

ЕВГЕНИЙ СТЕПАНЕНКО



**ХОЗЯИН
РУССКОЙ
СЦЕНЫ**



Евгений СТЕПАНЕНКО

ХОЗЯИН РУССКОЙ СЦЕНЫ

Кострома.
Российский театр.
А.Н.Островский.

Очерки истории.



Специальный выпуск журнала

ГУБЕРНСКИЙ ДОМ

ЧИТАЕТСЯ ЛЕГКО И С ИНТЕРЕСОМ

Главное достоинство книги состоит в том, что Евгений Степаненко сумел в своих очерках наглядно показать суть преемственности поколений в истории русского театра, театра Островского.

Удачно, на мой взгляд, композиционное построение очерков, которое не обязательно подчиняется хронологии событий, и главный по значению очерк — «Хозяин русской сцены» — вынесен в конец. Читатель расстается с героями повествования, помня прежде всего об Островском и Костроме, о нашем театре. Кроме этого, восприятию описываемых событий способствует сочетание огромного фактического материала, который преподнесен доступно, с юмором, прекрасным литературным языком. Автор, заведующий литературной частью Костромского драмтеатра, свободно владеет тем материалом, который изложен в книге, и поэтому еще очерки читаются легко и с интересом, что в нашей литературе такого рода ныне встречается крайне редко. Я знаю, что за этим стоит много лет поискового труда, работы в архивах и библиотеках, и многое из того, что изложено в очерках, читатель узнает впервые.

Борис НЕГОРЮХИН,
краевед

ОТ АВТОРА

“Кострома, как отчина первого основателя Российского театра Волкова и славного актера Яковлева достойна, чтоб театр ее имел летопись свою”, — писал историк Александр Семигорский в 1843 году.

Как ни прискорбно признать, летописи театра, основанного в 1808 году, нет и по сей день. Видимо, это дело будущего.

Предлагаемые читателю очерки ни в коей мере не претендуют на такой научно-объемлющий труд, а воскрешают лишь отдельные эпизоды жизнедеятельности одного из старейших творческих коллективов России, хотя события, случившиеся в сценической жизни Костромы, взаимоотношения, нравы и обычаи, здесь царившие, могли иметь место и в других российских театрах, ибо во все времена круг служителей Мельпомены был удивительно узок, а театральная жизнь всегда жила по своим неписанным, но глубоко осмысленным законам.

Одни и те же антрепренеры арендовали здания и содержали труппы, переезжая из города в город, одни и те же актеры кочевали из театра в театр, да и репертуар не отличался разнообразием. После стационарирования “театрально-зрелищных предприятий” в тридцатые годы нашего столетия мало что изменилось в таком многовековом круговороте. И в этом смысле Костромской театр является не исключением, а отражением живого театрального процесса.

Даже слова А.Н. Островского — “Хозяин русской сцены” — ни в коей мере не подразумевают какую-то его особенность и уникальность. Если Ф.Г. Волкову мы обязаны основанием русского театра, то А.Н. Островский воистину стал его совестью и создателем. “Горькое слово истины” Александра Николаевича как драматического писателя, воспитателя и наставника целой плеяды прославленных актеров, общественного и театрального деятеля нашло столько родственных душ и неутомимых сподвижников, что предопределило дальнейшее развитие всего русского театра.

Поэтому основу данных очерков составили мемуары, воспоминания, дневниковые записки драматургов, мастеров сцены, “старых театралов”, труды исследователей истории русского театра и его отдельных представителей, журнальные и газетные материалы.

К сожалению, в очерках обойдены вниманием имена актеров, режиссеров, художников, работников технических цехов последнего времени, талант и самоотверженный труд которых позволили Костромскому театру вписать немало ярких страниц в летопись отечественного искусства, духовную жизнь нашего народа. Впрочем, желающие ближе познакомиться с этими самобытными личностями могут найти о них сведения в сборнике “Костромской драматической”, выпущенном Верхне-Волжским книжным издательством в 1984 году, в третьем номере за 1993 год историко-краеведческого журнала “Губернский дом”, других научных изданиях и публикациях, наиболее полные сведения о которых дает библиографический указатель “Костромской драматической театр имени А.Н. Островского”, изданный отделом литературы по искусству Костромской областной научной библиотеки им. Н.К. Крупской в 1982 году.

Написанию предлагаемых читателю очерков во многом способствовали, оказывая неоценимую помощь и участие, работники областной научной библиотеки и областного государственного архива, за что автор выражает им искреннюю признательность и сердечную благодарность.

“ВОЛКОВУ МЫ ВСЕМ ОБЯЗАНЫ...”

Осенью 1751 года из Петербурга в Ярославль прибыла комиссия для расследования злоупотреблений по винным откупам под начальством сенатского эзекутора, то есть чиновника по хозяйственной части, господина Игнатьева. Приезжие, прослышав про местный театр, устроенный в кожевнном амбаре молодым заводчиком Федором Волковым, как-то между делом решили взгля-



Федор Григорьевич Волков.

нуть на ярославскую диковинку, подобно которой в ту пору в российской провинции не было.

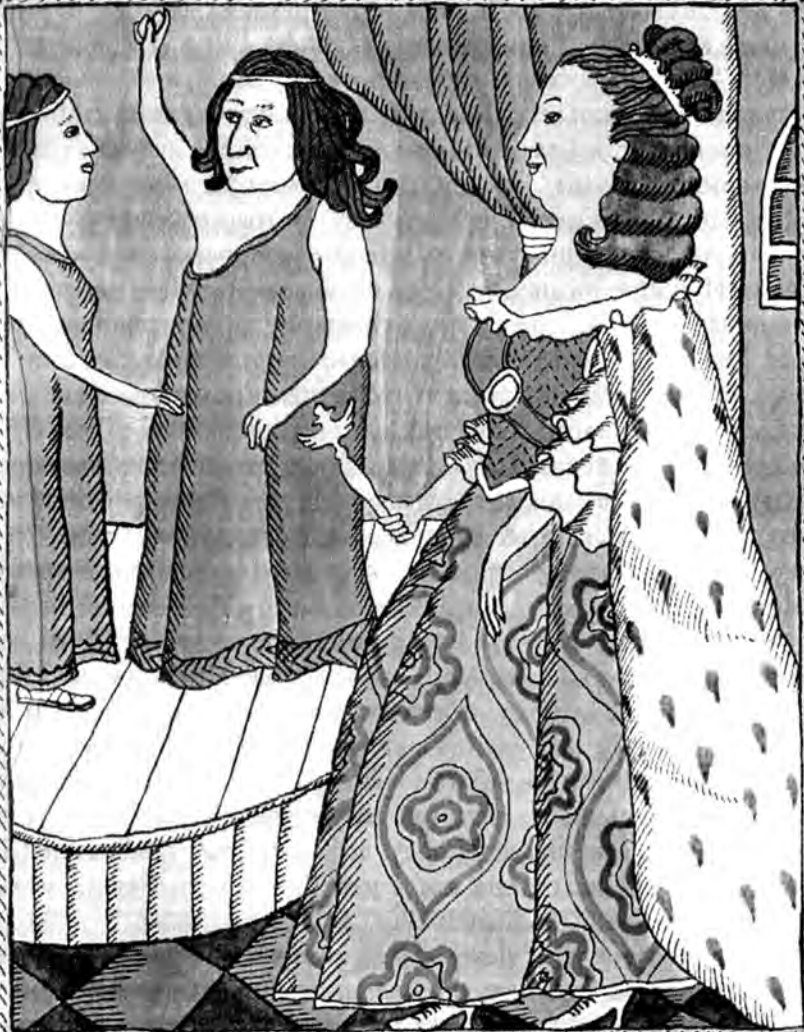
“Лицедейства” ярославцев настолько поразили столичного экзекутора, что он решил подробнее разузнать о Волкове, бывшем душой, организатором и руководителем необычного театрального заведения. Выяснил, что Федор Григорьевич Волков родился в Костроме 9 февраля 1728* года в семье купца Григория Ивановича Волкова. После смерти родителя он остался с братьями на попечении матери Матрены Яковлевны, вышедшей вскоре замуж вторично за ярославского купца Федора Полушкина, владельца купоросных и серных заводов, и в 1735 году переселившейся с детьми в Ярославль.

Детские годы Федора, проведенные в Костроме и Ярославле, были связаны с первыми театральными впечатлениями, полученными мальчиком от народных игрищ, скоморошных забав, кукольников, “игрецов” (музыкантов), других представителей народного искусства, часто бывавших здесь. К этой поре относится и первое знакомство Волкова со спектаклями, ставившимися тогда в Ярославле студентами Ростовской семинарии по их возвращении на каникулы. Все это с малых лет увлекало его в волшебный круг “лицедейства”, знакомило с народным творчеством.

Отчим, по отзывам, был человеком добрым, заботливым, содержал многих домашних учителей, которые занимались с детьми, обучая их грамоте, письму, другим наукам. Заметив в старшем пасынке Федоре склонность и любовь к учению и “не желая удешить его под корою невежества”, Полушкин отправил двенадцатилетнего юношу в Москву для обучения в Заиконоспасской академии. Там, по рассказам знающих людей, Федор “в учении закону Божию, русской грамматике, немецкому языку, математике, рисованию и нотному пению обгонял своих товарищей и отличался на святках в представлении духовных драм и переводных комедий, которыми издавна славилась заиконоспасские студенты”.

Возвратясь в 1743 году в Ярославль, Волков стал участвовать в торговых делах отчима, а кроме того, согласно заключенному

* Даты в исторических очерках даются по старому стилю.



“Повелели мы ныне учредить Русский
для представления комедий и трагедий
театр...”

договору между ним и Полушкиным, обязывался служить при заводах, ведя дело с “прилежным рачением, а не для одного только вида”. И все же желание создать свой театр было сильнее договорных обязательств. С братьями и приказчиками в тайне от посторонних глаз Федор стал готовить свой первый спектакль, состоящий из драмы “Эсфирь” и пасторали “Эдмонд и Берфа”.

Как-то в день именин Полушкина у того собралось много званных гостей, среди которых находился ярославский воевода Мусин-Пушкин, помещик Иван Степанович Майков, другие именитые люди. После сытного обеда Федор пригласил всех в кожевенный амбар, где была устроена настоящая сцена с кулисами, декорациями, другими хитроумными приспособлениями. Представление настолько поразило зрителей, что старик Полушкин был вне себя от изумления и полученного удовольствия. Мать Федора расплакалась от радости, что Бог даровал ей такого разумного сына. А ярославский воевода даже попросил “охочих комедиантов” продолжать и впредь подобные зрелища.

Однако купец Полушкин рассудил по-своему. В 1746 году он отправил Федора в Петербург “для получения навыка в бухгалтерии и торговле” в одну из столичных немецких контор. Здесь Волков в первый раз увидел придворную итальянскую оперу. Роскошная сценическая обстановка, прекрасное пение итальянцев, очаровательная музыка так сильно подействовали на впечатлительного юношу, что он, по собственному признанию, не ведал, где находится — на земле или на небесах. Судьба молодого костромича была решена.

Заведя знакомство с некоторыми актерами, Федор много времени стал проводить за кулисами, изучая театральную премудрость: срисовывал декорации, делал чертежи, постигал секреты сценических механизмов, вникал в таинства актерской и режиссерской профессии.

После смерти отчима, в 1748 году, Федор Волков вынужден был возвратиться в Ярославль как старший в семейных и торговых делах. Но возвратился он не конторщиком и торговым человеком, каким его желал видеть покойный Полушкин, а ини-

циатором создания первого в России публичного драматического театра.

Составив из семи сверстников и двух своих братьев — Григория и Гавриила — драматическую труппу, Волков начал репетировать оперу Метастазиио “Титово милосердие”, премьера которой состоялась 29 июня 1750 года в том же кожевенном амбаре, где пять лет назад он показывал свой любительский спектакль в день именин Федора Полушкина.

