалы. А произошло это весной 1896 года. На выпускном экзамене третьего курса театрального училища шел акт из «Леса». Александр Павлович Ленский поручил Леониду Мироновичу (ученику первого курса) роль Милонова. На экзамене присутствовала Ольга Осиповна.

— Какая же у меня была радость,— говорил Леонид Миронович,— когда мне передали, что Садовская меня похвалила, сказав: «Из этого молодого человека выйдет толк».

---

* Сб. «Л. М. Леонидов», М., «Искусство», 1960, стр. 81.

...Много интересного рассказывал Леонид Миронович о своих встречах с Чеховым и Горьким. Говорил о своей работе в Художественном театре.

Конечно, много и с большим воодушевлением говорил он о Станиславском, перед которым преклонялся, которого почти обожествлял.

Мои почти ежедневные, в течение многих месяцев, встречи с Леонидом Мироновичем позволили мне узнать его как человека. Его указания, советы, которыми он так щедро наделял меня в моей работе над первой моей ролью в кино и которые я храню в своем благодарном сердце, позволили мне узнать его как прекрасного педагога.

Но вот пришли волнующие, радостные и незабываемые часы, когда вдруг вспыхнуло вдохновение Леонида Мироновича, когда засверкал всеми гранями его талант, его поражающее мастерство, и я увидел великого актера.

Это произошло на съемках одного из главных объектов в фильме — комнаты Гобсека. Да, именно тогда исчез Леонидов и перед нами возник страшный в своей правде, в своей реальности и конкретности «папаша Гобсек». Описанный гениальным пером Бальзака, он вдруг сошел со страниц его повести, обретя плоть и кровь. Этот пришелец из прошлого века вдруг оказался среди нас. Этот «человек-вексель», человек со «слитком металла» в груди вместо человеческого сердца, не знающий, «что есть в мире бог, чувства, женская любовь, счастье», поклоняющийся единственному богу — деньгам, этот хозяин золота, безграничный властелин человеческих судеб, ходил среди нас с непроницаемым лицом, с горящими глазами и своим сверлящим взглядом буравил, пронизывал нас. И мы все ощущали в нем какую-то скрытую пружину, заряд огромной разрушительной силы, который ежесекундно грозил уничтожением.

И вот наступил момент, когда эта пружина сработала и вырвался наружу затаенный огонь его души. Это случилось во время встречи Максима де Трай с Гобсеком.

...Комната Гобсека. Ее голые стены выкрашены в серый цвет. На окне железные переплеты. Комната похожа на тюремную камеру. Перед столом на табурете сидит в своем сером сюртуке Гобсек. Сидит он в спокойной позе, без единого движения, но мы ощущаем, что он весь мобилизован, собран, как бы готов к прыжку.

По установленной мизансцене я в роли Максима де Трай медленно подходил к нему и затем, опираясь локтем о стол, почти ложился против него на свою руку. Мое лицо было совсем близко от лица Леонидова. И вот лицо Гобсека — Леонидова стало искажаться и делаться страшным, один глаз прищурился и потом почти совсем закрылся, другой стал огромным, круглым и страшным. От этого взгляда меня охватило чувство ужаса. Тонкие его губы сложились в усмешку, хрипловатый и какой-то свистящий звук его голоса вылетал как будто из угла рта. Он сказал: «Для того чтобы кровь пролить, мой мальчик, нужно ее иметь, а у тебя в жилах течет только грязь!..» Он замолчал, но продолжал смотреть на меня своим прожигающим взглядом. Этот взгляд, как тонкий смертоносный луч, пронизывал меня насквозь.

Больше тридцати лет прошло с того времени, я, может быть, не точно помню слова своей роли, но я помню весь текст Леонидова, помню все его запятые и точки, слышу его голос, его интонации, вижу его пронизывающие глаза, его пальцы, похожие на жадные, хищные щупальца. И сейчас, когда я пишу эти строки, я ощущаю почти тот же страх и ужас, которые охватывали тогда мою душу.

Наш режиссер Константин Владимирович Эггерт, восхищаясь Леонидовым, говорил после этой съемки: «Его дарование от бога! Или, вернее, от дьявола! В его творчестве присутствует какое-то колдовство!»

6 августа 1941 года, через полтора месяца после начала войны, Леонид Миронович Леонидов умер от приступа грудной жабы. Чуткое, горячее его сердце не смогло выдержать тех бед, того горя, которые обрушило на нашу страну начало кровопролитной войны.

Чародей театра
(О Всеволоде Эмильевиче Мейерхольде)

Однажды, еще в Театре-студии имени Ермоловой, я играл «Коварство и любовь» в летнем театре сада «Аквариум». После спектакля капельдинер принес ко мне в уборную записку — маленький листочек, вырванный, видимо, из дамской записной книжки. На этом листочке была написана лаконичная фраза:

«Садовский! Позвоните ко мне. *Мейерхольд*».

На другой день дрожащей от волнения рукой я снял телефонную трубку и назвал нужный номер. В телефоне послышался мужской голос.

И вот разговор:

— Можно попросить Всеволода Эмильевича?

— Я слушаю.

— Всеволод Эмильевич! Это говорит Садовский.

— А! Здравствуйте! Поступайте ко мне в театр.

Я растерялся. Наступила небольшая пауза. Мейерхольд продолжал:

— Вы что сейчас делаете? Вы свободны? Приезжайте ко мне!

Я пролепетал что-то вроде: «Свободен... с удовольствием...»

— Где вы находитесь?

— Дома.

— Говорите адрес, я пришлю за вами машину.

Я сказал свой адрес, и через пятнадцать минут его машина ждала у ворот нашего дома.

Лихорадочно одеваясь, я метался по комнате среди разбросанных галстуков, рубашек, ботинок.

— И дался тебе этот Мейерхольд,— скептически заметил мой отец.— Не вздумай поступать к нему. Ведь у него все шиворот-навыворот.

Не обращая внимания на его слова, я продолжал быстро одеваться. Наконец я в машине. А вот и Брюсовский переулок.

— В это парадное,— сказал мне шофер,— второй этаж налево.

Распахиваю двери, мчусь через две ступеньки на второй этаж. На площадке две двери. Звоню, как было сказано, в дверь налево. В это время за моей спиной с шумом раскрывается правая дверь. Я невольно оборачиваюсь и вижу Мейерхольда. Что такое? Ошибся? Позвонил в чужую квартиру?.. Я, естественно, сконфужен.

— Не смущайтесь,— весело говорит Мейерхольд.— У меня уж так устроено: звонят в одну дверь, а входят в другую! («Шиворот-навыворот», вспомнил я слова отца.)

Впоследствии я узнал, что он занимал две квартиры, расположенные рядом. Внутри эти квартиры были соединены. Всякий, кто бывал у Мейерхольда, знал эту премудрость и, звоня в дверь слева, ждал, когда откроется дверь справа. Но новички, вроде меня, были

всегда этим поражены, и их поведение, видимо, забавляло озорного хозяина.

Веселый, необыкновенно радушный Мейерхольд, тряся обеими руками мою руку, продолжал:

— Быстро приехали! Молодец! Идемте!

Он провел меня в большую желтую комнату.

В комнате было двое. У балкона в кресле сидела женщина. Это была жена Всеволода Эмильевича — Зинаида Николаевна Райх. Ее прическа напоминала головку «итальянского мальчика» с известной картины Брюллова. Меня поразили ее большие лучистые карие глаза и открытая, необыкновенно приятная и приветливая улыбка.

— Зиночка!— сказал Мейерхольд, подводя меня к Райх,— это Фердинанд, которого мы видели вчера. Знакомься!

За столом, на котором стояли фрукты и коньяк, сидел худенький молодой человек в сером костюме.

— А это, — продолжал Мейерхольд,— Софроницкий! Никто лучше него не исполняет Скрябина!

Мейерхольд очень любил музыку и был ее тонким ценителем. У него часто бывали виднейшие музыканты и композиторы. В его доме я познакомился с Львом Николаевичем Обориным. Ему было тогда двадцать три или двадцать четыре года, а слава о нем уже гремела и у нас и за границей. У Всеволода Эмильевича я познакомился и с Виссарионом Шебалиным, который в то время писал музыку для спектакля «Дама с камелиями».

— Присаживайтесь!— сказал Мейерхольд.— Хотите коньяку?

И вот мы вчетвером за столом.

Софроницкий рассказывал смешные истории. Райх и Мейерхольд смеялись от души.

Вскоре Мейерхольд предложил мне пройти с ним в соседнюю комнату и там, усадив в кресло, стал рассказывать, какая интересная работа ждет меня в его театре. В заключение недолгой беседы Всеволод Эмильевич протянул мне лист бумаги и предложил подать заявление о приеме в его театр. Я написал. На уголке заявления Мейерхольд наложил свою резолюцию. Судьба моя была решена.

— Приходите завтра на репетицию к одиннадцати часам,— сказал Всеволод Эмильевич,— прямо в зрительный зал, и садитесь рядом со мной.

Я ответил, что еще служу в другом театре и не знаю, отпустят ли меня так сразу...

— Все устроится,— перебил он.— Все устроится. Если будет нужно, я вам помогу.

Радостное волнение смешивалось у меня с тревогой. Как я мог так быстро согласиться? Но я чувствовал, что поступил тем не менее правильно или, вернее, что по-другому поступить не мог. Невозможно было противостоять могучей воле, темпераменту и обаянию Мейерхольда. Я был словно загипнотизирован. Неожиданное поступление в ГосТИМ тревожило меня еще и потому, что шло как бы вразрез с моими стремлениями.

С самых юных лет я знал, что со временем должен буду продолжать дело нашей артистической семьи, которая с 1839 года из поколения в поколение служила Малому театру. А театр Мейерхольда по своему существу был полной противоположностью Малому. Правда, я восхищался его спектаклями, но как бы со стороны, как восхищался картинами, музыкой, скульптурой, полетами Валерия Чкалова или хирургическими операциями С. С. Юдина, не собираясь, однако, стать ни скульптором, ни летчиком, ни хирургом.

Я не мог себе даже представить, что буду участвовать в «Лесе» и что зеленый парик Буланова когда-нибудь окажется на моей голове. И все же это произошло. Я стал артистом Театра имени Мейерхольда и впоследствии играл Буланова в том самом зеленом парике.

Я не раскаиваюсь, что так произошло, а, наоборот, благодарен судьбе, что она свела меня с интереснейшим режиссером и человеком — Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом.

Наступило знаменательное утро — 25 декабря 1933 года. В половине одиннадцатого я был уже в театре на улице Горького, в доме № 5 (сейчас там находится Театр имени Ермоловой). Раздевшись, прошел в фойе — очень длинное, высокое и неуютное. Три двери вели в зрительный зал. Я заглянул в одну из них. Зал был еще более неуютным: никаких украшений — большая, холодная белая коробка. Несмотря на значительную высоту, в нем не было ни ярусов, ни балкона. В длинном партере стояли простые деревянные кресла, какие обычно бывают в дешевых кинотеатрах.

Я взглянул на сцену — она была открыта. Занавеса, как известно, в театре Мейерхольда не было. На сцене

висели сукна; мебель, реквизит — все было готово для репетиции.

Не зная, где обычно сидит Мейерхольд, я решил ждать его в конце зала. Скоро на сцене в «дежурных» костюмах появились актеры. В зрительном зале некоторые кресла заполнились какими-то людьми. А вот и Мейерхольд. Он вошел в сопровождении многочисленных ассистентов. Они, перебивая друг друга, что-то говорили ему. А он, раскланиваясь налево и направо, шел так быстро, словно старался от них удрать.

В середине девятого ряда Мейерхольд остановился и оглянулся. Увидев меня, он приветственно поднял руки и закричал:

— А! Здравствуйте! Идите сюда! Садитесь,— и, коротко бросив ассистентам,— начинайте!— стал о чем-то расспрашивать.

Вскоре раздался гонг, свет на мгновение погас и снова вспыхнул, ярко осветив сцену.

Началась репетиция. Репетировали первую, а потом вторую картину «Дамы с камелиями».

Мейерхольд недолго сидел со мной. Он вскочил с места и, сняв пиджак, устремился на сцену. Сделав необходимые замечания, он так же быстро снова сбежал в зрительный зал и, нагнувшись над кем-то, что-то шептал ему на ухо. Через мгновение он был уже в другом конце зала, и оттуда слышался его резкий голос, выкрикивающий: «Хорошо! Браво! Молодцы!»

Я едва успевал следить за тем, что делается на сцене, и за Мейерхольдом, который все время был в движении, появляясь то в одном, то в другом конце зрительного зала.

Когда на сцену вышли два молодых актера, репетировавшие Армана Дюваля и Гастона Рьё, Мейерхольд подбежал ко мне и, указывая на второго, шепнул:

— Следите за этой ролью.

К чувству радости, что я получил роль, и, кажется, хорошую, примешалась горечь: что-то неприятное послышалось мне в этом шепоте.

Репетиция продолжалась. Мейерхольд по-прежнему носился между сценой и зрительным залом. Можно было только поражаться его энергии. Ему было тогда шестьдесят лет.

Актер, за которым я следил внимательнее, чем за другими, репетировал очень хорошо. Мейерхольд не делал ему никаких замечаний.

Всеволод Эмильевич был в ударе. Он говорил интереснейшие вещи, изумительно показывал. На этой репетиции он сделал для Зинаиды Райх — Маргерит Готье блестящий выход.

...На сцене Нанин, горничная Маргерит, и барон де Варвиль. Он ждет Маргерит и о чем-то болтает с Нанин. Но вот раздается звонок. Это приехала из «Гранд Опера» Маргерит. Нанин и Варвиль выходят встречать ее. Сцена пуста. По голосам, доносящимся из-за кулис, мы догадываемся, что вместе с Маргерит приехала большая компания. Слышны взрывы хохота, аплодисменты. И вдруг из дальней правой кулисы через всю сцену на передний план вылетают два молодых человека в черных фраках, с цилиндрами в руках, изображающие лошадок. На вожжах звенят бубенчики. За ними, держа в одной руке вожжи, в другой — длинный хлыст, выбегает в красном бархатном платье, с черным цилиндром на голове Маргерит Готье. За ней высыпала в гостиную вся ее шумная, веселая компания. Этот выход всегда поражал зрителей. Это было и красиво, и озорно, и шикарно!

Вдруг кто-то положил мне на плечо руку. Я обернулся. Рядом со мной стоял седой человек с добрыми серыми глазами.

— Вы Садовский?— спросил он.

— Да,— ответил я.

— Давайте познакомимся,— говорит он.— Коренев, Михаил Михайлович. Всеволод Эмильевич просил передать вам роль,— и он протянул мне довольно толстую тетрадь.

Я поблагодарил его, и снова мое внимание было поглощено сценой.

А на сцене вихрем закручивалось веселье; там пели, танцевали, гремела музыка, а над всем этим вздымался Мейерхольд, словно маэстро, в творческом экстазе дирижирующий симфонией.

Когда репетиция окончилась, Всеволод Эмильевич подошел ко мне.

— Ну как, вам нравится?— спросил он.

— Да, очень,— ответил я.

— Завтра репетиция тоже в одиннадцать. Приходите и садитесь рядом со мной.

Я улыбнулся. Поняв мою мысль, Мейерхольд засмеялся и сказал:

— Да, да, вы правы. Сидеть рядом со мной на репе-

тиции трудно. Но я просто сговариваюсь с вами о следующей встрече.

На другой день, придя в театр, я сразу пошел в зал и, сев на «свое» место в девятом ряду, стал ждать.

Все началось так же, как и накануне. К определенному часу на сцене появились актеры в «дежурных» костюмах. Кресла в партере заполнились людьми.

Вошел Мейерхольд со своими ассистентами. Но это был уже другой Мейерхольд, не вчерашний — сияющий и солнечный, а хмурый и мрачный, как туча. И со мной поздоровался не так приветливо, как вчера, а очень сухо.

— Можно начинать?— спросил один из ассистентов.

— Да, начинайте. Прямо с прихода Армана и Гастона,— буркнул в ответ Мейерхольд, сев впереди меня, и закурил (курил он много, почти не расставался с папиросой).

Раздался гонг, погас и зажегся свет. Началась репетиция.

С первых шагов, с первой фразы стало очевидно, что Мейерхольд особенно придирчив к исполнителю роли Гастона. Все не так. И стоит не так, и говорит не так, и смех плохой, и прочее в этом роде. Причем замечания Мейерхольд делал в очень резкой форме.

Съежившись в комочек в своем кресле, я смотрел на сцену и, избегая взгляда Мейерхольда, думал: «Аа-ай-ай!! И зачем я только поступил сюда? Не вернуться ли мне в Ермоловскую?.. Этот актер репетирует очень хорошо. Вряд ли я смогу репетировать лучше... А если ему так влетает, то что же будет со мной?..»

Никто из актеров не заступался за «раздираемого на части» артиста. Не оборонялся и он сам.

— Нет, это невозможно!— продолжал кричать Мейерхольд.— Вы не можете играть эту роль! Я снимаю вас с роли! Покиньте сцену!

Актер повернулся и ушел. Наступила пауза. Все на сцене стояли неподвижно, словно застывшие. И вдруг эту напряженную паузу прорезал яростный крик Мейерхольда:

— Садовский!

Полуживой поднялся я со стула.

— На сцену!.. С выхода Гастона!— крикнул Мейерхольд.— Суфлер, подавайте.

«Подавать» суфлеру не пришлось. У меня была хорошая память, и я, не раскрывая своей роли, выучил

текст картины просто на слух. Мизансцены от бесконечного повторения на предыдущей репетиции тоже были хорошо изучены.

И вот из зрительного зала снова полетели вчерашние: «Хорошо!», «Браво!», «Молодец!», «Великолепно!».

Но я уже не верил этим похвалам.

Когда окончилась репетиция, я пошел за кулисы. В одной из артистических уборных я увидел группу актеров. Они о чем-то жарко говорили.

Я подошел к ним и, обращаясь к «пострадавшему», сказал, что ни в чем перед ним не виноват, что не просил этой роли.

— Нет, нет, что вы. Я знаю, что вы тут ни при чем. Здесь все дело в моих сложных взаимоотношениях с Мейерхольдом. Если бы не вы, был бы другой. Я давно решил уйти из театра.

Он действительно ушел от Мейерхольда и впоследствии занял ведущее место в одном из крупных театров периферии.

Этот случай познакомил меня с одной из сторон весьма сложного мейерхольдовского характера, который можно назвать «резко континентальным». У него от ненависти до любви, как и от любви до ненависти, был один шаг. Такие переходы были неожиданными и порождались иногда незначительными причинами.

Вот случай с Евгением Валерьяновичем Самойловым.

Работая в Театре Мейерхольда, Самойлов долгое время играл только одну роль — Петра в «Лесе» — и не репетировал ничего нового. Мейерхольд не интересовался им. Самойлов грустил и тихо страдал. И вот что однажды произошло.

Клавдия Ивановна Мартынова, заведующая театральным гардеробом, справляла день своего рождения. У нее в гостях было много артистов и среди них — Мейерхольд, Райх и Самойлов. В середине вечера, когда все уже были в отменно веселом настроении, Самойлов решил воспользоваться теплой и непринужденной атмосферой, царившей на вечере, и поговорить по душам с Мейерхольдом о своем житье-бытье. Наполнив рюмку, он подсел к Всеволоду Эмильевичу и, не найдя никаких подходящих к вступлению слов (видимо, уж очень наболело у него на душе), вдруг схватил обеими руками Мейерхольда за голову, приблизил его лицо к своему и, тряся его, закричал:

— Я играть хочу! Понимаешь, хочу играть!..

Взъерошенный, перепуганный Мейерхольд еле высвободился из рук Самойлова. Все гости были поражены и перепуганы не менее, чем сам Всеволод Эмильевич. Что же теперь будет? Но никакого скандала не произошло. Мейерхольд увидел только одно: огромную эмоциональность Самойлова, его темперамент. Он как будто бы впервые услышал его красивый голос, увидел сверкающие от возбуждения глаза. Все это поразило его. Самойлов предстал перед ним совсем в другом свете. Он почувствовал в нем хорошего актера. И вот с этой минуты все переменилось для Самойлова. Он стал одним из любимых актеров Мейерхольда.

Вскоре Евгений Валерьянович сыграл Чацкого, в «Борисе Годунове» получил роль Дмитрия Самозванца и роль Павла в пьесе Сейфуллиной «Наташа». По настоятельной рекомендации Мейерхольда Довженко пригласил Самойлова сниматься в кинофильме «Щорс».

Если Мейерхольд кого-нибудь ненавидел, то не умел и не хотел этого скрывать. Ненавидел — громко. А уж если кого любил, то тоже — «во весь голос». И всегда искал случая, чтобы свое отношение к человеку продемонстрировать. Одно время он был очень увлечен В. В. Софроницким, и в 1935 году, поставив в Ленинграде в Малом оперном театре «Пиковую даму», он решил посвятить ему свою режиссерскую работу. Афиши так и возвещали: «Режиссерскую работу свою (опус 110) Вс. Мейерхольд посвящает В. В. Софроницкому».

Сложный, трудный характер был у Всеволода Эмильевича. Но работать с ним было тем не менее счастьем. Счастьем потому, что это был гениальный режиссер, а также потому, что в любых спорах в нем всегда побеждал художник.

Ни один режиссер не возбуждал вокруг себя столько горячих споров, как Мейерхольд. Спорили обо всем: о его театре, о поставленных им спектаклях. Спорили о большом и малом, о реализме и формализме; об отдельных сценах, мизансценах и даже просто фразах. Очень часто в этих спорах защитники Мейерхольда бывали побеждены. Всеволод Эмильевич сам нередко признавал свои ошибки. Они были неизбежны. Он много искал, много экспериментировал. Он шел в искусстве не проторенными дорожками, а новыми, неведомыми путями.

Но больше всех неправы были те, кто утверждал, что Мейерхольд давил творческую индивидуальность актеров, превращал их в послушных кукол.

— Мейерхольд отрицает актера!— говорили некоторые.

Один театральный критик даже уверял, будто слышал от самого Мейерхольда, что ему-де не нужны артисты, а нужны просто разные по своим данным мужчины и женщины и что будто бы с ними он сможет поставить любой спектакль, сможет «натаскать» этих людей в любой роли, как натаскивают охотничьих собак.

Режиссерская деятельность Всеволода Эмильевича опровергает это. Мейерхольд очень любил актеров. А они были благодарны ему за то, что он умел заразить их поисками нового, за тот вкус, который он прививал им, за то, что он умел ценить индивидуальность каждого из них.

С. А. Мартинсон был нужен Мейерхольду именно благодаря его индивидуальным качествам, и он не собирался переделывать его, подминать под себя.

Э. П. Гарин был также дорог ему потому, что он не был похож самобытностью своего таланта ни на кого другого.

Пожалуй, ни один режиссер не воспитал такого огромного количества прекрасных актеров, таких ярких и таких разных. Среди его питомцев М. Бабанова, И. Ильинский, Э. Гарин, В. Зайчиков, С. Мартинсон, Н. Боголюбов, Л. Свердлин, М. Штраух, Е. Тяпкина и многие другие.

И все же до сих пор существует мнение, что Мейерхольд насиловал волю актера. Откуда взялось такое утверждение? Ведь дыма без огня не бывает. Попробую объяснить, откуда, как мне кажется, идет этот «едкий дым».

Показы Мейерхольда на репетициях всегда восхищали и поражали, но не зажимали актера, наоборот, окрыляли его. Актеры с благодарностью и увлечением принимали эти показы, обогащали их своей творческой инициативой, мастерством, индивидуальностью.

Но были актеры, которые не только не могли развить, но не способны были даже хоть сколько-нибудь похоже повторить показанное. В таких случаях Мейерхольд старался упростить задачу, менял мизансцены, придумывал все новые и новые варианты, но они оставались всегда острыми и интересными. Он никогда не

мог бы согласиться с «академическим» выходом статиста: вот, скажем, открылась дверь, вошел человек, поставил на стол самовар, повернулся и ушел. Этот самовар появился бы у Мейерхольда непременно както интересно, а вот этого интересного иной актер и не брал, не пропускал этот показ через свою фантазию, не одухотворял его. Он с трудом мог повторить лишь голую схему. И вот тогда, после тысячи вариантов, если ничто не помогало, Мейерхольд впадал в бешенство, становился диктатором. «Стой так!— говорил он.— Нога тут, рука — здесь. Всю фразу говори на одной ноте! Глаза закрой, они все равно ничего не выражают. Теперь повернись спиной и стой не шевелясь».

Попав в такой переплет, актер начинал говорить, что Мейерхольд-де не дает ему развернуться, душит его индивидуальность, превращает в куклу. Но это чушь. Потому что никакой индивидуальностью такой актер не обладал и душить было нечего, эти актеры — люди, случайно попавшие в театр, совсем беспомощные в искусстве. Разобиженные на Мейерхольда, они разносили по свету эту ложь. От них шел этот «едкий дым».

Талантливый же актер всегда с большим увлечением и принимал и развивал предложения Мейерхольда. Вот пример.

Замечательно показывал Мейерхольд Ильинскому, как Аркашка в «Лесе» ловит рыбу. Как он забрасывает удочку, подсекает, снимает пойманную рыбку с крючка и опускает в чайник. Я знаю зрителей, у которых время стерло из памяти этот спектакль, но они до сих пор помнят удочку в руках Ильинского, помнят, как он опускал трепещущую рыбку в свой чайник. Нужно заметить, что не только не было никакой рыбки, но удилище не имело даже лески. Мастерство Ильинского, его умение развить показ, преломить все действия в характере его Аркашки и создали этой сцене большой успех. Талант и техника Ильинского, позволяющие ему так виртуозно работать с воображаемыми предметами, неизменно вызывали аплодисменты.