Воевода Мусин-Пушкин поддержал “ярославскую новинку”, взяв комедиантов под свое покровительство, помещик Майков уступил им для приспособления к театральным представлениям более вместительный сарай. Они же убедили многих местных купцов и дворян внести пожертвования на новое дело, к которым Федор Волков присовокупил значительную долю и своего состояния. Он стал не только архитектором этого театра, но и живописцем, машинистом, автором пьес, композитором, режиссером, а по окончании строительства — его директором и первым актером. Оперные хоры в том первом театре исполнялись архиерейскими певчими, оркестр состоял из крепостных музыкантов местных помещиков, женские роли исполнялись актрисами-мужчинами, за вход бралась небольшая плата. Репертуар составляли самые разные пьесы: “Шемякин суд”, мистерия Дмитрия Ростовского “О покаянии грешного человека”, трагедии Ломоносова и Сумарокова, комедии самого Волкова.

Разузнав все это, экзекутор Игнатъев тут же дал знать в столицу господину обер-прокурору, его светлости князю Никите Юрьевичу Трубецкому. “Вам, благодетель и покровитель мой, — сообщалось в письме, — к описанию древнего града Ярославля добавлю об одной диковинке, досель, кроме столиц, мною нигде не виданной. Здешним заводчиком Волковым строен и содержится театр для показа трагедий и комедий, и к тому охотники от разных должностей и сословий собраны. Между оными многие довольно способностей имеют, а склонность чрезмерную. Народ столь великую жадность к театру показал, что, оставляя другие свои заботы, ежедневно на оное зрелище собирается”.

Ознакомившись с письмом Игнатьева, князь Трубецкой немедленно доложил о его содержании императрице Елизавете Петровне, которая давно помышляла об учреждении в столице русского театра, но, не имея для этого способных людей, все не могла исполнить свои намерения.

3 января 1752 года ее императорское величество “всемиловитвейше указать соизволила”: Федора Волкова с братьями Гавриилом и Григорием, “и кто им для того еще потребны будут”, немедленно привезти в Санкт-Петербург, для чего в Ярославль был снаряжен нарочный сенатской роты подпоручик Дашков. Такой оборот дела произвел большое волнение между ярославскими обывателями. То, что они считали забавою, а иные даже бесовским наваждением, высочайшей волей обращалось в дело серьезное. Недоброжелатели и завистники Федора Волкова, а таких было предостаточно, вынуждены были умолкнуть.

В середине января волковская “дружина” в 12 человек, получив от казны теплую одежду и “прогонные деньги”, на ямских подводах и санях отправилась в столицу, а точнее в Царское Село, где была резиденция Елизаветы Петровны. Нетерпение государыни видеть способности ярославских лицедеев было так велико, что по их приезде она приказала на следующий же день представить на своем домашнем театре трагедию А.П. Сумарокова “Хорев”, лично наблюдала за приготовлениями к спектаклю, присутствовала при кройке и шитье костюмов. Бытует предание, будто бы императрица, убирая бриллиантами голову сына священника Ивана Нарыкова, игравшего в “Хореве” женскую роль Оснельды, спросила об его настоящей фамилии. “Нарыков”, — ответил молодой Ванюша. На это Елизавета Петровна заметила, что он очень похож на польского графа, члена посольства Дмитревского, и велела ему принять эту фамилию. Так на театральной афише появилось имя одного из первых знаменитейших русских артистов Ивана Афанасьевича Дмитревского, самого близкого друга и сподвижника Федора Волкова.

Первые в истории гастролы провинциального театра в столице прошли более чем успешно. После представления трагедия “Хорев” была показана вторично, после нее — “Гамлет”, мисте-

рия “О покаянии грешного человека”, трагедия Сумарокова “Синав и Трувор”, после чего императрица велела оставить труппу при дворе. Но поскольку игра ярославцев показалась Елизавете Петровне “только что природной и не весьма украшенной искусством”, она распорядилась определить их в первый кадетский корпус, где Федор Волков употреблял “все старания выйти из оного просвещеннейшим, в чем и успел совершенно”.

Упорство, настойчивость, энергия характера Волкова, как всегда, проявлялись в большом и в малом. Так, когда ему не хватало денег для приобретения необходимых книг, он без раздумий заложил “епанчу лисью” и “плащ суконный красный”, о чем в “покорнейшем прошении” в канцелярию корпуса писал: “Пред некоторым временем выписал я, Федор Волков, из-за моря потребных для меня несколько книг театральных... но как я не имел заплатить за оные готовых у себя тогда денег, то принужден был некоторые свои вещи заложить... Но понеже те заложенные вещи мне ныне, особливо для наступающего зимнего времени весьма нужны, то как необходимо оные откупить... покорнейше просим с братом Григорьем Волковым выдать нам принадлежащее нам се императорского величества жалованье... сколько причтется”.

30 августа 1756 года — знаменательная дата в истории русского театра. В этот день от имени императрицы Елизаветы был дан указ правительственному сенату: “Повелели мы ныне учредить Русский для представления трагедий и комедий театр, для которого отдать головкинский каменный дом, что на Васильевском острове, близ кадетского дома. А для оного повелено набрать актеров и актрис: актеров из обучающихся певчих и ярославцев в кадетском корпусе, которые к тому будут надобны, а в дополнение еще к ним актеров из других неслужащих людей, также и актрис приличное число... Дирекция того Русского театра поручается от нас бригадиру Александру Сумарокову...” Федор Волков “был в оный назначен театр первым актером”.

Новый театр стали называть Российским театром. В отличие от театров придворных, предназначенных для узкого круга аристократического зрителя, он был общедоступным и давал платные представления, рассчитанные на широкие слои город-

ской публики. Первые годы существования Российского театра явились периодом наивысшего творческого расцвета Федора Волкова. Его первый биограф, видный просветитель XVIII века Н.И. Новиков, свидетельствует: “Тогда г. Волков показал свои дарования в полном уже сиянии, и тогда-то увидели в нем великого актера; и слава его подтверждена была и иностранцами; словом, он упражнялся в сей должности до конца своей жизни с превеликою о себе похвалою”.

В эти же годы Волков принимал активное участие в политической жизни России, будучи одним из инициаторов заговора и участником дворцового переворота, имевшего целью свержение с престола голштинского принца, известного под именем Петра III, и воцарение Екатерины II. Судя по воспоминаниям современников, участие его в тех судьбоносных делах было далеко не мало-важным. Как отмечал один из них: “При Екатерине первый секретный, не многим известный, деловой человек был Федор Волков, быть может, первый основатель всего величия императрицы. Он во время переворота при восшествии ее на трон действовал умом; прочие.. действовали физической силой, в случае надобности и горлом, привлекая других в общий заговор”.

В рассказе, записанном со слов князя Ивана Голицына, сообщается такой случай. В день восшествия на престол Екатерина прибыла в Измайловскую церковь для принятия присяги, второпях забыв о манифесте, предназначенном для прочтения перед присягой. Никто не знал, что делать. И тут из толпы присутствующих вышел человек, одетый в синий сюртук, и предложил произнести манифест от имени императрицы. После короткого раздумья та согласилась. Человек вынул из кармана чистый лист бумаги и, словно по писаному, прочел экспромтом манифест, точно подготовленный заранее. Императрица и все официальные слушатели пришли в восхищение от этого чтения. Человеком в синем сюртуке был Федор Волков.

Правдива ли поведанная история, нет ли, но, по утверждению очевидцев, Екатерина, “воцарившись, предложила Федору Григорьевичу Волкову быть кабинет министром ее, возлагала на него орден св. Андрея Первозванного”, Волков же от всего

отказался, хотя “всегда имел доступ в кабинет государыне без доклада”.

С воцарением Екатерины II роковым образом связана жизненная судьба первого организатора русской сцены. В 1763 году на коронационные празднества в Москву была отправлена придворная труппа во главе с Волковым. Кроме обычных спектаклей, для народа устраивалось необыкновенное зрелище — грандиозный маскарад под названием “Торжествующая Минерва”. Театральным представлениям императрица всегда придавала большое значение. “Театр, — говорила она, — школа народная, она должна быть под моим надзором, я старший учитель в этой школе, и за нравы народа мой первый ответ Богу”.

Подтверждением ее мыслей о воспитательном значении театральных зрелищ являлся и маскарад, устроенный по желанию императрицы, цель которого заключалась в следующем:

*Чтоб мерзость показать пороков, честность славить,
Сердца от них отвлечь, испорченных поправить,
И осмеяние всеобщего вреда —
Достойным для забав, а злобным для стыда.*

Уличный маскарад “Торжествующая Минерва”, в котором было занято 4000 человек, поставленный по плану и под непосредственным руководством Федора Волкова, стал последней данью, принесенной им русскому искусству. Очевидец маскарада А.Т. Болотов в своих воспоминаниях пишет: “... процессия была превеликая и предлинная: везены были многия и разного рода колесницы и повозки, отчасти на огромных санях, отчасти на колесах, с сидящими на них многими и разным образом одетыми и что-нибудь представляющими людьми и поющими приличныя и для каждого предмета сочиненныя сатирическия песни. Перед каждою такою раскрашенною, распещренною и раззолоченною повозкою, везомою множеством лошадей, шли особые хоры — где разного рода музыкантов, где разнообразно наряженных людей, поющих громогласно другия веселыя и забавныя особаго рода стихотворения, а инде шли огромные исполины, а инде удивительные карлы. И все сие распоряджено было так хорошо, укра-

шено так великолепно и богато и все песни и стихотворения петы были такими приятными голосами, что не иначе, как с крайним удовольствием на все то смотреть было можно”.

Горячо и всецело отдаваясь всякому делу, связанному с искусством, Федор Волков и на этот раз остался верен себе. Увлеченный желанием как можно добросовестнее выполнить программу маскарада, он все три дня (30 января, 1 и 2 февраля) разъезжал верхом по улицам, следя за точностью исполнения многолюдного шествия, отчего жестоко простудился, заболел “гнилой горячкой” и 4 апреля 1763 года умер 35-х лет от роду. Прах погребен в Москве, в Андрониевском монастыре.

В элегии на смерть Ф.Г. Волкова, обращаясь к его другу юности и сподвижнику актеру Дмитревскому, Сумароков писал:

*Пролей со мной поток, о Мельпомена, слезный!
Восплачь, и возрыдай, и растрепли власы:
Преставился мой друг, прости, мой друг любезный!
На веки Волкова пресекутся часы...*

В первой биографии, появившейся после смерти Федора Волкова и помещенной в “Опыте исторического словаря о российских писателях”, вышедшем в 1772 году, Н.И. Новиков отмечал: “Сей муж был великого, обымчивого и пронизательного разума, основательного и здравого рассуждения, и редких дарований, украшенных многим учением и прилежным чтением наилучших книг. Театральное искусство знал он в высшей степени; при сем был изрядный стихотворец, хороший живописец, довольно искусный музыкант, на многих инструментах, посредственный скульптор; и одним словом, человек многих знаний в довольной степени... Жития был трезвого и строгой добродетели; друзей имел немногих, но наилучших, и сам был друг совершенный, великодушный, бескорыстный и любящий вспомоществовать”.

Федор Волков принадлежал к тем избранным натурам, наделяемым Провидением прекрасными самобытными силами, которые открывали новые пути в искусстве и науке не вследствие подражания чужому, уже существующему, но по внутреннему голосу, неустанно звучащему в их душах. Потому не случайно

многие находили в нем сходство с Петром Великим. “Отцом русского театра” называл Волкова В.Г. Белинский.

С первых лет основания Костромского драматического театра “дух Волкова” витал над ним, поскольку эти коллективы часто содержало одно и то же лицо, творческие составы попеременно выступали на обеих сценах. Так в 1812 году содержателем Ярославского и Костромского театров был А.К. Глебов, в 1849 г. — петербургский купеческий сын М.Я. Алексеев, а после того — костромской антрепренер Н.И. Иванов. Творческое содружество, постоянный обмен гастрольями двух старейших театральных коллективов продолжается и по настоящее время. Многие выпускники Ярославского государственного театрального института стали артистами Костромского драматического театра имени А.Н. Островского.

Выдающийся мастер русской сцены М.С. Щепкин гастрольями 1858 года в Ярославле и Костроме отдавал “дань благодарности” Федору Волкову, пытаясь решить вопрос об установлении ему памятника. “Кто, где, когда впервые привил к нашей жизни новое искусство? — спрашивал Михаил Семенович и сам отвечал: — Он, незабвенный наш Федор Григорьевич Волков... Мы, артисты, русские люди, должны воздвигнуть ему памятник, это наша прямая обязанность. Волкову мы всем обязаны...” Скульптурное изображение “отца русского театра” вошло в композицию памятника “Тысячелетие России”, установленного в Новгороде в 1862 году. На горельефе Федор Волков показан в момент декламации в окружении Ломоносова, Фонвизина, Державина... Памятник был открыт в Ярославле 10 августа 1973 года на площади Волкова.

Имя Федора Григорьевича никогда не исчезнет из истории государства российского. Оно будет жить в памяти народной до тех пор, пока живет главное дело, сотворенное Волковым, — российский театр.



ПОТОМСТВО НЕ ЗАБУДЕТ

Масленичными днями 1763 года в Москве разыгрывался маскарад “Торжествующая Минерва”, подобно которому первопрестольная испокон веков не видывала. Участвовало в том праздничном шествии четыре тысячи московских жителей. Каждый в маскарадном костюме, шитом на казенный счет.



Александр Петрович Сумароков.

Многочисленная публика дивилась представляемым образам, заимствованным из античной мифологии, истории, итальянской комедии масок. Но наибольший интерес вызывали сатирические образы русской жизни: откупщики, ябеды, крючкотворы, взяточники и многие иные. Один из “благомыслящих” дворян того времени Андрей Болотов так объяснял смысл театрализованного представления: “Маскарад сей имел собственную целию своею осмеяние всех обыкновеннейших между людьми пороков... почему и назван был “Торжествующею Минервою”.

Завершались празднества величественной картиной “золотого века”, торжеством победившей пороки богини Минервы, под которой подразумевалась Екатерина Вторая, ибо невиданное зрелище являлось завершающим аккордом торжеств, посвященных коронации Екатерины Алексеевны. Красочной процессией, великим стечением народа, заполнившего улицы, императрица осталась довольна.

Представление “Торжествующей Минервы” было примечательно не только масштабностью, грандиозностью, претендующей на “гигантоманию”, но и тем, что непосредственное касательство к нему имели три творческие натуры, коих без особого преувеличения можно назвать костромичами-земляками, поскольку они так или иначе оказались связанными с этим древним краем.

В роли зрителя на том маскараде присутствовал уроженец Галичского уезда, двадцатилетний сержант, будущий автор одной из первых русских комических опер “Мельник— колдун, обманщик и сват” Александр Аблесимов.

“Изображение и распоряжение маскарада”, как значилось в либретто, принадлежало костромичу, основателю и первому актеру российского театра Федору Волкову, для которого празднества стали роковыми. На них Федор Григорьевич простудился, слег, а два месяца спустя после карнавала, 4 апреля 1763 года, умер.

*Расстался Волков наш со мною и с тобою,
И с музами навек; воззри на гроб его:
Оплачь, оплачь со мной ты друга своего,
Которого, как нас, потомство не забудет, —*

писал в элегии на смерть Волкова известный писатель и драматург того времени Александр Петрович Сумароков.

Он также присутствовал на маскараде, но не в качестве стороннего наблюдателя, а как автор “описательных стихов”, посвященных осмеянию всяких пакостников, “рассеивающих семена крапивные”.

Сам Александр Петрович на костромской земле не жил, но наведывался в усадьбу Спас-Пенья Галичского уезда, где старые люди хорошо помнили о том, “что роды Сумароковых и Аблесимовых — издревле костромские”, и где в один из таких приездов молодой Сумароков “соизволил” стать крестником Саши Аблесимова.

Происходил же Александр Петрович, по собственному признанию, “от знатных предков, служивших при дворе со времен царя Алексея Михайловича; имел родителями Петра Панкратьевича Сумарокова, впоследствии действительного тайного советника, и Прасковью Ивановну из фамилии Приклонских”. Явился на свет в тот самый год, “как был Голицыным край финский побежден”, то есть в 1717 году.

Для своего времени Александр Петрович являлся человеком высокообразованным. “Первыми основаниями в русском слове обязан был отцу своему”, — говорил он впоследствии. В 1732 году определен в новооткрытый Сухопутный шляхетский корпус, специальное учебное заведение для детей высшего дворянства.

Даровитый от природы, прекрасно подготовленный домашним воспитанием, Александр Сумароков не только отменно постигал науки, определенные программой “Рыцарской академии”, но являлся душой общества любителей русской словесности, в котором “не было ни зависти, ни соперничества”, а “одно наслаждение мысли и души”. Здесь он читал свою первую, так восхитившую товарищей оду “На победу государя Петра Великого”, сочинял песни, долго остававшиеся модными.

В то самое время, когда императрицу, ее двор и знатнейших зрителей ублажали иностранными комедиями, трагедиями и операми, в стенах кадетского корпуса Александр Сумароков из его воспитанников организует русскую драматическую труппу,

Масленичными днями 1763 года
В Москве разыгрывался маскарад
"Торжествующая Минерва".



разыгрывая с ними первые свои трагедии: “Синав и Трувор”, “Аристона”, “Гамлет”.

8 февраля 1750 года, еще за полгода до того, как Федор Волков в Ярославле начал представления на сцене первого русского театра, в Зимнем дворце высокие посетители впервые увидели русскую трагедию “Хорев”, написанную Сумароковым, впервые услышали со сцены русскую речь, русские звучные стихи:

*О князь! Наследник трона!
Жезл старости моей! Страны сей оборона!
Прими оружие, се долг тебя зовет,
И слава на полях тебя с победой ждет,
Котора много раз венцы тебе сплетала...
Вели в трубы гласить и на врагов восстань,
Кинь в ветры знамена и исходи на брань,
Ступай и победы, и возвратися славно,
Как с скифския войны под лаврами недавно...*

В течение года кадетами был сыгран весь репертуар Сумарокова, а интерес к русским спектаклям вырос настолько, что 29 сентября того же года последовало высочайшее повеление, чтобы профессора Академии наук Михаил Ломоносов и Василий Тредиаковский сочинили по трагедии, что и было ими исполнено незамедлительно. И когда 30 августа 1756 года указом императрицы Елизаветы Петровны учреждался “Русский для представления трагедий и комедий театр”, дирекция того театра не случайно поручалась Александру Сумарокову.

В качестве директора первого русского театра Александр Петрович сделал очень многое, хотя об этой стороне его деятельности впоследствии говорилось скупно. Его благородные усилия по укреплению русского сценического искусства, расширению репертуара поставили новое дело на прочные основы. Сумароков самолично делал почти все, относящееся к жизни первого русского театра, начиная от составления афиш, газетных объявлений и кончая сочинением новых театральных произведений. Он неустанно заботился о подчиненных ему актерам, добившись для них дворянского отличия — права носить шпаги. Его письма к

фавориту Елизаветы, покровителю “российских художеств” князю И.И. Шувалову, наполнены постоянной тревогой о судьбе вновь рожденного театра. Уже в начале 1758 года он писал: “Милостивый государь! Другой год, то есть другая зима проходит от зачатия Российского театра, докукам от меня к Вам и моим несносным беспокойствам числа нет... Денег нет, занимать негде, своих у меня нет, жалованья за неимением денег не дают... Бог моей молитвы за грехи мои не приемлет, и к кому я не адресуюсь, все говорят, что де русский театр партикулярный; ежели партикулярный, так лучше ничего не представлять. Мне в этом деле, милостивый государь, нужды нет никакой, и лучше всего разрушить театр, а меня отпустить куда-нибудь на воеводство или посадить в какую коллегия, я грабить род человеческий научиться легко могу, а профессоров этой науки довольно...”

В 1761 году недоброжелателям Сумарокова удалось добиться отрешения его от должности директора российского театра, и он полностью посвятил себя литературному делу.

Александр Петрович писал во всех родах словесности: прозаических, драматических, поэтических, но наибольшую славу ему принесли сочинения, в которых господствовала сатира, явившаяся для автора осознанной необходимостью. Как сам говорил:

*Где я ни буду жить, в Москве, в лесу иль в поле,
Богат или убог, терпеть не буду боле
Без обличения презрительных вещей...*

Мир “обличения презрительных вещей” был Сумарокову особенно близок, исходил из его души, его характера. Он жил и творил во времена, когда дух Петра Великого еще был в сознании людей старшего поколения, питал он и гражданские устремления Александра Петровича, не всегда находившие понимание “стоящих у трона”. В похвальном “Слове”, написанном ко дню коронации Екатерины Алексеевны на российский престол, поэт призывал: “Что смерть восприпятствовала сделать Петру Великому, исполни то, Великая Екатерина!..”

Государыня “Слово” приняла благосклонно, смиренно согласилась с тем, что она “Великая”, однако печатать похвальный

опус запретила. И не по причине личной скромности. То сочинение таило в себе не одни горячие похвалы и благие надежды. Непозволительно дерзко пиит поучал “Великую”, указывая ей на причины дряхлости и ненадежности “храма сего”, государственного неблагополучия.

Но “монаршья немилость” не охладила обличительной страсти поэта. В трагедиях, одах, стихах он продолжал высказывать свое нелицеприятное мнение на предмет достоинств и ответственности как монархической власти, так и самого монарха. Мнение вызывающе-строптивное, бунтарско-пламенное, зело опасное: “О боги, для чего между себя без спора, даете скипетры вы смертным без разбора?.. Когда монарх насилью внемлет, Он враг народа, а не царь... Народ, сорви венец с главы творца злых мук!..”

Впрочем, Екатерина Великая, государыня умная и проницательная, прекрасно знала, “какого уважения достойны люди, служившие со славой”. Сумароков был из таких. “Мы имеем дело с горячей головой, которая начинает терять смысл, если уже давно не потеряла его”, — отзывалась императрица о нем. Однако милостью своей Александра Петровича не обходила. Произвела в действительные тайные советники, пожаловала Аннинской лентой, с 1 мая 1769 года повелела ежегодно выдавать Сумарокову по 2 тысячи рублей, нередко одаривала дорогими подарками.

Вместе с тем непросто складывались отношения Сумарокова с “присяжным критиком” Тредиаковским и “его вечным соперником” Ломоносовым. Если верить авторам жизнеописаний Александра Петровича, последний, “при всех своих достоинствах, не умел уживаться не только с посторонними, но и с ближайшими родными”. Была ли в том его вина? Строптивность ли природы сказывалась? А может, беспредельная вера в человеческое благородство и искренность людских помыслов, какими отменно пользовались недруги Сумарокова? Вот что пишет на этот счет известный общественный деятель XVIII века Сергей Глинка в своих “Записках”: “Сумароков никогда не был врагом нашего Холмогорского гения. Их ссорили завистники... Его величали именем великого современники, а он сам никогда не возводил себя на эту пышную чреду; он даже не почитал себя и

беспримерным поэтом... Он убежден был, что и самое живое слово человеческое едва ли может выразить полноту движений сердца. А гордость, в которой напрасно его упрекают, называл он “язвою и занозою душевной”.

Душевный трепет, с каким Сумароков относился к людям, отмеченным поэтическим даром, непреклонство в их защите от сильных мира сего не прошли мимо внимания многих, знавших Александра Петровича. Гнушаясь всякой низости души, отмечали они, был он снисходителен к учтивым, но горд противу гордых. Имел он высокое мнение о звании и достоинстве прямого стихотворца, и потому не мог с терпением видеть, что сия благородная наука, в которой упражнялись Гомеры, Софоклы, Вольтеры и прочие великие люди, почитаемые от века всеми народами, оскверняется руками людей, не имущих ни ума, ни сердца.

И все же частые несправедливые обиды, наветы завистников, легкая возбудимость и душевная ранимость привели к тому, что Александра Петровича все чаще стали видеть у питейных заведений. “Но никто не указывал на него пальцем, — отмечают очевидцы. — Обыватели московские встречались с ним приветливо и, перешептываясь между собой, говорили: “Он хоть и крепко пьет, да добрый человек. У него, верно, какое-нибудь горе на сердце”.