Мейерхольду необходимы были хорошие актеры, без них он существовать не мог.

Мейерхольд не только умел блестяще показать исполнителю, но и не менее замечательно подсказать.

Вспоминаю сейчас репетицию «Дамы с камелиями». Это было в пятом акте, в сцене Гастона Рьё и Маргерит Готье.

...Раннее весеннее утро. Гастон всю ночь продежурил у постели больной Маргерит. Но вот она проснулась. Ей лучше. Сон принес ей силы. Это радует Гастона, и он предлагает Маргерит выйти на воздух. Сейчас он сбегает за коляской, и они чудесно покатаются по весеннему Парижу. Это развлечет ее. Маргерит соглашается, и Гастон убегает.

Мейерхольд решил не показывать на сцене кровать с умирающей Маргерит и убрал ее за кулисы. Таким образом, Гастон оставался на сцене один перед открытыми дверями спальни Маргерит и должен был вести диалог или, вернее, даже монолог, прерываемый очень короткими и редкими репликами из-за кулис, один на один со зрителем.

Трудность этой сцены осложнялась еще требованием Мейерхольда, который хотел, чтобы Гастон донес до зрителя не только то, чем живет и чего хочет сам Гастон, но и то, что происходит в соседней комнате с Маргерит.

Он говорил:

— Вот сейчас она спокойно лежит в постели, а вот сейчас заметалась, делает усилие, пытаясь подняться, и снова падает на подушки... Но она не огорчена, она улыбается!

Обо всем этом зритель должен был догадаться по поведению Гастона.

Помню, что эта сцена у меня долго не получалась. Она была какой-то тяжелой, вязкой... Руки, ноги, голос — ничто не повиновалось мне. И вот однажды, где-то в середине монолога, на сцену вбежал Мейерхольд. Не останавливая меня, он забежал за мою спину и через плечо, двумя руками, необыкновенно изящным жестом поправил в кармашке моей визитки платок и затем, легко и бодро хлопнув меня ладонью по спине (словно сказав: «Вперед! Будь счастлив!»), убежал в зрительный зал.

Что случилось со мной после этого, трудно понять и еще труднее описать. Я весь преобразился: свалилась тяжесть с плеч. Я почувствовал, что Мейерхольд преподносит меня зрителю, словно на блюдце. Понял, как все важно в моей фигуре. Все, начиная с платка в кармане и кончая носком лакированной туфли. Понял, что Гастон должен быть бодрым, здоровым, уверенным в себе и даже лукавым. Я не старался больше передавать выражением лица муки, испытываемые Маргерит,

наоборот, я стал их скрывать. Разве можно, чтобы Маргерит догадалась по моему лицу, насколько ей плохо? Я стоял перед ней веселый и даже озорной. В этот счастливый миг творчества я услышал из зрительного зала знаменитое мейерхольдовское: «Хорошо!»

После репетиции Мейерхольд крикнул:

— До свидания, Садовский! До премьеры! Больше эту сцену трогать не будем!

Он был уверен, что я уже никуда в сторону не собьюсь. Он доверял актеру и не любил «мурыжить» сцену, которая хоть однажды стала ясной, живой и органичной.

Мейерхольд говорил: «Актер не должен свою роль заклепывать наглухо, как и строитель моста свои металлические конструкции. Надо оставлять пазы для импровизации».

Хочу рассказать еще об одном случае, из которого видно, как Мейерхольд ценил актера, как хорошо знал, что без актеров, без их живой искры его режиссерская работа будет мертва.

Это произошло на репетиции второй картины «Дамы с камелиями», названной Мейерхольдом «Одна из ночей». Здесь нужно было показать бесшабашное веселье, пьяный угар, в который бросалась Маргерит, чтобы забыть свою болезнь. Все мы, занятые в этой сцене, а нас было человек одиннадцать, точно выполняли требования режиссера. Мы пели, читали стихи, чокались, курили, танцевали вальс и канкан. Появлялись маски, из угла в угол летали ленты серпантина. Великолепно звучала музыка Шебалина. Но не было главного — подлинного веселья, озорства, творческого огня, искры.

Картина была сделана, но не жила.

Мейерхольд стоял перед нами, как Пигмалион перед своей Галатеей, раздумывая, как вдохнуть в нас жизнь.

Он понимал, что никакие слова, показы, прогоны уже не помогут, тем более, что ни к кому из нас в отдельности у него не было претензий. Как же быть?

И вот однажды нас известили, что после вечернего спектакля «Лес» назначается ночная репетиция.

— Чего только не придумает Мейерхольд,— говорили мы, собираясь в первом часу ночи.

Мы вошли в зал. Конструкции «Леса» были уже убраны. Ставилась выгородка «Дамы с камелиями». Мейерхольд сидел в зрительном зале, у его ног стояла корзина с шампанским, рядом — столик с бокалами.

Радостно приветствуя нас, он говорил: «Руже де Лиль за одну ночь создал гениальную «Марсельезу», а от нас требуется меньше...»

Послышались шутки, остроты. Захлопали пробки, мы наполнили и осушили бокалы. Мейерхольд распорядился потушить электричество и зажечь свечи. Появились огромные пылающие канделябры на рояле, на тумбочках, на полу.

Мы пошли на сцену. И вот, не знаю почему: то ли потому, что мы репетировали ночью, когда ушли все заботы дня, подсознательно живущие в нас на дневных репетициях, то ли горящие свечи и шампанское повлияли на нас, но произошло чудо — картина эта с первых же слов ожила. Все вроде было так же и в то же время не так. Шаловливая песенка Беранже «Жанетта», которую хорошо исполняла Ремизова, приобрела какой-то особый шарм. Появились и находки: на последних словах песенки Варвара Федоровна обо что-то споткнулась и повалилась на шкуру белого медведя, разостланную на полу.

— Падай к ней и ты!— закричал мне Мейерхольд из зала.

Под аплодисменты и дружный хохот артистов я повалился на шкуру.

Ясно видя спектакль, имея точный, хорошо разработанный в деталях план постановки, Мейерхольд тем не менее любил встречаться с разного рода неожиданностями и случайностями, которые возникали в работе, и умел использовать их.

На этой же репетиции актеры стали слишком высоко подбрасывать серпантин, и несколько лент, случайно зацепившись, повисло на тросе.

Мейерхольд зааплодировал и сразу же развил эту случайную ошибку в замечательное зрелище. Моментально были протянуты дополнительные тросы, и бутафоры, спрятанные в кулисах, вместе с актерами забрасывали на эти тросы серпантин. В одно мгновение разноцветный дождь заполнил сцену. Картина приобрела еще большую праздничность. И, конечно, это новое убранство сцены не могло не повлиять на самочувствие актеров.

Стихи Верлена, хорошо звучавшие у Царева — Армана, окрасились каким-то особым волнением:

Мне часто видится заветная мечта
Безвестной женщины, любимой и желанной...

Эти первые строчки он прочел почти шепотом. Это было и ново, и неожиданно, и удачно вплеталось в ткань картины.

Очень помогли нам горящие свечи. Они сообщили сцене какое-то тепло, уют, таинственность и сказочность; на заднике и на кулисах колыхались, то вырастая, то исчезая, огромные тени от наших фигур.

Случайно найденное освещение Мейерхольд сохранил и в спектакле. Разумеется, оно было усилено электрическим светом, установленным с большим искусством художником И. И. Лейстиковым.

Какая изумительная это была репетиция! Да даже и не репетиция, а просто вечеринка. Мы ощущали себя гостями Маргерит Готье, нам было легко, свободно. Веселились и дурачились напропалую. Вместе с нами веселился и Мейерхольд.

Помню, что репетировали долго и с большим увлечением. Разошлись под утро, не испытывая усталости.

С Мейерхольдом могло быть трудно, но всегда было интересно и никогда не было скучно.

Если мне будет позволено сравнить искусство режиссера с искусством повара, то Мейерхольд не принадлежал к той категории поваров, которые готовят холодные блюда. Мейерхольду необходим был огонь. Он готовил только горячие кушанья. Ему нужны были раскаленные сковороды и жарко горящие угли. Первая его забота на репетиции была разжечь актеров, накалить атмосферу.

На одном диспуте, происходившем в середине 30-х годов, Мейерхольду был задан вопрос каким-то педантом:

— Вы сказали, что сорок лет служите в театре? Служите? Как это понять? Значит, вы казенно, равнодушно относитесь к порученной вам работе? Так сказать, исполняете все по долгу службы?

— Нет,— ответил Мейерхольд.— Я отдаю театру всю свою душу, всю свою жизнь, поэтому и служу ему. Служу, а не работаю. А работал я однажды в огороде, но это было недолго и давно. В театре служат, а не работают, потому что театр — это храм. Храм искусства. А искусству служат. В армии, кстати, тоже служат, не работают. Служат своей родине, своему народу.

Это утверждение не было красивой фразой. Мейерхольд действительно служил искусству. Я не помню его равнодушным, не помню, чтобы он спокойно восседал

за столом, что-то записывал, подчеркивал, уточнял. В застольный период сидели все, кроме Мейерхольда, а он, сняв пиджак, стоял перед нами взлохмаченный, усиленно жестикулировал и страстно говорил. Именно таким он встает передо мной, когда я вспоминаю его на репетициях.

Теперь еще об одной особенности Мейерхольда — о его отношении к зрителю.

Разумеется, все театры существуют для публики. Все заботы автора, режиссера, актеров сосредоточены на публике, но для Мейерхольда зритель играл совершенно исключительную роль. Зритель для него был маяком, компасом, термометром. Он не мог без него обходиться ни минуты.

— Да что вам зритель!— говорят некоторые режиссеры актерам на репетиции.— Вы не думайте сейчас о зрителе. Думайте о том, что вы делаете сейчас на сцене, вот в этой комнате, с кем разговариваете, чего хотите, чего опасаетесь... И чем больше вы будете этим заняты, тем внимательнее будет следить за вами зритель. Имейте в виду — это не рампа, и за ней не зрительный зал, а воображаемая четвертая стена. Глухая, непроницаемая стена. Вы сейчас находитесь в комнате совершенно один, со своими мыслями, со своими делами. Вот и все.

Ну что же, по существу, такой режиссер прав.

К. С. Станиславский называет подобное состояние актера «публичным одиночеством». Мейерхольд не отрицал публичного одиночества. Но в этой формулировке для него не так было важно слово «одиночество», как слово «публичное».

Мейерхольд часто вспоминал талантливых клоунов, работающих у ковра в цирке, которые умеют жить на арене в таком публичном одиночестве, что им могут подчас позавидовать актеры театра; и при этом, подчеркивал Всеволод Эмильевич, они пребывают в таком состоянии, лишенные не только четвертой стены, а всех стен, но никогда не забывают о публике. Ежесекундно, на каждом шагу, при каждом повороте своего тела они думают о зрителе.

Если Станиславский говорил, что душой театра является актер, то формула Мейерхольда была: «Актер плюс зритель».

Желание приблизить актеров к зрителю заставило его упразднить занавес, разрушить так называемую

четвертую стену. Тяга к зрителю, желание включить его в спектакль, слиться с ним вела Мейерхольда еще дальше. Он мечтал о новом здании театра, где была бы уничтожена сценическая коробка и действие пьесы происходило бы в зрительном зале. Мейерхольд не только не терпел смирного, равнодушного зрителя, он просто боялся его и готов был пойти на любой конфликт со всеми раз и навсегда установленными традициями, только бы расшевелить его.

Маяковский в прологе к «Мистерии-буфф» пишет:

Для других театров
представлять не важно:
для них
сцена —
замочная скважина.
Сиди, мол, смирно,
прямо или наискосочек,
и смотри чужой жизни кусочек...

Это как раз то, против чего протестовал Мейерхольд. Он старался вырвать зрителя из будничной и привычной обстановки, старался лишить его удобных «домашних туфель».

Мы тоже покажем настоящую жизнь,
но она
в зрелище необычайнейшее театром превращена...

Эти слова Маяковского точно выражают стремление Мейерхольда.

В практике наших театров зритель допускается только на одну или две последние репетиции, так называемые генеральные, когда актерам и режиссеру нужно проверить новый спектакль на публике.

Мейерхольд чуть не с первой репетиции строил спектакль на зрителе. У него на репетициях всегда присутствовало человек двадцать-тридцать «посторонних», то есть его знакомых. И зритель не обескураживал Мейерхольда, не мешал ему, а, наоборот, вдохновлял его. Часто можно было видеть, как он, склонившись над одним из сидящих зрителей, о чем-то спрашивал его. Спрашивал он любого. Вот в зал, оторвавшись на минуту от работы, вошел полотер. Мейерхольд устремляется к нему, и слышатся вопросы:

— Ну как, нравится? Понятно? Что понятно?— А через минуту он уже советуется с Юрием Олешей. И неизвестно, кому из этих рецензентов он отдавал

предпочтение — вернее всего, ему просто нужна была проверка.