Добрые москвичи не ошибались. Сумароков действительно страдал, о чем писал князю Голицыну:

*Не веселят меня приятности погоды,
Ни реки, ни луна, ни плещущие воды,
Неправда дерзкая, увы! эдемский сад
Преобразила ты в кипящий, лютый ад.
О, Боже! Если бы была Екатерина
Всевидица, как ты, где б. делся толк судей,
Гонящий без вины законами людей!..*

Умер он 1 октября 1777 года, 59 лет от роду. Почитатели и студенты отнесли гроб Сумарокова до могилы в Московском Донском монастыре.

Еще при жизни Александра Петровича Николай Новиков в своем “Опыте исторического словаря о российских писателях”

отзывался о нем: “Различных родов стихотворными и прозаическими произведениями приобрел он себе великую и бессмертную славу не только от россиян, но и чужестранных академий и славнейших европейских писателей. И хотя первый он из россиян начал писать трагедии по всем правилам театрального искусства, но столько успел во оных, что заслужил название северного Расина. Его эклоги равняются знающими людьми со Вергилиевыми, а притчи его почитаются сокровищем российского Парнаса...” Кроме того, Сумароков являлся крупным для своего времени журналистом, издателем первого русского сатирического журнала, первым перевел на русский язык Шекспира. Как и Федора Волкова, Александра Сумарокова называли “отцом русского театра”, директором которого он был в самые трудные годы его зарождения и становления.

Имя его со временем стало синонимом русского классицизма — холодного, бесстрастного, рассудительного, “без силы, без огня”, с чем не мог согласиться В.Г.Белинский, писавший в одной из статей: “Сумароков был не в меру превознесен своими современниками и не в меру унижаем нашим временем. Мы находим, что как ни сильно ошибались современники в его гениальности и несомненности его прав на бессмертие, но они были к нему справедливее, нежели потомство. Сумароков имел у своих современников огромный успех, а без дарования, ваша воля, нельзя иметь никакого успеха ни в какое время”.

Творческое наследие Сумарокова представляет не только исторический интерес, но является свидетельством того, как формировались русские словесность и искусство в ранний период своего развития, какие общественные задачи они решали, какими эстетическими принципами руководствовались. Это — живая страница нашего Отечества и народа, какую вряд ли стоит предавать забвению. О том предупреждал Николай Михайлович Карамзин, писавший вскоре после смерти Сумарокова: “Уже фимиам не дымится перед кумиром, но не тронем мраморного его подножия, оставим в целости и надпись: “Великий Сумароков!” Соорудим новые памятники, если надобно, но не будем рушить тех, которые воздвигнуты благородною ревностию отцов наших”.

“НЕТ, МОЙ “МЕЛЬНИК” НЕ УМРЕТ!..”

Осенью 1772 года по Москве поползли слухи, будто бы бедный офицер-баснописец Сашка Аблесимов, служивший в управе городской полиции, скропал какую-то оперу под названием “Мельник — колдун, обманщик и сват” и даже готовит ее к представлению на театре. Завистники тут же прозвали новоявленного драматурга “полицейским Сумароковым”. Обер-полиц-



Александр Онисимович Аблесимов.

мейстер Николай Петрович Архаров, под началом которого служил Аблесимов, затребовал злополучную пьесу для личного ознакомления. Опера отцу-командиру понравилась, однако он счел своим долгом сделать подчиненному внушение:

— Поберегись, Александр. Спешу, брат, писать медленно. Публика — дело большое: богата она хвалою, вдвое того — хулою. Боюсь я за тебя.

На что Аблесимов ответил:

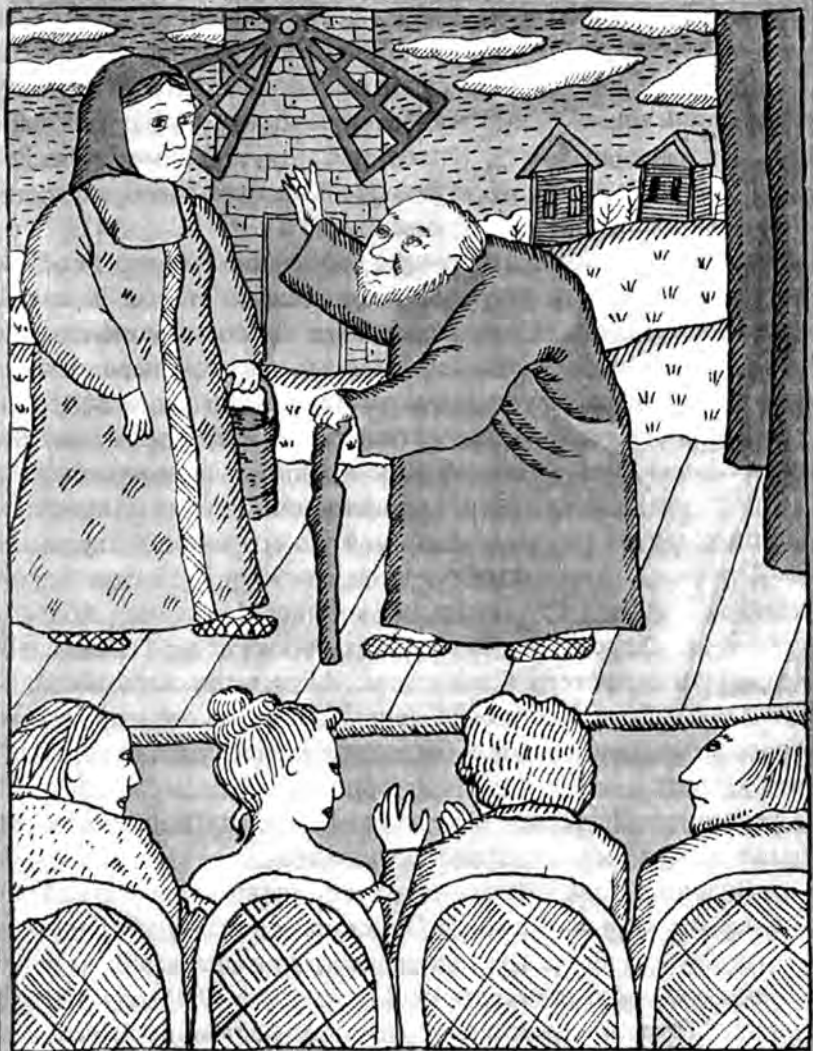
— Нет, мой “Мельник” не умрет!..

После того разговора прошло добрых семь лет, прежде чем комическая опера “Мельник — колдун, обманщик и сват” впервые была представлена на сцене, принеся ее автору шумную славу. Такого успеха, право слово, он сам не ожидал. Как, впрочем, и многие, знавшие Александра. “Да ты ли это, Онисимыч?” — спрашивали его после премьеры. “Я-с”, — скромно отвечал он.

Собственно, всю жизнь Аблесимов был человеком ненавязчивым, мечтательно-добродушным, удивительно совестливым и деликатным. Только оставшись наедине с чистым листом бумаги, давал волю глубокому потаенному чувству страсти, бесшабашности, озорству, удали, проникновенному лиризму, щедро одаривая ими своих литературных героев, как и едкому сарказму, иронии, обличительному смеху в сочиняемых баснях, эпиграммах, сказках и сатирах.

А родился будущий драматург и поэт в 1742 году в Галичском уезде Костромской губернии в семье мелкопоместного дворянина. Сын бедных, но “благородных родителей”, с малых лет предоставленный самому себе, Саша получил скудное даже по тому времени образование. Нужда заставила бедного юношу отказаться от заветной мечты получить “правильное образование” и определила на службу в геральдическую контору, что находилась в Санкт-Петербурге, переписчиком канцелярских бумаг. Но, видимо, так было угодно Богу, что в 1756 году неожиданный случай свел двух земляков: неизвестного копииста Сашу Аблесимова и сиятельного графа, достопочтенного пиита и драматурга, сподвижника Федора Волкова, первого директора первого русского театра Александра Петровича Сумарокова.

"Сия пьеса столько Возбудила Внимания
от публики, что много раз сряду
была играна..."



Правда, покидая отчий край, Саша положил на дно сундука письмо батюшки с наказами, как вести себя в столице, среди коих родитель настоятельно советовал сыну навестить своего однокашника, графа Сумарокова. “Александрешко, — наставлялось в том письме, — он ведь приезжал ко мне к твоему рождению, крестить тебя соизволил. Напомни ему смиренно, что роды Сумароковых и Аблесимовых — издревле костромские и что прабабушка его доводится двоюродной тетушкой моей матушки”.

Робкий крестник и помыслить не мог о визите к человеку известному и прославленному кумиру собственных грез и мечтаний. Но печальный казус принудил Сашу Аблесимова преодолеть робость и стеснительность, воспользоваться советом батюшки. А казус произошел следующий.

Копиист Аблесимов, размножая надоевшие до одури конторские бумаги, отводил душу тайной перепиской стихов. За таким занятием и застал его начальник именно в тот самый момент, когда подчиненный своим каллиграфическим почерком переписывал басню Сумарокова “Жуки и пчелы”. Тогдашние порядки были суровы и строги, потому неизвестно, как бы обернулось дело для проштрафившегося, не вспомни он о родительском письме.

Сумароков принял дальнего родственника тепло и сердечно, от души посмеялся над случившимся. По его ходатайству решением Правительственного Сената от 7 ноября 1756 года “находившийся не у дел при геральдии копиист Александр Аблесимов был определен в учрежденный русский театр”. Выполняя обязанности секретаря Сумарокова, Аблесимов не только переписывал набело его произведения, но и сам стал проявлять интерес к писанию стихов и басен, драматических опусов, подражая кумиру.

Александр Петрович нередко смеялся над подражателем, отдавая иногда ему и должную справедливость:

— Знаешь ли ты, — нет-нет и говорил он супруге своей, — что в чернильном сынке моем Онисимыче толк будет. Глянь-ка на него: неужто подле трагика он не станет комиком?

Покровительствуя крестнику, Сумароков в 1759 году в своем журнале “Трудолюбивая пчела” печатает первые произведения

молодого автора: шуточное стихотворение “Подъячий здесь зарыт..”, элегию “Сокрылись мои дрожайшие утехи”. Элегия, как тому и положено быть, переполнена стенаниями и страданиями лирического героя по причине того, что он “навек с любезною расстался”. Но среди безбрежных роковых страстей, “плачевных очей”, смятений, “стона духа” мелькнет вдруг ослепительной зарницей мысль тревожная, обеспокоенная будущим: “Какой подвержена ты, жизнь моя, судьбине!”

“Судьбина” не была благосклонна к Александру Онисимовичу, не позволяла засиживаться на одном месте, бросала, что называется, из огня да в полымя. В 1758 году он начинает действительную военную службу солдатом по артиллерии. С 1760 по 1762 год участвует в семилетней войне, пройдя нелегкий путь до Франкфурта-на-Одере. В полку прослыл человеком беспрекословно исполнительным, неподкупно честным, простым и душевным. Благодаря этим качествам, в 1766 году он избирается от своего полка делегатом в Комиссию по составлению Нового Уложения, созданную по повелению Екатерины II, пожелавшей “советоваться с представителями нации” при подготовке нового российского законодательства.

Участие в Комиссии, общение с Василием Майковым, Михаилом Поповым, Дмитрием Фонвизиным, Николаем Новиковым предопределило дальнейший литературный путь Аблесимова. В это время он сотрудничает в журнале Новикова “Трутень”, готовит к печати сборник “Сказки в стихах”, пробует силы в драматургии, отдавая предпочтение комедийному жанру.

К сожалению, первые его пьесы на театральные подмостки “пробиться” не смогли, в печати не появлялись, их тексты до нас не дошли. Однако они имели довольно широкое хождение в списках, и жизненные прототипы, узнававшие себя в героях пьес, немало попортили крови их автору. В “Репертуаре русского театра на 1841 год” отмечалось: “Этими пиесами наш комик, как говорят, нажил сильнейших врагов себе и предпочтительно — врагов-подъячих, в которых были самые верные копии в его комедии “Подъяческая пирушка”.