Репетируя, он иногда говорил: «Вот здесь могут быть аплодисменты». Или: «Вот здесь должны быть аплодисменты! Если их не будет, значит, вы неверно играете!»

И когда кто-нибудь замечал, что аплодисменты во время действия мешают актеру, выбивают его из «круга», Мейерхольд говорил: «Не понимаю, как можно лишать зрителя инициативы, лишать его возможности проявлять свою эмоцию. Как можно запретить ему смеяться, плакать или рукоплескать».

Пожалуй, ни один режиссер не придавал такого большого значения глазам зрителя, как Мейерхольд. Театр — это зрелище. Публика ходит смотреть спектакль. Чтобы узнать пьесу, ее можно прочитать или услышать в хорошем чтении. Увидеть же спектакль можно только в театре. И Мейерхольд очень хорошо видел то, что он хотел показать зрителю.

Вспоминается третий акт из «Горя уму»— сцена сплетни о сумасшествии Чацкого. Нечаянно родившееся в разговоре Софьи с господином N. слово облетает все уголки фамусовского дома, всех его гостей.

Как решал эту сцену Мейерхольд? Он отказался от показа фамусовских комнат, от беготни по этим комнатам различных персонажей. Все это, по его мнению, только развлекало бы зрителя, отрывало бы от главного.

Всех сплетников, лгунов, глупцов, подхалимов и карьеристов, «дряхлеющих над выдумками, вздором», Мейерхольд решил собрать вместе и выставить на суд перед зрителем. У самой рампы, во всю ее длину, от левой кулисы до правой, он поставил стол, накрытый белой скатертью, сервированный для ужина, и посадил за этот стол, лицом к зрительному залу, всех тех, кто доставлял Чацкому «мильон терзаний». Яркая галерея лиц и характеров была преподнесена публике в этой картине. Здесь, за столом, зарождалась сплетня. Здесь, на глазах у зрителя, она развивалась, росла и превращалась в «общественное мненье».

И когда в разгар сплетни, в разгар общего торжества, смеха, злости и притворного сострадания появлялся Чацкий, все смолкало, сидящие за столом резко отстранялись от него и закрывались салфетками, и только у самой кромки салфеток сверкали испуганные глаза.

Чацкий доходил до середины стола, где сидели Фамусов и Хлёстова, останавливался и после слов:

Да, мочи нет — мильон терзаний
Душе от дружеских тисков,
Ногам от шарканья, ушам от восклицаний,
А пуще голове от всяких пустяков...—

продолжал свой путь вдоль стола. Этому скорбному проходу аккомпанировала музыка. Когда он скрывался в левой кулисе, музыка прекращалась, все персонажи медленно опускали салфетки, а затем резко поворачивались в сторону ушедшего Чацкого и как бы замирали. Раздавался гонг, наступала темнота. Конец картины...

Если, по словам Станиславского, театр начинается с вешалки, то для Мейерхольда театр начинался с улицы, с плаката и афиши.

Для Мейерхольда афиша была рекламой. Рекламой театра, нового спектакля, и она, конечно, должна была быть такой же необычной, такой же не похожей на афиши других театров, как необычен и не похож на другие театры был ГосТИМ. Знакомясь с афишей, будущий зритель должен был сразу попадать в плен к Мейерхольду. Он должен был быть чем-то заинтересован, поражен, огорошен.

Я был свидетелем, как однажды у афиши, на которой значилось, что свою постановку «Горе уму» Мейерхольд посвящает актеру Мэй Лань-фану, зрители с удивлением говорили: «Что такое? Почему вместо «Горе от ума»—«Горе уму»? И почему это «Горе уму» посвящается китайскому актеру? Может быть, спектакль поставлен в китайском стиле?» И я подумал тогда, что Мейерхольд достиг цели — зритель не остается равнодушным, читая его афишу. А в программах зрителя тоже ждала новость, в них объявлялось: «Аплодировать и свистеть разрешается».

Вся жизнь Мейерхольда проходила в театре. Утром — репетиция, после репетиции административные дела, а вечером — на спектакле, среди актеров — за кулисами или в зрительном зале. Редкий вечер его не было в театре, и очень часто он приходил задолго до начала спектакля. Он любил смотреть, как впускают зрителей. В укромном уголке, недалеко от контролеров, он стоял, прислонившись к стене, скрестив по-наполеоновски руки, и внимательно смотрел на поток публики, проходившей мимо него. Кто пришел? Как пришел?

Нет ли людей, которых он знает? С кем они пришли? Что говорят?— всё хотел знать Мейерхольд.

Театр Мейерхольда часто выезжал на гастроли, и всюду — как в Советском Союзе, так и за границей — его спектакли имели огромный успех. Мейерхольд любил гастрольные поездки и обычно сам был их инициатором. Его влекла тяга к перемене мест. Сумрачное, озабоченное выражение его лица, которое мы нередко видели в Москве, исчезало в поездках. Там он расцветал, всегда был праздничным, веселым.

Особенно хорошо принимали в Ленинграде, в котором мы бывали по два раза в году.

Вспоминаются наши гастроли летом 1935 года в Одессе. Мейерхольд и большинство актеров жили тогда в гостинице «Лондонская» (теперь «Одесса»). В этой гостинице был уютный ресторан, который помещался во внутреннем дворике гостиницы. Дворик был усыпан мелкой галькой, посередине бил фонтанчик, вдоль стен в ложах стояли столики. В углу на эстраде выступал (всегда с классическим репертуаром) квартет. В этом ресторане для Мейерхольда был абонирован на все время гастролей стол, на котором к определенному часу накрывался ужин. После спектакля Всеволод Эмильевич с компанией, каждый вечер другой, просиживал за этим столиком далеко за полночь. Тихая, мелодичная музыка, журчание фонтана, уютный свет в ложах, цветы и великолепный воздух сообщали этому ресторану какую-то прелесть, располагали к беседе.

Однажды на такой ужин был приглашен и я. Зашел разговор о знаменитых актерах провинции. Мейерхольд рассказывал много различных курьезов и анекдотов из жизни старого провинциального театра. Как смешную и вместе с тем любопытную черту театра того времени он вспоминал, например, требование к драматургу написать актеру что-нибудь «на уход», то есть дать такую заключительную крылатую фразу, чтобы, уходя со сцены, актер непременно сорвал бы аплодисменты.

— А если актерам не писали этой фразы,— говорил Мейерхольд,— они сами придумывали себе какой-нибудь трюк, который вызывал желаемые аплодисменты. И вот, сколько бы ни было занято актеров в пьесе, сколько бы раз они ни уходили со сцены, каждый из них старался эффектным или неожиданным уходом сорвать аплодисменты. В этом спорте: кто лучше, виртуознее справит-

ся со своей задачей,— терялась всякая мера, дело доходило до нелепостей, до абсурда. Но было в этом и хорошее. Актеры умели цепко держаться за зал, хорошо контактировали со зрителем.

И, развивая эту мысль, Мейерхольд восхищался теми актерами, которые умели импровизировать, умели, как говорится, «взять публику на себя», восхищался их способностью чувствовать зрителя, управлять им.

— Эти проказники,— продолжал Мейерхольд,— были талантливыми актерами, с большим опытом, богатой театральной техникой. И уж так как-то случается, что талантливому актеру всегда попадается хороший зритель.

В 1930 году Всеволод Эмильевич приступил к созданию проекта нового здания театра.

Проект делал он сам совместно с молодыми архитекторами Михаилом Григорьевичем Бархиным и Сергеем Евгеньевичем Вахтанговым.

Как известно, по проекту предполагалось реконструировать здание бывшего театра Зон на Триумфальной площади (ныне площадь Маяковского). Сейчас там находится Концертный зал имени Чайковского. Тот, кто бывал в этом зале, легко может себе представить театр, который хотел построить Мейерхольд, ибо вчерне он был готов и дальнейшие переделки почти не изменили ни зрительный зал, ни фойе, ни красивые широкие лестницы.

В Концертном зале имени Чайковского основные места для зрителей расположены в амфитеатре. Там, где в нынешнем помещении партер, по проекту должна была находиться «малая арена», или «малый круг»; там, где сейчас сцена,— «большая арена», или «большой круг». Эти круги могли быть и резко отграничены друг от друга, скажем, разной высотой над уровнем пола, светом и т. д., и могли соединиться, и тогда действие происходило бы на всей огромной площадке, которая включала бы существующий ныне партер и сцену.

При таком устройстве сценической площадки никаких павильонов, задников, подвесных декораций, разумеется, быть не могло. Декорациями должны были служить легкие конструкции, мебель, ковры.

На угол улицы Горького и площади Маяковского должна была выходить большая застекленная терраса, которая служила бы зрителям как фойе. В душные московские вечера эта терраса могла бы открываться.

Мейерхольд предполагал создать в театре максимальные удобства и для зрителя и для актера. По замыслу Мейерхольда, артистические уборные располагались в полукруге над «большой ареной». Двери артистических уборных должны были выходить прямо в зрительный зал. Таким образом, проход актера от дверей его уборной к месту появления на игровой площадке и какие-то секунды в ожидании реплики происходили бы на глазах зрителя, и, конечно, и проход, и ожидание должны были быть срежиссированы. Этот замысел Мейерхольда пускал зрителя почти за кулисы, показывая ему отдельные участки актерской «кухни».

Предполагалось, что фасад здания будут украшать большие мозаичные картины, изображающие сцены из спектаклей ГосТИМа. Над этими картинами трудились тогда несколько художников. Картины на избранные сюжеты, написанные маслом, были закончены и отправлены в Ленинград. Там изготовлялась мозаика. Эта работа тоже была закончена. После закрытия театра и консервации строительства мозаика была передана в Ленинградскую Академию художеств.

Мейерхольд хотел, чтобы на фронтоне нового здания были высечены слова Пушкина: «Дух века требует важных перемен и на сцене драматической».

В начале 1936 года в Малом театре возникла идея пригласить Мейерхольда на постановку (по инициативе П. М. Садовского, который тогда был художественным руководителем театра). Помню, как кипятился по этому поводу М. Ф. Ленин. Он говорил, что Мейерхольду должны быть поставлены жесткие условия, что нужно организовать какой-то контроль, потому что нельзя допустить, чтобы повторился на сцене Малого театра его «сумасшедший» «Лес». Только «Маскарад» и «Дон Жуан» — постановки, которые осуществил Мейерхольд перед революцией в Александринском театре, — могли быть, по его мнению, приняты Малым театром. Много тогда было язвительных шуток и замечаний по адресу моего любимого режиссера. Кто-то из актеров, смеясь, вспомнил тогда эпизод с К. А. Варламовым, который, придя на репетицию в Александринский театр, сел перед Мейерхольдом и сказал: «Ну, Мейерхольд, стилизуй меня!» Но большинство артистов Малого театра с радостью ожидали встречи с Мейерхольдом.

Всеволод Эмильевич, конечно, знал, что его собираются пригласить в Малый театр, и эту возможность то-

же воспринимал как большую радость. В беседах со мной он часто с большой любовью вспоминал многих актеров Малого театра, вспоминал свою юность, когда он пропадал на галерке этого театра.

Весной 1936 года состоялась встреча П. М. Садовского с В. Э. Мейерхольдом. Она произошла в Малом театре, в артистической уборной Прова Михайловича.

Мне посчастливилось провожать Всеволода Эмильевича на это свидание. Мейерхольд был весел и беспечен, но, видимо, все же волновался, потому что в какой-то рассеянности несколько раз задавал мне один и тот же вопрос: «А Пров Михайлович курит?»

Раздевшись на актерской вешалке, мы стали подниматься по лестнице (лифта тогда в Малом театре не было). Мейерхольд был в светло-сером костюме, который ему очень шел, а синий с белыми горошками бантик придавал Всеволоду Эмильевичу какую-то особую звонкость.

На лестнице нам встречались актеры. Они узнавали Мейерхольда, почтительно здоровались, но в их взглядах читались удивление и растерянность.

Когда свидание Мейерхольда и Садовского окончилось и я, проводив Всеволода Эмильевича, вернулся в уборную к Прову Михайловичу, то застал там М. Ф. Ленина и Н. К. Яковлева. Пров Михайлович рассказал нам о разговоре с Мейерхольдом.

Конкретный разговор о постановке был назначен на осень. Пров Михайлович советовал Всеволоду Эмильевичу самому выбрать пьесу и предложить ее театру.

Делясь своими творческими замыслами, Мейерхольд говорил, что хотел бы осуществить свою давнюю мечту — поставить «Гамлета».

Намеченные на осень переговоры Мейерхольда с Малым театром не состоялись. Причина мне неизвестна. Может быть, театр не проявил нужной заинтересованности и настойчивости, а может быть, Мейерхольд был очень занят и не смог взять параллельной работы. Последнее, пожалуй, наиболее вероятно, ибо именно осенью 1936 года он возобновил работу над «Борисом Годуновым».

Это был замечательный период в жизни ГосТИМа. Мейерхольд был само вдохновение. Такое же вдохновение охватило и весь коллектив. Сделано, как я помню, было немного. Были разобраны, и то вчерне, только несколько картин, но планы Всеволода Эмильевича, его ре-

шение отдельных сцен и общий замысел спектакля были совершенно изумительны.

Время стерло многое, но наиболее яркие впечатления еще сохранились в памяти. К таким впечатлениям относится работа Мейерхольда над картиной «Келья в Чудовом монастыре». Когда стало известно, что Всеволод Эмильевич собирается ставить «Бориса Годунова», актеры начали «прикидывать» возможное распределение ролей. На роль Пимена единогласно был избран нами Геннадий Михайлович Мичурин. Нам казалось, что у него все есть для этой роли — высокий рост, красивый и выразительный бас. С точки зрения театральной традиции Г. М. Мичурин был, как говорится, «живой Пимен». Надень на него черную рясу, приклей бороду — и лучшего, казалось, не найдешь.

Каково же было наше удивление, когда мы узнали, что на роль Пимена назначен С. Килигин. По своим данным Килигин был полной противоположностью Мичурину. Мичурин играл тогда в «Лесе» Несчастливцева, в «Даме с камелиями» — Дюваля-отца, во «Вступлении» — профессора Кельберга, а Килигин, недавно поступивший в театр, должен был заменить ушедшего от нас Игоря Ильинского. Он готовил Аркашку в «Лесе». Мы не могли представить себе, как этот артист — худенький, среднего роста, с высоким голосом — может сыграть Пимена.

Начались репетиции. И сразу же Всеволод Эмильевич разрушил наше представление и о Пимене и о его келье.

— В театре, особенно в оперном, — говорил Мейерхольд, — келью Пимена почему-то чаще всего делают огромной, темной, похожей на подвал. А иногда стараниями художника этот подвал даже превращается в какую-то пещеру, в углу которой висит огромный образ Спасителя, а перед ним большая красная лампада. Ничего подобного не будет. Не будет, потому что таких келий нигде и никогда, кроме как в театре, не существовало.

Келья Пимена рисовалась очень светлой и радостной. Основные ее тона — белый и желтый. Образ Спасителя и красная лампада заменялись небольшой иконой и маленькой, но очень яркой зеленой лампадой.

О Пимене Мейерхольд рассказывал так:

— Пимен — очень старый и дряхлый от бурно прожитой жизни. Он сам про себя говорит: «Я долго жил и многим насладился...» Сколько ему лет? Может быть, девяносто, а может быть, и все сто. От слабости у него

слегка трясутся голова и руки... Трудно писать, трудно смотреть, трудно дышать, и все это нужно преодолевать... Преодолевать, чтобы «исполнить долг, завещанный от бога». Конечно, никакой черной рясы мы надевать на него не будем. Ведь ночь. Он у себя дома. Он давно ее снял, хотел ложиться спать, но не сотворил на этот раз «молитвы долгой к ночи», и не спится ему, он сел писать.

На нем длинная белая холщовая рубаха. Он лысый. Такая хорошая розовая лысина, и венчиком от виска до виска — беленькие волосики, коротенькие и реденькие, словно пух, и такая же жиденькая, коротенькая бородка. Он должен быть очень милым, очень симпатичным старичком. Голос у него слабый и высокий-высокий. Говорить ему трудно, голос дрожит и часто срывается. А оттого что ему трудно говорить, будут возникать паузы — ведь надо отдышаться, отдохнуть. Все эти паузы мы найдем и разметим. Они должны быть не логичными, а, наоборот, алогичными, должны возникать в самых неожиданных местах.

Пимен будет по-детски наивным, уютным и добрым. У него три неотъемлемых качества — ум, юмор и детскость.

Пимен стар, но не должно быть впечатления, что он вот-вот умрет. Наоборот, он хлопотун, он писал, пишет и еще будет много писать. Этот маленький сухонький старичок полон энергии. Неправда, что это — его «последнее сказанье», он найдет, что ему еще писать.

И, видимо, желая окончательно развенчать образ здоровенного баса в черной рясе, Мейерхольд говорил:

— Пимен много воевал и мог быть ранен, и потому у него может быть повреждена рука или нога. Он хромает. Об этом стоит подумать. Смотрите, скольким опасностям он подвергался. Пимен говорит о себе:

Мне чудятся то шумные пиры,
То ратный стан, то схватки боевые...

Дальше говорит Григорий:

Как весело провел свою ты младость!
Ты воевал под башнями Казани,
Ты рать Литвы при Шуйском отражал...

Потом снова Пимен:

...подай костыль, Григорий.

Горячий рассказ о новом Пимене длился часа два, и все время, как обычно, сняв пиджак, жестикулируя,

показывая, аргументируя, Всеволод Эмильевич буквально лепил перед нами своего Пимена и заставлял видеть его совершенно живым.

На репетициях талантливый С. Килигин быстро впитывал его указания, а Мейерхольд все подбрасывал и подбрасывал ему новые детали, подсказывал, какое у Пимена перо, как он им пишет, как макает его в чернильницу, сердится на перо, что плохо пишет.

Вспоминается его показ, как Пимен, не прерывая монолога, поправляет у коптящей лампадки фитилек. Эта операция проводилась с большой аккуратностью и продолжалась довольно долго. Но вот проснулся Григорий, и Мейерхольд предлагает Григорию умыться, причем при показе этой сцены полотенце в руках Мейерхольда выдавало нервность рук Григория, его взволнованность. Помню, как Мейерхольд говорил, что полотенце в руках Григория напоминает змею, которая как бы обвивает руки, шею Григория, и он как будто борется с ней.

В «Борисе Годунове» громадная роль отводилась музыке — она должна была выражать настроение народа, его волнение, гнев, горе, отчаяние. Толпы ни на сцене, ни за кулисами, по замыслу Мейерхольда, не должно было быть совсем. В спектакле предполагались два оркестра — симфонический и народных инструментов. Музыка к «Борису Годунову» была написана С. Прокофьевым.

Работа над «Борисом Годуновым», как известно, не была доведена до конца. Почему? Трудно ответить на этот вопрос. Нельзя, конечно, думать, что Мейерхольд погас, охладел или почувствовал растерянность на последнем этапе работы. Вернее предположить, что спектакль в процессе созидания вырос в такое большое полотно, что осуществить его на маленькой и технически не оборудованной сцене было просто невозможно. Мейерхольд ждал нового театра на площади Маяковского, но строительство подвигалось чрезвычайно медленно. Всеволод Эмильевич оставил «Бориса Годунова» и в начале 1937 года приступил к работе над пьесой Л. Сейфуллиной «Наташа».

С Всеволодом Эмильевичем было всегда и везде интересно. У него можно было многому научиться и вне репетиций. Его фантазия, его знание жизни, людей, театра поражали. Он умел видеть то, чего не замечали другие. И умел видеть все как-то по-своему.

Однажды мы шли с ним по улице, шли медленно. Пешеходы с обеих сторон обгоняли нас. Вдруг ему повстречался знакомый. Сняв шляпу, Мейерхольд приветливо раскланялся с ним. Знакомый прошел мимо нас, Мейерхольд остановился и, обернувшись, долго смотрел вслед ушедшему. А затем мы снова пошли рядом.

После паузы он заговорил:

— Знаете, о характере человека легче всего судить по его спине. Глаза могут легко солгать вам, а спина никогда. Это самая откровенная часть человеческого тела. За своей спиной мы никогда не следим, она нами не контролируется. Спины очень красноречивы. Смотрите... — и он начал разбирать спины идущих впереди нас людей...

Очень интересно было находиться у Всеволода Эмильевича в гостях, особенно на торжественных вечерах, например, в день рождения Зинаиды Николаевны. Эта дата всегда отмечалась Мейерхольдом особенно внимательно.

Вот один такой вечер.

Когда я пришел к Мейерхольду, собралось уже довольно много гостей. Были Керженцев, Эйзенштейн, Олеша, Шебалин, Светлов, актеры нашего театра — Царев, Старковский, Зайчиков, Кулябко-Корецкая. Был тут и негритянский артист, эмигрант из Америки — Вейланд Родд, которого Мейерхольд пригласил работать в свою труппу.

Я удивился, не увидев традиционного праздничного стола, занимающего обычно всю комнату. Вместо него в углу стоял небольшой стол, тесно уставленный закусками и множеством разных бутылок. Рядом — столик с посудой.

Как только я вошел, Мейерхольд, представив меня гостям, потащил к столу. В один момент мне была налита рюмка и протянута тарелочка с закуской.

— За здоровье Зиночки! — громко сказал Мейерхольд. — Пейте и дальше не забывайте этот стол!

Стол не забывали!.. Об этом говорили раскрасневшиеся лица гостей, громкие голоса, смех, остроты и прочее. А новые люди все подходили и подходили. Их набралось человек тридцать, а может быть, и больше. На каждый звонок Мейерхольд сам мчался к двери, встречал, представлял и тащил к столу.

Гости заметили еще один сюрприз. В комнате не было ни одного стула. Решительно не на что было сесть.

— Мейерхольд! — стараясь перекрыть общий шум, кричал Керженцев. — Ну дай хоть три стула. Мы установим на них очередь!

— Чего нет, того нет! Все стулья я отнес к Остроградскому, — отвечал Всеволод Эмильевич.

Федор Дмитриевич Остроградский жил в этом же доме, в другом подъезде.

— Кто устал, — вот ковер и подушки, — продолжал озорной хозяин.

— Я устал! — крикнул Эйзенштейн и упал на ковер. За ним повалились и многие другие.

— Вот еще ковер! — приглашал Мейерхольд.— Тащите! Стелите! Вот так! Здесь лежат, а тут танцуют!

Эти ковры создали особую обстановку. Все были равны. Все веселились от души.

— Вейланд, спой!— кричал Мейерхольд.— Спой, прошу тебя. Внимание! Поет Вейланд!

Воцарилась тишина, и под звуки рояля полилась нежная негритянская песня.

...Танцы! Остроты! Хохот!

Тарелки и бутылки перекочевали на ковры.

— Миша! — кричит снова Мейерхольд, обращаясь к Цареву. — Прочти «Мцыри». Ах, как он читает «Бой с барсом»!

— Не помню, не помню сейчас, — смущенно отвечает Михаил Иванович.

— А по книге?! По книге! Сейчас мы все устроим, — говорит Мейерхольд, срывается и исчезает в соседней комнате. Через мгновенье он возвращается, но с чем? Со стулом!

Раздаются крики, аплодисменты.

— Единственный стул полагается только ему, — говорит Мейерхольд. — И это не стул, а трон.

Вносится огромный канделябр с зажженными свечами, гасится люстра. Мейерхольд усаживает Царева, и чтение начинается.

Михаил Иванович читает сначала робко и неуверенно, примериваясь к аудитории, а потом дает волю своему темпераменту...

Синее утро вставало за окном, когда мы стали расходиться. Но сколько еще дней все вспоминали потом этот вечер.

Прошло года два моей безоблачной работы в театре, и меня вдруг затронула мейерхольдовская «гроза» — его «резко континентальный» характер. Чем я его прогневил,

до сих пор не знаю. Но гнев его обрушился на меня внезапно, как гром среди ясного неба.

Утром была назначена репетиция четвертого акта «Горя уму», на которую были вызваны Царев (Чацкий), Хераскова (Софья), Логинова (Лиза) и я (Молчалин). Когда на репетицию пришел Мейерхольд, мы все были на сцене, а в зрительном зале, как обычно, собралось много народу, интересующегося его репетициями.

Мейерхольд поднялся на сцену, поздоровался со всеми и объявил, что репетиция закрытая. Вслед за этим зал опустел, и двери были закрыты.

Репетиция началась со встречи Молчалина с Лизой. С первых слов: «Ах, Лизанька, ты от себя ли?» — Мейерхольд остановил меня, и пошли придирки.

Репетиция продолжалась долго; когда и Мейерхольд и я были мокрыми, он закричал:

— Нет, вы не можете играть Молчалина! Я снимаю вас с этой роли!

С этого дня началась моя «веселая» жизнь в театре. Я, взяв себя в руки, решил терпеть все нападки Мейерхольда, хотя Всеволод Эмильевич не только не унялся, а, наоборот, действовал все изобретательнее.

Вспоминается такой случай.

Осенью 1935 года Театр имени Мейерхольда приехал на гастроли в Ленинград. Спектакли проходили в Большом зале консерватории. Я в это время в спектакле «Дама с камелиями» играл уже, в очередь с М. И. Царевым, роль Армана Дюваля. Но моя первая роль в этом спектакле, роль Гастона, которую теперь играли В. Сомов и В. Нещипленко, окончательно от меня не отошла. В тех случаях, когда Армана играл Царев, я играл Гастона.