Равнодушие театров, неправые обвинения “сильнейших врагов”, невозможность прокормиться заработком поэта-стихотворца вынудили Александра Аблесимова вновь возвратиться на военную службу. Он зачисляется в штат генерал-майора Сухотина, участвует в походах против турок в Грузии, блокаде крепости Поти. После чего выходит в отставку и поселяется в Москве, определившись на службу под начало обер-полицмейстера Архарова.

Служа в полиции, видя нищету, убогость и униженность, обман и продажность, Александр Онисимович задумывает создание грандиозного произведения, которое обнимало бы собою все, доселе им написанное. Грезилась ему величайшая сатира на современные нравы либо роман.

Между тем случилось необычайное. Вместо мрачных, безрадостных картин, вместо “протокольного” реализма неожиданно для всех, да и для самого автора явился на свет веселый, занимательный, исполненный чистой русской беспечности водевиль, подобно которому не было в литературе той поры как по выбору сюжета, так и по непринужденности исполнения. То был один из первых русских водевилей “Мельник — колдун, обманщик и сват”, свидетелем первоначального успеха которого стал дом обер-полицмейстера.

Но после того пришлось ждать долгих семь лет, прежде чем 20 января 1779 года комическая опера, музыкальные номера которой обработал театральный скрипач и дирижер М.С. Соколовский, была представлена в Москве в театре Медокса и имела успех, необычайный для русской сцены. По свидетельству современников Аблесимова, “сия пьеса столько возбудила внимания от публики, что много раз сряду была играна, и всегда театр наполнялся; а потом в Санкт-Петербурге была представлена много раз у Двора и в случившемся на тогдашнее время вольном театре у содержателя г. Книппера была играна сряду двадцать семь раз; не только от национальных слушана была с удовольствием, но и иностранцы любопытствовали довольно...”

“Мельник” привлек внимание зрителей яркими, самобытными, подлинно народными характерами. Вместо слащавой

“настущечей драмы с музыкой”, где русские парни и девки превращались в напудренных и завитых Медоров, Розанов, Любимов, на сцене во всей своей неприглаженности и естестве появились крестьянин Анкудин, его жена Фетинья, их дочь Анюта, жених Анюты Филимон, мельник Фаддей, он же колдун, обманщик и сват, который одурачивает Анкудина с Фетиньей, помогая Анюте выйти замуж за любимого ею Филимона. Аблесимов показывал крестьянскую жизнь саму по себе, без бар и приказчиков, раскрывая перед публикой неведомый для нее мир обычаев и нравов простых людей, красоту народных песен. В комической опере много указаний, на мотивы каких народных песен исполняются арии, в том числе родившихся на костромской земле: “Кабы знала, кабы ведала, мой свет...”, “Вы, реченьки-реченьки...”, “Земляничка-ягодка”, “Как вечер у нас со полуночи...”

Смелое обращение к крестьянской жизни, к комическим приемам фарсового театра сделало “Мельника” центром борьбы за народность русской литературы. Если демократически настроенные писатели одобряли новаторство Аблесимова, то их противники осуждали автора за грубость языка, простонародье, отступления от общепризнанных канонов зарубежной комической оперы. Скоро после премьеры поэт и драматург В.В. Капнист печатает “Сатиру первую”, в которой Аблесимов, названный “Обвесимовым”, включается им в “Ослиный собор” плохих поэтов, брэнчавших в своих стихах “без смысла”.

В 1781 году в журнале “Российская библиография” появляется “Ода похвальная автору “Мельника”, являвшаяся пародией на комическую оперу и начинавшаяся словами:

*Подай мне, муза, балалайку,
Хочу я оду отодрать,
И в стихотворческую шайку
Себя намерен записать;
Иду не на Парнас — на Пресню
И петь хочу похвальную песню*

*Премудра “Мельника” творцу;
Пускай хоть я не ворожища,
Однако ж, тягнув ковши пиваща,
Хвалу свахляю молодцу...*

(Выделенные слова — из оперы Аблесимова).

Анонимный автор зло высмеивает драматурга за то, что тот “луну стащил на сцену и лошадь на театр привел”, что “посиделки нам представил, петь песни свадебны заставил” и совершенно не следует правилам иноземных классических писателей.

Потешаясь над новатором русской комической оперы, аноним предрекает творению Аблесимова, как и самому автору, бесславный финал:

*Уж в мыслях зрю тебя взмоценна
На борзого коня сего,
Скакать на Пинды устремленна
Искать венца там своего.
На холм ты лошадь понуждаешь,
Плетицей бодрость в ней рождаешь,
Желая лавр за свой взять стих.
Но как ты к музам не тянулся,
Твой конь, к несчастью, споткнулся,
И ты венка не получил.*

Вопреки предсказаниям сочинителя “Похвальной оды”, опера Аблесимова получила поистине всенародное признание. В 1871 году поэт и переводчик А.Ф. Мерзляков писал, что “Мельника” знают все от Камчатки до Петербурга и общий голос публики на его стороне, “а общий голос публики есть священный голос самой Природы”.

Размышляя об успехе комедии Аблесимова, актер П.А. Плавильщиков задавался вопросом: “Отчего опера “Мельник” со всеми слабостями сочинения и несоблюдениями Аристотелевых правил более 200 полных представлений выдержала и всегда с удовольствием принимается, а “Мизантроп”, славная Мольерова комедия, никогда полного сбора не имела?” — И сам отвечал на него: “Оттого, что “Мельник” наш, а “Мизантроп” чужой.

Между переводом и сочинением такая же разность, как между эстампом и картиною, если не более”.

В.Г. Белинский в “Литературных мечтаниях” (1834 г.) отмечал: “Аблесимов... написал прекрасный народный водевиль “Мельник”, произведение, столь любимое нашими добрыми дедами и еще теперь не потерявшее своего достоинства”.

“Вполне народным писателем” называл Аблесимова А.Н. Островский. “В нем, — по мнению Александра Николаевича, — едва ли не более, чем у всех того времени авторов, заметно стремление к изображению действительного мира. Он не виноват, что в его время не было еще той формы истинного согласия с нашей народностью, коей он мог бы вполне художественно облечь свое талантливое произведение”.

Большое влияние оказал “Мельник” на творческие судьбы многих русских актеров. Так в некрологе актрисы А.А. Померанцевой говорилось: “...г. Аблесимов, сочиняя “Мельника” — прекрасную оперу, в которой завязка и развязка с такою простотою, с таким правдоподобием сделаны, что “Мельник” может похвастаться единственным на Русском и даже на всех театрах, — доставил Померанцевой в роли Фетиньи новый случай оказать свои дарования. Она прекрасно играла русскую крестьянку. Ухватка, наречие, даже взгляды — все было верно и точно”.

Оперу Аблесимова ставили не только в России. “Мельником” в 1789 году открылся первый театр в Харькове. Украинский писатель Г.Ф. Квитка (Грицько Основьяненко) свидетельствует, что опера выдержала несколько представлений сряду и тем умножила “значительно театральную кассу, театр ломился от множества зрителей... рукоплескания не умолкали, кошельки с червонцами и рублевками летели на сцену то справа, то слева”.

“Мельник” стал единственным произведением, прославившим Аблесимова. Написанная в 1779 году комическая опера “Счастье по жребию”, основу которой составили сцены из крестьянской и солдатской жизни, прошла без особого успеха, как и постановка драматического диалога “Странники”, написанно-

го им по заданию театральной дирекции к открытию нового Московского театра. В диалоге действовали аллегорические персонажи, взятые из античной мифологии, музыка носила иллюстративный характер. Состоявшаяся 7 июня 1782 года премьера комической оперы “Поход с непременных квартир” обратила на себя внимание авторов “Драматического словаря”, отмечавших: “Представлена была много раз на Московском театре. Она пиеса довольно хорошо принята публикою. Г-н сочинитель показал в оной пиесе подробно все солдатские нужды так, как искусившийся в этой части”.

Помимо драматической деятельности, Александр Онисимович в 1781 году при материальной поддержке Н.И. Новикова начал издавать журнал “Рассказчик забавных басен, служащих к чтению в скучное время, или Кому когда делать нечего”. Все материалы для журнала писал в основном сам. Темой сатирических сказок в стихах и прозаических рассказов была борьба со взяточничеством, вопросы воспитания, этики семейных отношений, много места уделялось литературной полемике.

Однако “забавные басни” воспринимались не такими уж и забавными. С первых же номеров “Рассказчик” нажил новых врагов, которые в “увещательных письмах” советовали Аблесимову быть поскромнее: “Слыханое ли дело писать такие бредни, как бишь это называется по-вашему? — сатирические шутки. Они, вправду сказать, затейливы, да уж очень многим солонны становятся... Так не прогневайся, господин Рассказчик, за это тебя так-то хлещут, что ты как и в разум себе взять не можешь, а эдакие рассказы всех пуще приказным так глаза и колют... То мы сообща и советуем тебе от этих рассказов уняться — а то быть худу”.

Незавидное общественное и материальное положение Аблесимова предрекло журналу скорый конец. В одном из последних номеров Александр Онисимович, прощаясь с читателями, сетовал: “Будучи обязан должностью, угнетен неимуществом, чувствуя болезни от понесенных трудов за **отечество**, то уже и пишу свои стихи не с такими мыслями, с каковыми бы я писать желал”.

Женитьба, рождение дочери, грошовое жалованье делали его жизнь все более тяжелой. А тут еще наветы и проклятия откровенных недругов: “Провались он!.. Отсохнуть бы его языку!..”

Скоро Александр Онисимович умолк навек. Умер он в крайней нищете в 1783 году, прожив сорок лет с небольшим.

“Этот Аблесимов был один из немногих русских писателей, которые вполне понимали характер своего народа и сильно содействовали его развлечению”, — писал московский корреспондент немецкого театрального журнала после его смерти.

Могила “вполне народного писателя” по прошествии короткого времени затерялась и забылась.

Но жив и неувядаем его “Мельник”. Последний раз он игрался в Костроме в апреле 1915 года. Ныне с завидным успехом идет на сцене Московского театра на Малой Бронной, как бы подтверждая пророческие слова его создателя Александра Онисимовича Аблесимова, сказанные им два века тому назад: “Нет, мой “Мельник” не умрет!..”



“ЗАВИСТНИКОВ ИМЕЛ, СОПЕРНИКОВ — НЕ ЗНАЛ”

Осенью 1793 года, прогуливаясь по Гостиному Двору, директор Ассигнационного банка Николай Иванович Перепечин, один из немногих тогдашних “благородных меценатов, покровительству коих Россия обязана отличными сынами своими”, в



Алексей Семенович Яковлев.

небольшой галантерейной лавке под номером 67 приметил молодого купца. Видного, красивого, статного, что называется, косая сажень в плечах. Тот с утра до позднего вечера сидел за прилавком и все что-то читал. Бывало, так увлечется, даже в голос ударится. Да с таким азартом, что сам черт ему не брат. Покупателей же, как ни странно, не привлекал. Ежели кто и заходил в лавку, чаще всего уходил ни с чем. Сидельца спрашивали о цене, а он им в ответ выдавал монологи из сумароковских трагедий “Синав и Трувор” либо “Дмитрий Самозванец”. Раздосадованный покупатель махнет рукой да к выходу, а молодой купец поддаст вослед ему с особым старанием:

— Иди душа во ад и буди вечно пленна!..

Сойдясь с необычным сидельцем покороче, Перенечин узнал: Алексей Семенович Яковлев, так звали молодого торговца, родился в 1773 году в семье костромского купца. Отец его разорился при пожаре и умер, когда сыну исполнилось два года. На восьмом году жизни преставилась и мать, оставив круглого сироту на попечение зятя — петербургского купца Шапошникова. По словам Алексея, образование его было самое “ничтожное”. Выучившись грамоте у старушки, бывшей просвирни Вознесенской церкви, он в 13 лет был посажен опекуном в лавку сидельцем, хотя к торгашеству не имел ни малейшей склонности. Страстью его являлись чтение и стихотворство, какие опекуны не только не одобряли, но от коих всячески отбивались, усматривая в том задатки праздности и пустого “лодарничества”.