Первый спектакль в Ленинграде я играл Гастона. Придя в консерваторию, я направился в артистические уборные, расположенные рядом со сценой, где одевались, как говорится, «первые сюжеты», а именно к таким «сюжетам» я был причислен с первого дня моего поступления в театр.

Около уборной меня встретила Полина — портниха из мужского гардероба.

— Михаил Михайлович, вы не здесь одеваетесь, — смущенно сказала она. — Всеволод Эмильевич приказал ваши костюмы отнести наверх, туда, где одеваются студенты.

— Что ж так?.. — растерянно пролепетал я.

— Не знаю... Они, значит, не хотят, чтобы вы одевались там, где все наши артисты одеваются...

— Ну что ж, — сказал я, за улыбкой пряча обиду, — приказ начальства есть приказ, и дисциплина первым долгом! Пойдем!

По крутой лестнице я поднялся наверх, почти на чердак. Большой неуютный зал. Для чего служил этот пыльный, заброшенный зал, трудно было догадаться. На каких-то длинных жердях висели костюмы, предназначенные для студентов ленинградских театральных училищ, приглашенных на наши спектакли статистами. В углу на стене висели и мои костюмы. На туалетном столе, вернее на досках, прибитых в виде полки во всю длину стены, стояли большие осколки зеркал. Над ними спускались с потолка редкие лампочки. Стульев не было. Вместо них — длинные лавки. Обстановка неуютная и мало удобная для гримирования.

Милая Поля, правда, постаралась как-то скрасить мой угол, сделать его более удобным и уютным — перед осколком зеркала она постелила белую салфеточку и раздобыла где-то стул, к тому же позолоченный. Приятно было ощущать это внимание.

Поля ушла, а я остался один.

«Почему так, — думал я, — почему этот культурнейший, умнейший человек может опускаться до такой ерунды? Неужели он от этого получает удовольствие?»

На другой день снова шел спектакль «Дама с камелиями». Армана Дюваля играл уже я.

Придя в театр, я сразу направился к себе на чердак. Но меня перехватила Поля:

— Нет, Михаил Михайлович,— сказала она,— сегодня вы одеваетесь внизу, вместе со всеми. Всеволод Эмильевич разрешил вам быть внизу.

Что это — прощение? Отпущение, так сказать, всех моих тяжких, неведомых мне грехов? Или это просто снисхождение, временное послабление с учетом той большой работы, что ждала меня в этот вечер?

— Нет! — сказал я Поле. — Знаешь что, неси-ка мои костюмы наверх. Я буду одеваться, как и вчера, со статистами на «чердаке». Пошли!

Когда окончился спектакль, в театр за Зинаидой Николаевной Райх приехал Мейерхольд. Заглянув в уборную, где, по его предположению, должен был находиться я, он удивился, увидев, что уборная пуста. Удивился по-

тому, что хорошо знал, что я после этого спектакля всегда уходил последним.

— А что, Садовский уже ушел? — спросил он Полю.

— Не знаю, — ответила она. — Он ведь наверху одевался...

— Почему? — спросил Мейерхольд.

— Не знаю, они не захотели... Я предлагала, они не захотели.

Во время этого разговора я сидел на чердаке и разгримировывался. Вдруг в дверь раздался стук.

— Пожалуйста! — сказал я.

Дверь приоткрылась, и в щель просунулась голова Мейерхольда.

— К вам можно? — спросил он.

— Да, пожалуйста.

Он вошел, большой, сутулый, с опущенной головой. Немного косолапя, он подошел ко мне и положил на мой «туалетный стол» прекрасную алую розу.

— Это вам от Зинаиды Николаевны, — сказал он и пошел обратно. У самой двери он остановился и спросил:

— Вы что сегодня будете делать?

— Ничего, сейчас где-нибудь поужинаю и пойду домой... спать.

— Вы в какой гостинице?

— В «Астории».

— А мы в «Европейской»... Хотите, поужинаем вместе?

— С удовольствием, Всеволод Эмильевич.

— Приходите к нам, я и Зинаида Николаевна будем вас ждать. — И, поклонившись с большой учтивостью, он ушел.

Отчетливо помню себя в этот момент. Я сидел окаменевший и, смотря вслед ушедшему Мейерхольду, слушал, как затихали на крутой лестнице его шаги. Затем я перевел глаза на алую розу, посмотрел в осколок зеркала — размазанный грим на моем лице плохо скрывал мою бледность.

Я любил Мейерхольда, и ссора с ним была для меня истинным несчастьем. И вот в тот момент я понял, что Мейерхольд переменился ко мне, понял, что буря прошла. Прошла так же внезапно, как и настигла меня. Сознание, что ко мне возвращается его расположение и любовь, наполняло меня огромным волнением.

Через полчаса я был в «Европейской гостинице» у Мейерхольдов. Огромный номер был уставлен большими

корзинами цветов, которые получила Зинаида Николаевна от публики. Посередине стоял стол, на котором был накрыт ужин на три персоны. И вот мы за столом. Звенят бокалы, сияют глаза. О прошлом ни слова. Его не было.

На другой день я узнал, что Мейерхольд распорядился назначить репетиции и срочно ввести меня в «Горе уму». Через несколько дней я играл Молчалина...

Я прослужил в Театре имени Вс. Мейерхольда до дня его закрытия. Играл последний спектакль «Дама с камелиями», который состоялся в субботу, 7 января 1938 года.

Художник своей жизни
(О Юрии Михайловиче Юрьеве)

Мое знакомство с Юрием Михайловичем Юрьевым относится приблизительно к 1929—1930 годам.

В те годы, совмещая учебу с работой, я подвизался в мимическом ансамбле Большого театра.

Директором Большого театра в то время была Елена Константиновна Малиновская. Эта умная и энергичная женщина заботилась о сохранении реалистического искусства Большого театра, старалась расширить классический репертуар оперных и балетных спектаклей. Желая улучшить качество спектаклей, она в свое время привлекла к работе в Большом театре Вл. И. Немировича-Данченко. По ее инициативе в 1918 году при Большом театре была организована Оперная студия под руководством К. С. Станиславского. Эта студия была создана с целью осуществления реформы музыкального театра, повышения мастерства оперных артистов. В студии велась борьба с оперными штампами, вырабатывались новые приемы игры. Впоследствии эта студия выросла в Оперный театр имени К. С. Станиславского, а в 1941 году этот театр объединился с Музыкальным театром имени Вл. И. Немировича-Данченко и стал известен как Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

В 1930 году, также с целью повышения мастерства актеров, была создана в Большом театре и драматическая студия, которая называлась Драматический кружок. Руководителем этого кружка по приглашению Малиновской стал Юрий Михайлович Юрьев, его помощниками — артисты Малого театра Ю. В. Собинин и В. Э. Мейер.

В том году Ю. М. Юрьев, уйдя из Александринского театра, перешел в Малый театр.

Москва, Малый театр были колыбелью Ю. М. Юрьева. Еще гимназистом он был горячим поклонником Малого театра, его актеров. Когда Юрий Михайлович стал учеником драматических классов Московской филармонии, его учителем был Александр Иванович Южин, а в школе Малого театра, куда он потом перешел, его преподавателем и воспитателем стал другой его любимый актер — Александр Павлович Ленский.

Будучи учеником второго курса, он уже играл в Малом театре одну из центральных ролей в «Северных богатырях» Ибсена, роль Торольфа, и тут его учителями, его добрыми и мудрыми наставниками стали его партнерши — М. Н. Ермолова и Г. Н. Федотова.

Перевод Юрьева в 1893 году из Москвы в Петербург был для него и неожиданным и нежелательным, но распоряжению начальства нужно было подчиняться. Ю. М. Юрьев покинул Москву и переехал в холодную, чопорную столицу.

Любовь к Москве, к Малому театру, к его замечательным актерам Юрьев пронес через всю свою жизнь.

«Он был как бы делегатом, пропагандистом Москвы и в Петербурге, — писал о нем А. Кугель. — Словно театральная Москва сказала ему: «Ступай в неблагодарную, северную, холодную страну и проповедуй там романтическое слово».

И Юрий Михайлович со сцены Александринского театра проповедовал это «романтическое слово». Всю жизнь он был верен высоким заветам своих учителей — Южина, Ленского и Ермоловой. Малый театр был его alma mater.

Мне всегда было и очень интересно и вместе с тем несколько удивительно слышать от Юрия Михайловича (казалось бы, истинного петербуржца) такие проникновенные рассказы о старой Москве, о Малом театре, а не о Театре имени Пушкина и о Ленинграде, где он так долго жил и работал.

Он рассказывал о Ермоловой и Южине гораздо больше и с большим воодушевлением, чем, скажем, о Савиной или Варламове, хотя именно с ними прошла бóльшая часть его творческой жизни.

В 1930 году, после тридцати семи лет работы в Ленинграде, Юрий Михайлович снова вернулся в Москву в Малый театр.

В этот период он и был руководителем Драматического кружка в Большом театре.

Занятия по подготовке спектаклей и отдельных сцен из пьес проводили В. Э. Мейер и Ю. К. Собинин; Юрий Михайлович, осуществляя общее руководство кружком, занимался с нами художественным чтением.

Наши занятия с ним проходили в помещении дирекции Большого театра, которая тогда находилась на углу Большой Дмитровки и Кузнецкого моста, в кабинете директора театра Е. К. Малиновской. Сейчас ее бывший кабинет и большая часть прилегающих к нему комнат превращены в читальный зал Центральной театральной библиотеки.

Наши занятия Юрий Михайлович всегда начинал живой, увлекательной беседой об искусстве. Он вдохновенно говорил о высоком назначении театра, о благородном долге артиста и благоговейном отношении к сцене. Он часто повторял нам мудрые слова М. Н. Ермоловой: «Актера нельзя воспитать и обучить, если не воспитать в нем человека». Он говорил об образцовой дисциплине, которая рождает строго деловое настроение, исключающее сторонние разговоры, о дисциплине, которая рождена не инструкциями свыше, а сознанием, что иначе и быть не может и не должно.

На наши занятия Юрий Михайлович не только никогда не опаздывал, но приходил за пятнадцать-двадцать минут до назначенного часа. Своим примером он призывал нас к тому серьезу, с каким он сам относился к этим занятиям.

Но опоздания были редки. Обычно мы в полном составе, собравшись задолго до урока, ожидали его на верхней площадке довольно длинной и неудобной лестницы.

Ведя оживленные разговоры о новостях в Большом театре, мы не спускали глаз с входной двери, и, как только она открывалась и внизу показывалась импозантная фигура Юрьева, мы бросались к нему навстречу.

А Юрий Михайлович, не менее приветливо улыбаясь, важно поднимался по лестнице, на ходу медленно снимал перчатки, шапку, расстегивал свою «знаменитую» шубу, подбитую настоящим котиком.

Когда мне сегодня случается бывать в театральной библиотеке, я медленно поднимаюсь по той же лестнице, смотрю на верхнюю площадку у окна, где когда-то мы ждали нашего дорогого учителя, и вижу, что там так же,

как раньше, толпится молодежь, устроив себе перекур между занятиями.

В эти минуты я живо ощущаю, как много прошло с тех пор времени, но воспоминания тех лет так дороги, так глубоко запали в душу, что кажется, будто ничего и не изменилось... Как будто только вчера мы встречались здесь с Юрием Михайловичем.

И вспоминаются слова Михаила Светлова:

И к будущему выходя навстречу,
Я прошлого не скидываю с плеч.

А когда в раздевалке библиотеки я смотрю в большое зеркало в огромной раме из резного дуба, которое стоит здесь с незапамятных времен, то вспоминаю, как у этого зеркала Юрий Михайлович говорил нам:

— Раньше здесь находилась контора при императорских театрах, и это зеркало отражало когда-то взволнованную фигуру молодого Юрьева, которого вызывали сюда, чтобы сообщить ему, что его переводят из Малого театра в Петербург в Александринский театр.

...Когда мы входили с Юрием Михайловичем в директорский кабинет, он, перекинувшись с нами любезными фразами, садился за письменный стол в кресло Елены Константиновны Малиновской, снимал с шеи длинную золотую цепочку, к которой были прикреплены часы, извлекал их из нижнего жилетного кармана и клал перед собой на стол, затем вынимал массивный золотой портсигар, доставал папиросу и закуривал. Это было как бы сигналом к тому, что все посторонние разговоры закончены и начинается урок. Юрий Михайлович курил, собираясь с мыслями, мы молчали и напряженно смотрели на него. Его элегантный, парадный вид на уроках придавал какую-то особую торжественность, праздничность нашим занятиям.

Юрий Михайлович был так богат духовно, так проникновенно говорил о том, каким должен быть подлинный артист, что все мы неизменно ощущали огромную благодарность к нашему учителю. Он интересно раскрывал нам вопросы этики, морали актера, перераставшие у него в глубокие рассуждения о человеческой психологии вообще, умел разбудить мысль и растревожить душу.

Когда я вспоминаю слова А. П. Чехова, что «в человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли», то передо мной как пример всегда возникает образ Юрия Михайловича Юрьева.

У Юрия Михайловича была тетрадь в кожаном переплете, похожая на альбом, и из этой тетради он иногда читал нам сделанные им выписки из высказываний великих актеров и писателей.

— Вот что писал Южин молодому Остужеву, еще только мечтавшему в то время о поступлении на сцену, — говорил Юрьев, раскрыв свою тетрадь:

«Объясняюсь коротко, но вдумайтесь в каждое мое слово, взвесьте его и решите.

Сцена требует кроме таланта от актера всех его сил, всего труда, сознательного и серьезного, на который он только способен. Если вы думаете, что достаточно обладать голосом, внешностью и известным огнем, чтобы больше уже ни о чем не заботиться, пожинать лавры и легко зарабатывать — не идите на сцену. Если вы готовы отдать ей всю душу и все силы, не ожидая скорого и легкого успеха, работать всю жизнь, не покладая рук, и искать возможного совершенства в своей работе — идите».

В 1947 году это письмо было опубликовано в книге Юрьева «Беседы актера».

— А вот что написала Гликерия Николаевна Федотова по моей просьбе на своем большом портрете, — продолжал Юрий Михайлович, — предназначенном для классной комнаты, в которой я занимался со своими учениками в бытность мою преподавателем на драматических курсах при Александринском театре:

«Наши великие учителя завещали нам меньше всего заботиться о своей славе, а всю свою жизнь посвятить преодолению трудностей нашего искусства и усовершенствованию своих способностей для блага нашего родного театра».

— Каждый из вас, — обращаясь к нам, говорил Юрьев, — обязан задать себе вопрос: какие требования он должен поставить перед собой, чтобы заслужить право на почетное звание подлинного артиста?

И, отвечая на этот вопрос, наш прекрасный учитель снова говорил нам о высоком назначении искусства, приводил интереснейшие примеры из жизни замечательных артистов, а мы, затаив дыхание, слушали его взволнованное слово.

Приступая к занятиям, он говорил:

— «Труд, труд и труд», — слышал я от своих старших товарищей по сцене. «Труд — наполовину гений», — говорил великий итальянский актер Томмазо Сальвини.

«Laboremus, laboremus, laboremus»,— твердили мы друг другу. Laboremus, то есть «мы трудимся» — начнем трудиться, начнем работать, говорю вам и я.

Юрьев начинал свою работу с нами с гекзаметра. Он считал, что эпический стиль, наиболее далекий и трудный для современного актера, является лучшим средством воспитания голоса и речи.

— Прежде чем играть на каком-либо инструменте, надо его настроить, — говорил Юрьев. — Если даже виртуоз играет на разбитом рояле, получается какофония.

И мы читали:

«Гектор, Патрокла убил ты и думал живым оставаться...»

— Не забывайте повышать голос на запятых, — говорил Юрьев, — и понижать на всех других знаках.

Юрьев добивался твердого, убедительного тона, голосового удара на долгих слогах и понижения тона.

— Когда мы на долгих слогах вместо понижения тона повышаем его, — говорил Юрьев, — получается безвольная, кисельная речь, допустимая лишь в тех случаях, когда играешь безвольного человека, скажем, царя Федора Иоанновича.

Театральная молодежь часто, не зная таблицы умножения, пытается решать сложные математические задачи, но, «желая стать виртуозом, надо сначала стать им», — так говорил великий пианист Бузони. Без виртуозности в своем искусстве, без должного профессионального мастерства никогда не раскрыть всех глубин исполняемого произведения.

Уроки Юрьева никогда не были скучны — они были трудны, но полны вдохновения.

Сам Юрьев был истинным виртуозом звучащего слова.

Мне вспоминается спектакль «Ревизор», который шел в Большом театре, кажется, в юбилей артиста Малого театра Степана Леонидовича Кузнецова. В этом спектакле участвовали актеры из разных театров. Хлестакова играл М. А. Чехов. И все роли, даже самые незначительные, исполнялись крупнейшими актерами. Ю. М. Юрьев играл в этом спектакле роль жандарма, который появляется в финале.

С каким мастерством он произносил короткий текст своей роли: «Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе. Он остановился в гостинице».

Юрьев появлялся в центре сцены. Три размеренных удара палаша об пол, и в наступившей паузе звучал его мощный голос. Слова звучали выпукло, сочно, ярко, поистине, можно сказать, они имели свое архитектурное построение.

Последние слова жандарма, как указывает Гоголь, поражают всех как громом, и тут вдруг возникает «немая сцена». На том спектакле «немая сцена» возникла совсем не «вдруг». Артисты на сцене настолько были поражены исполнением Юрьева, что приняли указанные Гоголем позы не сразу, а вразброд, несколько смазав всю «немую сцену».

Участие Юрия Михайловича в спектакле «Ревизор» в роли жандарма было проявлением его отзывчивости на просьбу товарища, который отмечал свой юбилей.

Та же отзывчивость и то же чувство товарищества заставили маститого артиста принять участие в опере «Евгений Онегин» в Малом оперном театре в Ленинграде, которая давалась в день юбилея кого-то из артистов. В ней Юрьев изображал испанского посла, присутствие которого отмечает Онегин:

Кто там в малиновом берете
С послом испанским говорит?

Разумеется, эта маленькая эпизодическая роль, которая обычно исполняется статистом, роль без единого слова, была проведена со всей добросовестностью и блеском, присущими таланту Юрия Михайловича.

Эта работа убеждала, с какой серьезностью и требовательностью относился Юрьев к своим ролям, не делая различия между незначительным эпизодом и ведущей ролью в спектакле.

Благоговейному отношению к сцене он учил и нас — своих воспитанников.

Наши занятия с Ю. М. Юрьевым, к сожалению, продолжались недолго — всего один сезон. Потом, по неизвестным мне причинам, он покинул нас.

Прошли годы. Я встретился с Юрием Михайловичем, уже будучи актером Театра имени Мейерхольда, в труппу которого Юрьев вступил осенью 1932 года.

Юрий Михайлович был приглашен Всеволодом Эмильевичем в свой театр на роль Кречинского в пьесе Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского».

Премьера этого спектакля состоялась 10 мая 1933 года на гастролях в Ленинграде.

Роль Кречинского Юрьев играл много лет. Сыграв ее впервые в 1917 году в Александринском театре, вскоре после смерти В. П. Далматова, исполнение которым роли Кречинского считалось классическим, он через четырнадцать лет, а именно в 1931 году, играл Кречинского в новой постановке на сцене Малого театра. И вот теперь, в 1932 году, чуть ли не сразу после последнего спектакля в Малом театре, Юрьев должен был приступить в Театре имени Мейерхольда к третьему «изданию» Кречинского, «дополненному и переработанному».

Сделать это, конечно, было трудно, а Всеволод Эмильевич стремился именно к этому.

На репетициях Юрий Михайлович был очень внимателен к режиссерским указаниям, советам, и работа протекала дружно. Но Юрьев все же не всегда принимал то, что предлагал ему Всеволод Эмильевич.

Так, например, Мейерхольд предложил Юрьеву играть первый акт таким образом, чтобы ни разу не показать своего лица публике. Лицо Кречинского публика должна была увидеть только во втором акте, когда раскрываются истинные помыслы и дела ловкого авантюриста. Задача, безусловно, предлагалась интересная. Но, вероятно, Юрий Михайлович был все-таки прав, что отказался тогда от этого предложения. Во-первых, этот прием мог бы не дойти до публики, а во-вторых, если бы и дошел, то мог бы быть справедливо воспринят как формальное решение.

Мейерхольд, который в те годы начал внедрять более реалистичные и углубленно-психологические приемы игры, легко отказался тогда от этого мотива.

Но одну очень яркую — «мейерхольдовскую» — деталь Юрьев все же взял и справился с ней превосходно.

Первый акт. Юрьев — Кречинский говорит Муромскому о том, как он любит деревню, и расписывает ему ее красоты и привольное житье. Этот рассказ был сделан так. Сцена пуста. За широко раскрытой дверью в центре видны фигуры Муромского, Атуевой и Лидочки. Кречинского нет. Видна только одна его рука, которая, выписывая в воздухе какие-то вензеля, как бы иллюстрирует его рассказ — рисует воображаемый пейзаж, воспевает природу, душевный покой и прочее. Пластике Юрьева мог бы позавидовать любой артист балета. Сцена эта не раз вызывала аплодисменты.

Спектакль «Свадьба Кречинского» был хорошо принят и Ленинградом и Москвой.

Юрий Михайлович проработал в театре Всеволода Эмильевича Мейерхольда два сезона и вернулся в Ленинград, в Театр имени Пушкина, где вскоре сыграл Несчастливцева в «Лесе» Островского.

В самом конце 1939 года вышел в свет первый том «Записок» Ю. М. Юрьева.

Его мемуары покорили меня и эмоционально-образным описанием игры выдающихся артистов и необычайной свежестью воспоминаний.

Его описание спектакля 1881 года «Таланты и поклонники», исполненного артистами Малого театра во главе с М. Н. Ермоловой, О. О. Садовской, М. П. Садовским, А. И. Южиным, А. П. Ленским, Н. И. Музилем, настолько свежо, что складывается впечатление, будто бы этот спектакль он видел вчера, тогда как на самом деле он писал о спектакле, который разыгрывался на сцене Малого театра чуть ли не полвека тому назад.

Меня изумляла в его книге острая наблюдательность, те существенные детали, которыми обрастали события давным-давно ушедших дней.

Книга поражала отсутствием того доминирующего «я», которое присуще почти всем мемуарам.

Я прочел книгу Юрия Михайловича, как говорится, залпом и потом много раз перечитывал разные ее главы.

Однажды я, к огромной моей радости, неожиданно повстречался с Юрием Михайловичем в Москве, на Петровке. Я бросился к нему и излил свой восторг по поводу его книги. Несмотря на то, что я был далеко не первым, кто повторил ему горячие слова благодарности за его замечательный литературный труд, он был искренне растроган моим волнением.

— Как вам удалось сохранить такую свежесть восприятия «давно минувших дней»? — спросил я Юрия Михайловича.

— Мне помогли мои записки, — отвечал он. — Когда я перебирал их, передо мной возникали события, факты, люди, их характеры, поступки... Возникали так ярко, так живо, что я вновь переживал то, что казалось забытым, ушедшим навсегда. В этих записках волновало и радовало все — даже бумага, ее качество, цвет, строчки, то написанные аккуратно в минуты размышления, то неряшливые, которые легли на бумагу впопыхах. Записанный пустяк воскрешал во мне волнение прож-

них дней, встречи, мечты и снова лица, лица и лица. Моя книга — это плод моих разрозненных записок, я и нарек ее — «Записки».

Мы шли по Петровке, и я негодовал на всех встреченных знакомых Юрия Михайловича, которые, здороваясь с ним, прерывали его рассказ.

Когда мы свернули в Столешников переулок, Юрий Михайлович зашел в книжный магазин и в писчебумажном отделе купил тетрадь в черном клеенчатом переплете. Когда мы вышли из магазина, я спросил его:

— Это для продолжения записок?

— Да,— ответил мне Юрий Михайлович, как-то загадочно улыбаясь,— но не для моих, а для ваших! Вот вам, Миша, тетрадь. Записывайте в нее, что найдете интересным. Не думайте о стилистике. Пишите, как бог на душу положит. Эту тетрадь никогда не прочтут чужие глаза. Это ваша «святая святых», ваша «кладовая», «кладовая» вашей памяти. Пройдет время — и вы сможете извлечь оттуда много полезного.

Я был растроган его вниманием, горячо благодарил его, а он продолжал:

— Помните, Пушкин однажды подарил Щепкину тетрадь и, написав в ней первую строчку его автобиографии, просил Щепкина продолжать писать дальше. Та тетрадь и та строчка Пушкина оказались толчком, который заставил Щепкина начать писать свои воспоминания. В результате мы получили бесценные «Записки актера Щепкина». Я — не Пушкин, вы — не Щепкин. И сейчас вы не думайте о книге. Пишите просто так, про запас. Может быть, со временем и у вас соберется что-либо интересное.

Легкая рука оказалась у Юрия Михайловича Юрьева. С того дня я стал делать записи в подаренной мне тетради. На первой ее странице я записал мой разговор с Юрием Михайловичем. Со временем количество тетрадей увеличилось, их собралось у меня больше двадцати. Мои записки оказали мне большую услугу, они стали тем трамплином, который позволил мне написать книгу.

В начале 1948 года в Москву пришла тревожная весть — Юрий Михайлович тяжело болен и дни его сочтены.

Мне трудно было этому поверить. Я как-то никогда не слышал, чтобы Юрий Михайлович жаловался на здоровье, не помню, чтобы он болел. Никогда он не

ограничивал себя диетой, хотя ему и шел уже восьмой десяток. И никогда мы не слышали от него: «Мне чуть-чуть» или: «Нет, нет, я этого не могу». Ел и пил он вровень со всеми. И, глядя на него, многие говорили: «Вот старый закал! Вы, нынешние, ну-тка!» И действительно, мы, молодые артисты, казались рядом с ним какими-то хлипкими.