Как-то Алексей с другом и коллегой по лавочным делам Гришей Жебелевым случайно попали в театр и с того вечера полюбили его со всею пылкостью молодых сердец, задумав во что бы то ни стало сделаться артистами. Скрывая свои намерения от домашних, будущие лицедеи забирались на чердак и при свете сальных огарков разыгрывали целые сцены, стараясь подражать прославленным мастерам того времени: Дмитревскому, Шумскому, Шушерину...

Выведав у немногословного, стеснительного сидельца его потаенную мечту, Перенечин, понимавший толк в самобытных галантах, пригласил того к себе в гости. В первый же визит

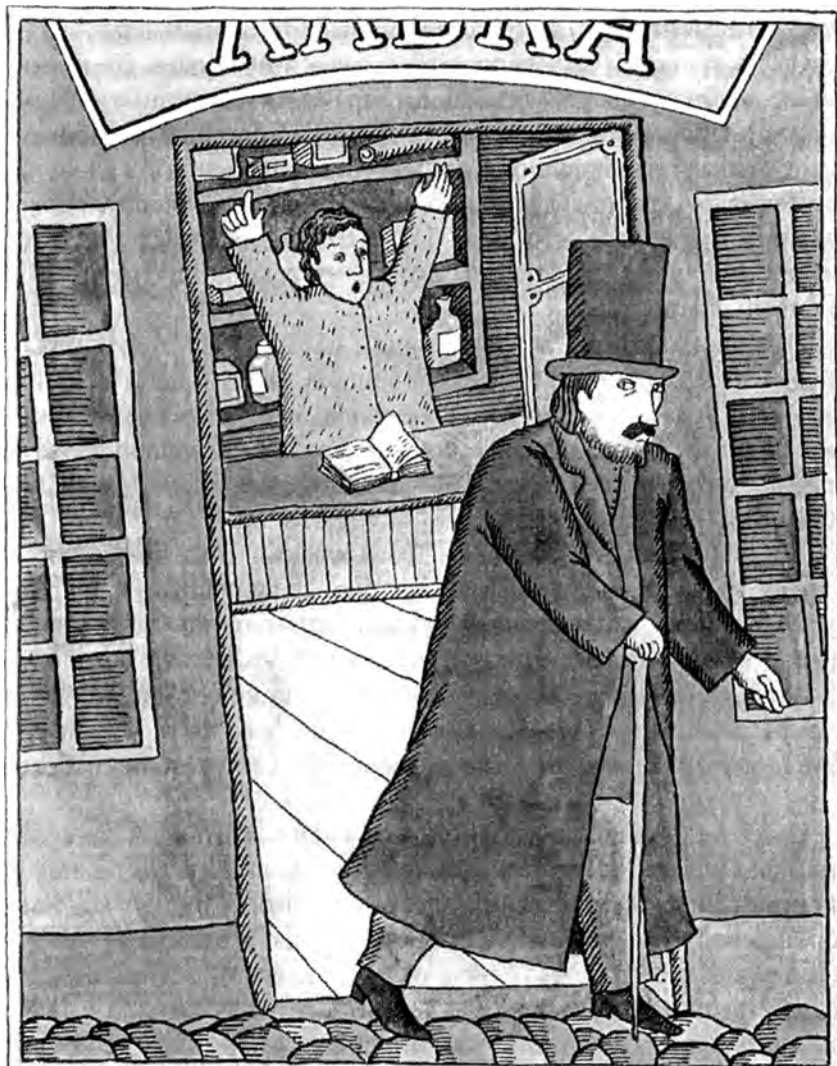
Алексей, набравшись смелости, познакомил Николая Ивановича с собственным драматическим этюдом “Отчаянный любовник”, написанным, как говорится, по горячим следам. Сюжетом этюда стало нашумевшее тогда самоубийство одного гвардейского офицера из-за несчастной любви. Выслушав “трагическое происшествие” в переложении Яковлева, директор банка про себя отметил, что написано оно в подражание поэзии Александра Петровича Сумарокова. Вслух же сказал:

— Стихи гладки и достаточно сильны.

Впрочем, Перепечина покорили не столько стихотворные дарования сочинителя, сколько его декламация: сильная, звучная, удивительно проникновенная, прямо-таки завораживающая. “А ведь из него может случиться отменный актер”, — подумалось Николаю Ивановичу.

Не откладывая дела в долгий ящик, Перепечин упросил артиста Императорского театра, патриарха русской сцены Ивана Афанасьевича Дмитревского, переехавшего в Петербург из Ярославля вместе с театром Федора Волкова еще в 1752 году, посмотреть и послушать самородный талант. С первого взгляда на вошедшего Дмитревский оценил незаурядные сценические данные, которыми одарила природа юного костромича. Знавшие Яковлева отмечали, что это был прекрасный мужчина, довольно высокого роста, стройный. Черты лица его имели правильный очерк, и он походил на знаменитого французского актера Тальму. Движения его и позы, когда Яковлев не слишком горячился, были благородны и величественны, взор пламенный, игра физиономии одушевленная. Но лучше всего в нем был голос: громкий, звонкий, как говорится, серебристый, исходящий из сердца и проникающий в сердце.

Дмитревский понял, какой клад в лице Яковлева давался ему в руки для привлечения внимания публики к русскому театру. Дело в том, что на исходе XVIII века состояние российского театра, основанного Федором Волковым, стало незавидным. Многие его начинатели были в преклонных летах, иные и вовсе сошли со сцены. Репертуар находился под жестким влиянием французской классической школы, выработавшей драматичес-



“Его спрашивали о цене,
а он им в ответ выдавал монологи
из сумароковских трагедий...”

кую регламентацию до такой мелочи, что, например, “по ея штату” в трагедии полагалось не более 1400 стихов. Да и афиша не отличалась богатством выбора. Отечественные пьесы, вроде сумароковских, писались непременно длинными ямбическими стихами, наполненными “массою напыщенного словоизвержения”. Авторы совершенно игнорировали простоту и естественность, полагая, что “чем больше парения, тем лучше достигается цель его, то есть тем скорее зрители придут в подобающий пьесе восторг”.

Публика, однако, “в подобающий восторг” не приходила, а потому без особого желания посещала сами представления. Артист П.А. Плавильщиков жаловался, что, в то время как в дни французских представлений у театра стояли целою вереницей шестерки, в дни русских — редко-редко можно было видеть одну.

Все это Иван Афанасьевич Дмитревский знал прекрасно и потому тут же предложил Алексею Яковлеву поступить на сцену. Мало того, даже изъявил желание самолично подготовить его к дебюту. Стоит ли говорить о том, что уговаривать молодого купца сменить профессию особого труда не составило. Дело заладилась славно. Под руководством “профессора декламации” Дмитревского талант Яковлева “крепчал, как сказочный богатырь, не по дням, а по часам”.

Видя недюжинные способности ученика, Иван Афанасьевич с завидным усердием принялся создавать ему и рекламу, распространяя среди своих многочисленных знакомых восторги о восходящей звезде русской сцены. Иные даже утверждали, что заботы Дмитревского о Яковлеве простирались до того, что он содействовал удалению в Москву артистов Плавильщикова и Шушерины “как опасных соперников дебютанту”. Но то скорее досужие домыслы, на которые во все времена были падки околотеатральные знатоки закулисной жизни. Названные актеры действительно увольнялись, но по экономическим соображениям, а именно: по причине прошения прибавки жалованья. Директор по этому случаю даже удостоился эпиграммы:

*Юсупов, наш директор новый,
Партер в раек пересадил,
Актеров лучших распустил
И публику сковал в оковы.*

1 июня 1794 года Алексей Яковлев, которому шел двадцать первый год, впервые явился петербургской публике в роли Оскольда в трагедии А.П. Сумарокова “Семира”. 15 июня он выступает в французской комедии “Ревнивый”, исполнив роль Доранта. Спустя еще полмесяца — играет заглавную роль Синава в сумароковской трагедии “Синав и Трувор”. Успех превзошел все ожидания и увеличивался с каждым спектаклем. Служители и поклонники Мельпомены удивлялись: “Так быстро, неожиданно, точно каким-то чудесным превращением, из бедного сироты-сидельца Яковлев обратился в придворного актера; так же быстро, почти сразу, достиг он той славы и любви публики, какая иным не достигается целыми годами усидчивого, добросовестного труда”.

Все так и было. После дебютов, 11 августа 1794 года, состоялось следующее “определение Дирекции над зрелищами и музыкой”:

“Санкт-Петербургского купца Алексея Яковлева, как он желание имеет служить при театре и по предварительному испытанию актером быть может, в Театральную Дирекцию принять, с жалованьем из остающейся от 1-го числа сентября нынешнего 1794 года суммы, театральным служителям положенной, в год по триста по пятидесяти рублей, да на квартиру, дрова и вместо казенного экипажа сто рублей. В продолжение же бытности его — Яковлева актером, доколе в службе сей Дирекции существовать будет и от купечества к другим должностям не выберут, играть ему беспрекословно в трагедиях и комедиях первые и вторые роли, одному или пополам с другими, также прочие всякие роли, которые от Дирекции приказаны будут. О чем сие определение объявить ему с подпискою. Князь Юсупов”.

Петербуржцы сразу очаровались новым дарованием, покорились ему безоговорочно, с каким-то восторженным благогове-

нием. Особенно восхищались богатырской фигурой и звучным голосом Яковлева. Поначалу и сам артист почитал эти качества наиглавнейшим достоинством своей натуры, отчего позволял себе и поозоровать на сцене, как бы похваляясь нерас-траченной энергией и силой. “Пытался я, — вспоминал Алексей Семенович позже, — в первые годы моего выступления на театре играть и так, и сяк, да невпопад; придумал однажды произнести тихо, скромно, но с твердостью, как следовало: “Рослав и в лаврах, и в узах я Рослав” (трагедия Я.Б. Княжни-на “Рослав”) — и что ж? Публика как мертвая, ни хлопанчика. Ну, стой же, думаю: в другой раз я тебя попотчую! И в са-мом деле, на следующее представление “Рослава” я как рывк-ну на этом стихе, инже самому стало совестно, а публика моя и пошла писать, все почти с мест повыскакивали. Да и сам милый Афанасьич-то наш (Дмитревский — Е.С.) после спек-такля подошел ко мне и припал к уху: “Ну, душа, уж сегодня ты подлинно отличился...”

Но Яковлев не был бы Яковлевым, если бы удовлетворился подобным “мастерством”, так милым сердцу публики. Остался бы он в анналах истории отечественного театра актером, каких было достаточно на русской сцене во все времена. К счастью, совесть, заговорившая в нем на первых представлениях, давала о себе знать настойчиво, неотвратно. И скоро Алексей Семенович сказал те слова, оскорбившие многих его старших сого-варищей по сцене, в особенности “милого Афанасьевича”, но которым Яковлев остался верен до конца своих дней. А слова такие: “Хорошо или дурно играть буду, о том пусть решает пуб-лика, а уж обезьяною никогда не буду”.

И Яковлев заиграл по-своему. Не имея никакой школы, сце-нической практики, решительно пренебрегая сложившимися условиями и “регламентациями”, этот “бессознательный сцени-ческий гений” заиграл по наитию, по велению души и собствен-ному разумению, доверяясь единственной самородной силе та-ланта. Пройдут годы, и теоретики театра растолкуют, как в твор-честве Яковлева впервые на русской сцене получила раскрытие тема драматического разлада между человеком и обществом,

проявилось усиление индивидуального начала в искусстве, произошло психологическое обогащение сценического образа.

Те же, кому довелось видеть Алексея Яковлева в спектаклях, о теориях мало задумывались. Откровением и неожиданностью для них явилось то, как душевные настроения артиста удивительно просто и естественно объединяли в себе нежную чувствительность, тихую душевную скорбь, страстные порывы, благородную прямоту, рыцарскую доблесть и поэтически-приподнятое, возвышенное, даже восторженно-патриотическое чувство. При этом Яковлев, говоря со зрителем языком возвышенных чувств или душевных состраданий, всегда оставался самим собой. Он не умел притворяться на сцене, как и в жизни. Эту его неподражаемую, данную Провидением способность и поклонники, и завистники нарекут “новым словом” в русском сценическом искусстве, единодушно признают: с Яковлева началась новая эра в трагедии. Даже испытывавший к нему неприязнь Я.Е. Шушерин, уже будучи в отставке, говорил: “Предчувствуется, что **вольность** Яковлева, актера, какого у нас не было, скоро побьет всех наших заслуженных трагиков!..”

Успеху и славе Яковлева способствовало и появление на русской сцене почти одновременно с ним блестящей актрисы на трагические роли, “драгоценной жемчужины нашего театра” Екатерины Семеновны Семеновой. Этой актерской паре наш театр обязан расширением репертуара, обогатившегося переводами пьес Расина, Корнеля, Вольтера. Значительным событием для отечественной сцены стало появление пьес В.А. Озерова, доставивших Яковлеву наиболее дружные признания.

Подлинным триумфом для Алексея Семеновича явилась трагедия Озерова “Дмитрий Донской”, представленная впервые 14 января 1807 года. Национальный сюжет, прославлявший победу русского оружия, превосходный состав исполнителей — все это задолго до премьеры возбуждало петербургское общество. В день представления театр был переполнен той самой публикой, которая обыкновенно пренебрегала русскими спектаклями. Ложи не могли вместить всех желающих. За приставной стул в оркестре платили по 10 рублей.

Об атмосфере, царившей в тот вечер в зрительном зале, присутствовавшие на спектакле говорят: когда Дмитрий Донской Яковлева, благодаря за победу, встал на колени и, простирая руки, сказал:

*Но первый сердца долг к Тебе, Царю царей!
Все царства держатся десницею Твоей,
Прославь, и утверди, и возвеличь Россию!
Как прах земли, сотри врагов кичливу выю,
Чтоб с трепетом сказать иноплеменник мог:
— Языки, ведайте — велик Российский Бог!.. —*

такой энтузиазм овладел всеми, что нет слов передать его. Стены театра чудом не развалились от хлопанья, стука и криков. Многие зрители обнимались, как опьянелые, от восторга. Сталось до тех пор неслыханное дело: закричали “Фора!” в трагедии. Актеры не знали, что и делать. Наконец из первых рядов начали кричать: “Повторить молитву!” Яковлев вышел на авансцену, стал на колени и молитву повторил. Восторг был такой же. “И надобно правду сказать, — признается Я.Е. Шушерин, — что величественная фигура Яковлева в древней воинской одежде, его обнаженная от шлема голова, прекрасные черты лица, чудесные глаза, устремленные к небу, его голос, громозвучный и гармоничный, с каким произносил он эти превосходные стихи, были точно увлекательны”.

Последовавшие затем роли Левидова (трагедия А.Шаховского “Дебора”), Герцога (“Мария Стюарт” Ф.Шиллера), шекспировского Гамлета, Иодая (трагедия Расина “Гофолия”), по единодушному признанию современников, стали вершиной творчества артиста. Откровением для многих явились образы, созданные Алексеем Семеновичем в так называемых “мещанских драмах”, бесспорным авторитетом которых в те годы считался немецкий драматург Август Коцебу. Видевшие Яковлева в роли Мейнау (пьеса Коцебу “Ненависть к людям и раскаяние”) не могли даже вообразить, что актер без нарядного костюма, в полуистлевших, обветшавших декорациях, вынужденный произносить “пошлую прозу”, одною силою таланта мог так нео-

градно воздействовать на зрителя, увлекать его живым человеческим чувством. Даже в конце XIX столетия многие прославленные мастера русской сцены с восхищением и удивлением вспоминали необыкновенный драматический дар Яковлева, с такой всепокоряющей мощью проявленный им в роли Мейнау, и говорили убежденно, что “и в наше время он был бы истинно велик в бытовых драмах Островского и его последователей”.

К несчастью, в самую пору расцвета таланта Алексея Семеновича ему явилась любовь. Первая и единственная. Всепоглощающая, безоглядная, испепеляющая душу и сердце, но — безответная. Она повергла Яковлева в состояние тоски и уныния. Он редко появлялся на людях, свободное время проводил в одиночестве. Читал Державина, которого особенно любил, Библию, биографию Плутарха. Часто вспоминал костромской отчий край, прожитое и пережитое. И ложилась на бумагу “повесть души”. Безыскусная, печально-скорбная, соответствующая названию — “Мрачные мысли”.

*Ах, я двух лет от рождения
Был несен за гробом отческим,
На осьмом за доброй матерью
Шел покрыть ее сырой землей;
Горько, горько сиротою жить,
И рукою холодной, чужою
Быть возвращаему, питаему, —
И на лоне нежной матери
Не слышать названий ласковых...*

Прежде, бывало, писал Алексей Яковлев с шутливым остроумием, да и названия стихотворных опусов располагали к доброй улыбке, веселью души: “Игроки в банке”, “Послание на Новый год”... Теперь вот — “Мрачные мысли”. Либо того нерастимее — “Меланхолия”:

*Печаль моя покрыла очи,
И горесть сердце облегла.
Какая неизвестна мгла
Мне кажется в полдень мрак полночи?..*

Оно, быть может, и ничего бы, что меланхолия. Ну, подури-ла бы, покуражилась над человеком да и отпустила. Беда в том, что к глубокой меланхолии прибавилась “несчастливая страсть”, сгубившая многих талантливых людей. Она-то, страсть эта, пуще болезни угнетала Семеныча. Биографы актера этой стороне его жизни уделяли достаточно места и крепких слов. “Загулы”-де не случайны. Яковлев, “жертва необразования и печальных сторон своей жизни”, еще в компании лавочников пристрастился “потягивать водочку”. А как приспело время испытания славой, тут-то Семеныч и не сдюжил.

Оставим в покое ретивых судей, все знающих, понимающих, лихо ставящих каждого на свое (по их, естественно, разумению) место. Но, думается, гораздо ближе к истине мнение старого театрала С.П. Жихарева, хорошо знавшего актера, многие годы видевшего его как на сцене, так и вне ее и потому имевшего право возразить хулителям, язвительно утверждавшим, что Алексей Семенович “хотя имел природные способности, но не умел ими пользоваться и, сверх того, был гуляка и горлан”. “Что же это такое? — задавался недоуменным вопросом старейший театрала. — Желание ли похвастать своими познаниями или умышленное уничтожение величайшего таланта, какой когда-либо являлся на нашем театре и, может быть, — не боюсь вымолвить — на театрах целого света, для того чтобы на развалинах репутации одного дарования воссоздать репутацию другого”. В догадке Жихарева есть свой резон. Завистники, ниспровергатели, уничижители самородных талантов во все времена бывали в театральном мире. И не только российском.

Истинная причина “несчастной страсти”, терзавшей Яковлева, по словам близко знавших актера, была в том, что, полюбив “чужую женщину”, он чувствовал себя нарушителем Божеских законов, оскорбителем человека, ничем его не обидевшего, ничего не сделавшего ему плохого. В минуты откровения Алексей Семенович говорил другу юности Грише Жебелеву: “Все думают, что я погряз в пороке из жадности к нему; люди обыкновенно судят по наружности и самые невинные чувства представляют порочными. Кто видит, как мучительны для меня дни!

Часто, очень часто, сидя один дома, прихожу в ужасное отчаяние — дом мой кажется мне пустынею!.. Не знаю, чем утешить змею, грызущую мою бедную грудь!”

Змея, “грызшая” его страдальческое сердце, довела-таки муки до крайней степени. 24 октября 1813 года, во время спектакля “Недоросль”, по театру разнесся слух, что Яковлев перерезал себе горло бритвой. Медицинская помощь, к счастью, подоспела вовремя. Жизнь актера была спасена. Весть о попытке самоубийства Яковлева в тот же вечер стала известна всему Петербургу. Воспитанники театрального училища поочередно, днем и ночью, в продолжение шести недель дежурили у него на квартире.

Когда выздоровевший Алексей Семенович 2 декабря того же года в первый раз вышел на сцену в роли Ярба в трагедии Я.Б. Княжнина “Дидона”, восторг публики дошел до исступления. “Театральный зал, — вспоминает П.А. Каратыгин, — дрожал от рукоплесканий, и в продолжение нескольких минут ему невозможно было начать своей роли. Наконец, крики и рукоплескания умолкли; все с напряженным нетерпением ждали услышать снова знакомые звуки голоса своего любимца. Он силился произнести первый стих — и не мог. Растроганный до глубины души артист, может быть, в эту торжественную минуту вполне сознавал свою вину. Голос его оборвался. Крупные слезы капали по его щекам, и он безмолвно опустил голову. Снова раздались рукоплескания и крики, и, наконец, кое-как собравшись с силами, он начал свою роль. В этот вечер он превзошел себя, и восторг публики был беспределен”.

Скоро Алексей Яковлевич женился на дочери отставного камер-музыканта Екатерине Ивановне Ширяевой, служившей в театре актрисой. В ней он нашел умную и добрую подругу, имел с нею двоих детей, но так и “не мог истребить из сердца первого впечатления любви”.

4 октября 1817 года, на представлении трагедии В. Шекспира “Отелло”, случилось непоправимое. Ф.А. Кони впоследствии писал, что никогда Яковлев не был так велик и совершенен, как в тот вечер. Зрители дышали его жизнью, жили его душой, чувствовали его сердцем, так было сильно очарование его игры и

таланта. Алексей Семенович был весь проникнут своей ролью. Рука его, казалось, замерла на карающем кинжале ревнивого мавра, глаза обливались кровью мстителя, сердце вслушивалось в предчувствия души, угадавшей свое страшное будущее. Но вдруг бледность покрыла лицо актера. Шатаясь, с помутившимся взором, хотел он приступить к последней сцене, как ноги его задрожали, кровь прилила к голове, и Яковлев без чувств рухнул на пол. Из театра его отвезли домой, уложили в постель, с которой он больше не встал.

Иван Афанасьевич Дмитревский, теперь уже дряхлый старик, навестил больного, рыдая, проговорил: “Алексей, кто же нам останется, когда и ты уйдешь в лучший мир? Кто поддержит нашу трагедию... Театр погибнет...” Яковлев вдруг пришел в сознание, продекламировал: “Языки, ведайте — велик Российский Бог!..” То были его последние слова. 3 ноября сердце славного актера перестало биться.

После его смерти оказалось, что осиротела не только русская трагедия, но и множество людей, каким Алексей Семенович, человек безграничной доброты, никогда не отказывал в помощи, делая добро не из тщеславия, но по потребности души. Всю жизнь Яковлев чувствовал нежную благодарность к своей первой наставнице, выучившей его грамоте, — старушке просвирне, помогал ей до конца жизни и похоронил ее. Он отдавал, за неимением мелких, последние 30 рублей нищему инвалиду и на попрек товарища за такое швыряние денег отвечал: “Лучше отдать многое и последнее, чем ничего”. К его крыльцу подкинули девочку-малютку в лохмотьях и при записке: “Добрый Яковлев, не оставь бедное, невинное существо”. Он устроил ребенка и заботился о нем, как отец.

Когда же умер сам, оказалось, что знаменитого актера, свыше двадцати лет царившего на столичной императорской сцене, сыгравшего свыше 150 ролей, не на что похоронить. Жена Екатерина Ивановна бросилась к богатым купцам, прежде так щедро чествовавших застольями Алексея Семеновича, но везде встретила отказы, ибо уже в ту пору “истинные артисты, подобно Яковлеву, были дешевы, как явления обыденные и заурядные”. Лишь цирюльник И.С. Дониличенко, долгие годы бривший Алек-

сея Семеновича, отдал ей все свои сбережения — 900 рублей, не взяв ни векселя, ни даже простой расписки.

Похоронили Яковлева на Волковом кладбище. На памятнике над его могилой вырезали надпись: “Завистников имел, соперников — не знал”.