И вот, на тебе... вдруг заболел, да так, что и надежды на выздоровление нет.

По случайному стечению обстоятельств мне вскоре представилась возможность побывать в Ленинграде и повидать Юрия Михайловича. 10 февраля с группой артистов Малого театра я приехал в Ленинград, где мы в течение пяти дней должны были сыграть шесть спектаклей «Пигмалиона» Бернарда Шоу.

Ленинград, любимый мною с юности, встретил нас морозом в 25 градусов. Невский проспект был задернут морозной дымкой. Я никогда не был в Ленинграде зимой. Как-то он выглядит без «державного теченья» Невы? Остановились мы в «Европейской гостинице». Окна моего номера выходили на Невский, перед окнами высилась башня с часами, и на ней звонили куранты. Настроение было великолепное. Наскоро позавтракав в буфете, я кинулся в город. Прошел Невский, побывал на Дворцовой площади, у Исаакиевского собора, у памятника Петру. Нева укрыта грязноватым снегом, по ней скользят одинокие лыжники —«...и пусто и мертво».

А Пушкин писал:

Люблю зимы твоей жестокой
Недвижный воздух и мороз,
Бег санок вдоль Невы широкой,
Девичьи лица ярче роз.

При всем моем желании я не мог в воображении воссоздать эту картину и все повторял слова Чацкого из «Горя от ума»: «...и пусто и мертво», «...и пусто и мертво...».

На обратном пути встретил на Невском Эраста Павловича Гарина. Я спросил его, не слышал ли он, как чувствует себя Юрьев?

— Болеет, — отвечал Эраст Павлович, — и серьезно болеет...

Придя в гостиницу, я позвонил Юрию Михайловичу. Это было часа в четыре. Радушный женский голос сказал мне, что Юрий Михайлович спит, что он всегда в эти часы отдыхает, и просил меня позвонить завтра до

двух часов. В голосе я не уловил никакого волнения, наоборот, я почувствовал, что жизнь в доме течет по давно заведенному распорядку. После этого короткого разговора мне показалось, что слухи о его грозной болезни сильно преувеличены.

На другой день, позвонив Юрию Михайловичу, я разговаривал с его другом, артистом Музыкальной комедии Виктором Эльмаровичем Армфель, который сказал мне, что Юрий Михайлович будет рад меня видеть, если я приеду к нему до часу дня.

С радостью приняв это приглашение, я полетел на Карповку.

Я не виделся с Юрием Михайловичем с начала войны. С тех пор прошло почти семь лет... Насколько изменили его эти годы?.. Насколько изменила его страшная болезнь? Странно будет видеть этого богатыря в постели.

Но вот я и у дверей его квартиры, звоню. Меня приветливо встретил Виктор Эльмарович и проводил к Юрию Михайловичу.

Я увидел его сидящим у окна в большом вольтеровском кресле, и если не считать пледа, прикрывающего ноги, то Юрий Михайлович был, как говорится, «при полном параде»: синий пиджак, белая, с крахмальным воротничком сорочка, яркий галстук. Увидев меня, он, не вставая, радостно протянул навстречу мне руку.

У Юрия Михайловича, видимо, разлилась желчь — его лицо и руки были зеленовато-желтые, как недозрелый лимон.

Предложив мне сесть рядом с ним, он стал расспрашивать меня о театре, о моей работе, о том, где я думаю отдыхать летом. Я охотно отвечал.

Но по тем вопросам, которые он мне задавал, а также по тому, что он впервые обращался ко мне по имени и отчеству, я понял, что он меня не узнал... И, выбрав паузу, я, глядя ему в глаза, сказал:

— Вы не узнаете меня, Юрий Михайлович?

Юрий Михайлович как-то съежился и полурастерянно-полуконфузливо проговорил:

— Да... не узнаю...

Я стал горячо говорить ему, кто я, напоминал ему встречи.

— Я не Михаил Михайлович, я просто Миша, Миша Садовский!— говорил я.— Вспомните Москву, Театр Мейерхольда, «Свадьбу Кречинского», «Даму с

камелиями». Помните, вы подарили мне тетрадь для моих дневников? Это было давно, но этого нельзя забыть!

Лицо Юрия Михайловича озарилось радостно-ласковой улыбкой, на глазах навернулись слезы, и он, преодолевая волнение, почти шепотом сказал:

— Мишенька! Вы в Ленинграде? Какими судьбами? Не ожидал... Простите!

Вслед за этим, пышно представив меня Виктору Эльмаровичу, он распорядился, чтобы подали коньяк и все к нему полагающееся.

За столом Юрий Михайлович сокрушенно говорил:

— Старенький стал Юрьев, ох, какой старенький... Как же так я не узнал вас?

В беседе выяснилось, что Юрий Михайлович от помощи врачей-аллопатов отказался и теперь лечит его травник. Но вообще о своей болезни он говорил мало. Его по-прежнему интересовала жизнь театра.

Мне было отрадно узнать, что Юрий Михайлович, как председатель ленинградского отделения ВТО, много времени уделяет делам этой организации и охотно принимает у себя дома актеров, которые обращаются к нему с различными просьбами.

За столом Юрий Михайлович был оживлен, но иногда его глаза подергивались грустью.

Комната, в которой мы сидели, была полугостиной-полукабинетом. В ней стояла старинная мебель и все стены были в картинах и фотографиях.

На письменном столе стояла в рамке фотография его учителя А. П. Ленского, а рядом на стене висела фотография М. Н. Ермоловой с дарственной надписью: «Юрию Михайловичу Юрьеву с горячим пожеланием, чтобы знамя чистого искусства, врученное ему впервые Москвой, он держал твердою рукой до конца дней своих. От старозаветной артистки Марии Ермоловой на добрую память 1917, 7-го февраля».

Наверху фотографии была сделана приписка: «Сердечно приветствую день Вашего юбилея и от всей души желаю успеха и славы в роли Арбенина».

Стрелки часов уже приближались к половине второго. Я стал прощаться. Но Юрий Михайлович не отпустил меня.

— Не торопитесь, — сказал он, — сейчас я вызову машину, и мы с Виктором Эльмаровичем проводим вас до гостиницы.

Я был тронут и этой внимательностью и тем теплом, которое проявилось в этом предложении.

Когда мы ехали в машине, Юрий Михайлович говорил:

— Чем старше я становлюсь, тем ярче и отчетливее я вижу свою юность...

Когда мы проезжали по Невскому, Юрий Михайлович, указывая на дом, расположенный на углу Мойки и Невского, сказал, что в этом доме находилась кофейня, в которой он часто встречался с Петром Ильичом Чайковским. Он даже указал на окно, у которого они часто сидели, глядя на Невский проспект, где по торцовой мостовой неторопливо двигались элегантные экипажи.

Юрий Михайлович прекрасно знал прошлое Ленинграда. Когда я заметил, что на башне, которая находится против окон моего номера в гостинице, очень уютно звонят куранты, он рассказал нам ее историю и назначение.

— Эта башня,— говорил он,— была выстроена архитектором Феррари для передачи сигналов оптического телеграфа из Зимнего дворца в Царское Село. Следующая передаточная башня была на Лиговке. Когда-то она являла собой чудо техники, но изобретенный телеграф вскоре развенчал ее величие.

Когда мы подъехали к «Европейской гостинице», я, прощаясь с Юрием Михайловичем, пригласил его на наш спектакль. Поблагодарив меня, он сказал:

— Сегодня и завтра не смогу, а вот в воскресенье утром непременно приду.

Его ответ показался мне скорее некой бравадой, чем действительной готовностью быть на нашем спектакле.

Я простился с Юрием Михайловичем Юрьевым, будучи уверен, что это было мое последнее свидание с замечательным человеком и артистом.

Но я ошибся. На утреннем спектакле администратор клуба, где мы играли, Б. И. Тылевич, торжественно объявил нам, что нас сегодня смотрит Юрьев.

Я был и поражен и обрадован. Значит, есть еще силы у старика, значит, не погас у него интерес к жизни, не погасла его вечная любовь к театру.

В антракте Юрьев пришел к нам за кулисы. Он, как всегда, был прекрасно одет, по-прежнему торжественно величав, и, если бы не ужасный цвет его лица,

он был бы тем же Юрием Михайловичем, которого мы всегда знали.

Он был в восторге от нашего спектакля и говорил, что наш «Пигмалион» значительно выше того спектакля, который идет сейчас в Александринском театре.

Посещение нас Юрием Михайловичем явилось для всех большой радостью.

После третьего звонка, перед началом следующего акта, когда актеры уже были на сцене, в зрительном зале раздались аплодисменты. Мы подумали, что публика торопит нас с началом спектакля, но аплодисменты вдруг переросли в овацию, и мы услышали, как вся публика встает со своих мест. Что случилось? Я приник к щелке между занавесом и кулисой и увидел, как публика, узнав Юрьева, стоя приветствует его. Юрий Михайлович шел по проходу, радостно подняв вверх обе руки, и, словно ловя кистями рук аплодисменты, раскланивался со всеми.

«Как хорошо! Какое счастье! Какое огромное счастье — дожить до такого дня! — думал я. — До дня, когда актеру так бурно и так искренне выражает свою любовь народ, тот народ, которому он служил всю свою жизнь».

Публика стояла и аплодировала до тех пор, пока Юрий Михайлович не опустился на свое место в первом ряду.

Юрьев досмотрел спектакль до конца. Каждый антракт он приходил к нам за кулисы, делился впечатлениями, делал доброжелательные замечания.

13 марта 1948 года Юрий Михайлович Юрьев скончался.

Среди огромной массы русских актеров, пестрой, шумной, беспокойной, часто анархичной и неорганизованной в своем творчестве, Юрьев был примером дисциплины, трудолюбия, редкой творческой целенаправленности.

Юрьев говорил: «Надо быть художником своей собственной жизни».

И он был таким художником.

Содержание

Вечный современник 4

ИЗ СЕМЕЙНОГО АЛЬБОМА

Пров Михайлович Садовский (1818—1872) 11
Михаил Провович Садовский (1847—1910) 47
Ольга Осиповна Садовская (1850—1919) 68
Елизавета Михайловна Садовская (1872—1934) . . . 96
Пров Михайлович Садовский (1874—1947) 108
Башиловка 121

ЗАРИСОВКИ К ПОРТРЕТАМ

А. А. Яблочкина 131
Е. Д. Турчанинова 141
Н. К. Яковлев 155
А. А. Остужев 164
М. Ф. Ленин 175
А. И. Сашин-Никольский 182
И. В. Гуринов 192

МОЙ ПЕРВЫЙ СЕЗОН В МАЛОМ ТЕАТРЕ 197

О ТЕХ, КОГО НЕ ВИДИТ ЗРИТЕЛЬ 219

Н. М. Сорокин 221
А. С. Соловьев 227
И. И. Дарьяльский 231
А. Е. Пузанков 235

ПАМЯТНЫЕ ВСТРЕЧИ

Вечный скиталец (о П. Н. Орленеве) 239
На съемках «Гобсека» (о Л. М. Леонидове) 251
Чародей театра (о В. Э. Мейерхольде) 257
Художник своей жизни (о Ю. М. Юрьеве) 288

Садовский М. М.

С 14 Записки актера. М., «Искусство», 1975.

303 с.; 24 л. ил.

Автор книги, артист, проработавший на сцене Малого театра более тридцати лет, принадлежит к знаменитой актерской династии Садовских. В книге рассказано о служении семьи Садовских сцене; даны творческие портреты А. А. Яблочкиной, Е. Д. Турчаниновой, А. А. Остужева; воссоздана сценическая история спектакля «Стакан воды», в котором играли Е. Н. Гоголева, Е. М. Шатрова и многие другие замечательные артисты. В книге есть глава, посвященная творчеству В. Э. Мейерхольда, в театре которого несколько лет работал автор.

792С

С $\frac{80105\text{-}084}{025(01)\text{-}75}$ 37-74

Михаил Михайлович Садовский

ЗАПИСКИ АКТЕРА

Редактор В. Е. Шац. Оформление художника В. Б. Переберина. Художественный редактор Э. Э. Ринчино. Технические редакторы А. Н. Ханина, Е. Я. Рейзман. Корректор А. А. Позина. Сдано в набор 8/IV-74 г. Подписано к печати 17/I-1975 г. А06056. Формат бумаги 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 1 и тифдручная для иллюстраций. Усл. печ. л. 18,48. Уч.-изд. л. 19,136. Изд. № 4886. Тираж 15 000 экз. Заказ 5396. Цена 1 р. 41 к. Издательство «Искусство», 103051 Москва, Цветной бульвар, 25. Московская типография № 5 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Мало-Московская, 21. Иллюстрации отпечатаны в Московской тип. № 2 «Союзполиграфпрома», Москва, пр. Мира, 105.