15 ноября “в уважение к долговременной заслуге и отличному таланту” покойного актера сыграли спектакль в пользу его вдовы и сирот. Перед началом представления разыграли дивертисмент, в котором приняли участие все лучшие силы императорского театра. Куплеты в честь Яковлева сочинил князь А.А. Шаховской. В них, в частности, говорилось:

*Вы все видали здесь его,
Блестяща бодрой красотою,
Волшебством дара своего,
Владеющего всех душою;
Вы все, он посвящал кому
Свое усердно дарованье,
Храня о нем воспоминанья,
Воздайте за труды ему.*

“Эти куплеты, — отмечал очевидец, — были пропеты с таким чувством, что весь театр плакал”.

Через полтора месяца после смерти трагика его императорским величеством, самодержцем всероссийским Александром I был подписан указ, коим “Алексей Яковлев из Санкт-Петербургских купцов”, прослуживший на императорской сцене двадцать три года и прославивший ее, был переведен из торгового сословия, обязанного платить подати, в число “штатных актеров”, не имевших “никаких повинностей”.

Но воспользоваться дарованной привилегией Алексей Семенович уже не смог.



“КРАСА И СЛАВА РУССКОЙ СЦЕНЫ”

Начало 20-х годов прошлого столетия — “золотое время” Московского Малого театра. Именно тогда его сцена приобрела двух замечательных артистов — Михаила Семеновича Щепкина и Марию Дмитриевну Львову-Синецкую. “Привлекательная наружность,



Мария Дмитриевна Львова-Синецкая.

стройный стан, приятный звучный голос, благородство приемов и движений с первого раза обнаружили в ней первостепенную артистку”, — так отзывались современники о Марии Дмитриевне.

А родилась Львова-Синецкая в Костроме в декабре 1795 года в мещанской семье. Здесь же в тринадцатилетнем возрасте стала артисткой только что организованного театра. Ее яркая сценическая внешность, изящные манеры, неподдельная страстность сразу покорили публику, а выражение “ходить на Синецкую” было своеобразным паролем в среде местных поклонников.

Известный театральный деятель, поэт и переводчик Федор Кокошкин, сопровождавший в 1812 году Московский императорский театр во время его эвакуации в Кострому, пленился юным дарованием и вывез молодую актрису на короткое время в Петербург, определив в Александринский театр к знаменитой Екатерине Семеновой. У нее Мария Синецкая усвоила первые правила театральной грамматики, здесь же стала свидетельницей успехов своего земляка — славного трагика Алексея Яковлева и даже вместе с молодым Александром Пушкиным участвовала в спектакле “Воздушные замки” по пьесе Н.И. Хмельницкого, состоявшемся “на домашнем театре” у Олениных.

В Москве Львова-Синецкая впервые выступила на сцене театрального училища в роли Роксоланы в комедии “Три султанши”. Сам Федор Кокошкин в кругу друзей похвалялся: “Ах, какой я нашел талант для Москвы. Синецкой 19 лет, собою прелесть, страстно любит театр, умна и готова учиться с утра до вечера... Без нее я бы не дал “Мизантропа”.

Передавая роль Прелестины юной дебютантке, переводчик мольеровской комедии Кокошкин лично взялся за обучение актрисы, и в бенефис Павла Мочалова она явилась московской публике второй раз. Успех был необычный. Присутствовавшие на спектакле отмечали: игра Львовай-Синецкой удовлетворила общим ожиданиям, аплодировалась во многих сценах, монологи прерывались восторженным партером, а по окончании представления молодую актрису вызывали множество раз.

23 октября 1823 года, после премьеры комедии “Лукавин” — переделке А.И. Писаревым “Школы злословия” Шеридана,

Мария Дмитриевна вновь покорила зрителей “отчетливой, умной и благородной игрой”, после чего ее слава упрочилась окончательно, и она была принята в труппу императорского театра на первые роли.

Дошедшие до нас воспоминания современников воскрешают образ актрисы ярким и притягательным: привлекательный облик, доброта и участливость к окружающим, редкая для женщины того времени работоспособность — все это вызывало ответный интерес к ней, собирало вокруг актрисы избранный круг блестящих собеседников. Ее дом на Воздвиженке отличался гостеприимством и хлебосольством. Режиссер Малого театра Сергей Соловьев вспоминал: “Быть у нее в доме каждый артист считал для себя особенным удовольствием. Когда я, получив приглашение, пришел к ней, то нашел в ее гостиной приятное общество: там были Дмитрий Ленский, Михаил Щепкин, Иван Самарин, Александр Варламов... В гостиной не было роскоши и блеска, но все было как-то особенно уютно и с большим вкусом: войти в эту комнату было для каждого очень приятно, а выйти никому не хотелось”.

Как свидетельствуют знающие люди, композитор Александр Варламов, часто бывавший в доме Синецкой, свой знаменитый романс “Красный сарафан” сочинил именно в ту пору, когда был влюблен в актрису, и посвятил его ей.

Часто гостями Марии Дмитриевны были и воспитанники театрального училища. Человек удивительно доброй души, большого ума и “теплого сердца”, она, как никто другой, понимала нужды и потребности будущих артистов, “обогревала их своим приветом и ласкою”, являлась их заступником и ходатаем перед дирекцией. Ее покровительству в юные годы были обязаны такие артисты, как Иван Самарин, Сергей Шумский, Василий Живокини.

Добрая, отзывчивая, заботливая, наделенная от природы чисто женскими качествами, она тем не менее не любила находиться в женском обществе, объясняя это нежеланием тратить часы на пустую болтовню и светские сплетни, считая их занятием недостойным. В то же время в ее доме постоянно жили какие-то бедные девушки, старушки, которых она кормила, одевала — попросту говоря, содержала.



“Ах, какой я нашел талант!.. Собою прелесть, страстно любит театр, умна и готова учиться с утра до вечера...”

Сергей Тимофеевич Аксаков вспоминает, как он был доволен, когда больного водевилиста Александра Писарева удалось поселить в том же доме, где жила Мария Дмитриевна. “Она любила Писарева, как брата, — пишет Аксаков, — и я был уверен, что она не оставит его без участия и помощи, а умного женского участия при постели больного — ничто заменить не может”.

На протяжении долгой артистической жизни имя Львово-Синецкой не сходило с афиш, соседствуя с именами Щепкина, Ленского, Шаховского... Но чаще всего она выступала в спектаклях с Павлом Степановичем Мочаловым. Великий трагик, как и многие, увлекался Марией Дмитриевной, на всю жизнь сохранив почтительную к ней привязанность. Слова, никогда не произнесенные вслух, он доверял своим стихам, адресуя их Львово-Синецкой:

*Ах, нет, друзья, я не приду в беседу вашу,
Веселья вашего не отравлю собой!
Испейте без меня всю наслажденья чашу,
А я остануся один с моей тоской!*

Алексей Феофилактович Писемский в романе “Масоны”, описывая во всех подробностях жизнь петербургского и московского обществ тридцатых-сороковых годов прошлого века, много страниц посвятил спектаклю “Тридцать лет, или Жизнь игрока”, отмечая его необычайную популярность. Эту мелодраму француза Дюканжа Мария Дмитриевна взяла для своего бенефиса из-за молодой героини Амалии. Роль игрока Жоржа Жермани, еще в юности пристрастившегося к карточной игре и в этой пагубной привычке дошедшего до преступления, попросила сыграть Мочалова. Павел Степанович, как всегда, выучил текст к первой репетиции, но роль Жермани его, что называется, “не зажгла”. Мария Дмитриевна никак не высказывала своего сомнения, веря в партнера.

И действительно, в день спектакля свершилось чудо. Успех Мочалова в роли Жермани затмил успех бенефициантки, прекрасно сыгравшей Амалию. Тем не менее Львова-Синецкая была искренне признательна актеру, понимая масштаб его таланта и благодаря за участие в спектакле.

Когда же Павел Степанович видел, что успех партнерши превосходил его успех, он отдавал должное актрисе, как это случилось на премьере спектакля “Торквато Тассо”, на котором публика пребывала в сплошной “летаргической дремоте”. Даже Мочалов бессильен был передать трагическую судьбу поэта Тассо, “затопленную туманной рекой красноречия драматурга Нестора Кукольника”. По этому поводу Павел Степанович даже написал стихи, посвященные неудачно сыгранному им герою, которые заканчивались словами:

*Умру — все исчезнет! И горы, и стоны,
И страсти навеки исчезнут в груди!
Земли оставляю мечты, ожидания...
Умру! Но в последний мой час роковой —
О, д'Эсте! О, д'Эсте!..*

Леонору Эсте, трагически неосуществленную любовь Торквато, играла Мария Дмитриевна.

Кстати, другая пьеса Кукольника — “Рука Всевышнего отечество спасла”, в которой Мочалов играл Дмитрия Пожарского, а Синецкая — Марину Мнишек, — стала памятной по причине того, что на ее премьере, 6 декабря 1833 года, впервые был исполнен гимн композитора Алексея Львова на слова Василия Жуковского “Боже, царя храни!”. На следующее утро газеты писали: “Большой театр был свидетелем великолепного и трогательного зрелища, торжества благоговейной любви народа русского к царю русскому... Торжественные и могучие звуки нашего национального гимна в соединении с простыми, но исполненными чувствами словами произвели на всех глубокое впечатление... Его грандиозность потрясающе подействовала на зрителей, и гимн повторяли три раза”.

Львова-Синецкая являлась не только партнершей Мочалова, но и тонкой ценительницей “художественных оттенков человеческого сердца”. А потому в минуты сомнений Павел Степанович часто обращался к ней, как это произошло при его назначении на роль Чацкого в комедии Грибоедова “Горе от ума”, в которой она должна была играть Софью.

— Знаете, сударыня Мария Дмитриевна, мне назначили роль Чацкого, — сказал Мочалов при получении текста.

— Знаю. Радуюсь и поздравляю, — ответила актриса.

— Чему, сударыня, радуется, с чем поздравляете?

— С величайшим успехом комедии при таком исполнителе главного действующего лица.

— А знаете ли вы, что из всех моих ролей я ни за одну так не боялся, как за эту? — признался Павел Степанович.

— Полноте! Вы шутите, — не поверила Мария Дмитриевна.

— Нет, не шучу... Вот, например, первое действие... Эта развязность Чацкого, игривая болтовня, его язвительные сарказмы, блестящие остроты с неподдельной веселостью и шуткой — я никогда подобных ролей не играл и не умею играть. Я с моими трагическими замашками могу исказить бессмертное творение Грибоедова.

Настойчивость Марии Дмитриевны убедила его не отказываться от роли. Исполнение Мочаловым Чацкого стало настоящим театральным явлением, и несколько лет спустя трактовка этого образа прежде всего как пылкого молодого влюбленного повторилась в спектакле Московского Художественного театра.

Сама Львова-Синецкая с неизменным успехом выступала во многих как трагических и драматических, так и комедийных ролях. “Репертуар этой деятельной артистки был очень велик, и потому трудно исчислить все ее блестящие появления”, — разводили руками исследователи творчества Синецкой. Авторитет Марии Дмитриевны был столь значительным, что для нее драматурги специально писали пьесы. Так талантливый актер и сочинитель Дмитрий Ленский предложил актрисе роль госпожи Нерис в своем “игривом водевиле” “Крестная маменька”. Поскольку Синецкая певческим даром не обладала, то читала куплеты под музыку:

*Божусь, что петь я сроду не умела,
Позвольте мне куплет свой прочитать,
Тем более, что если б я запела,
Оркестру бы беды не миновать!..*

Тем не менее, эти куплеты по требованию публики всегда повторялись. “Крестная маменька” долго оставалась в репертуаре и была напечатана с портретом Львовой-Синецкой.

В один из ее бенефисов была поставлена оригинальная комедия А.А. Шаховского “Батюшкина дочка”, в трех актах, с балетом. Роль Любушки Мария Дмитриевна играла с таким успехом, что пьеса несколько лет держалась на сцене и без балета: игрались 1-й и 3-й акты.

Для ее бенефиса Александр Грибоедов и Петр Вяземский написали водевиль “Кто брат? Кто сестра?, или Обман за обманом”, в котором актриса играла и брата, и сестру одновременно. По свидетельству одного из “старожилов театра”, Мария Дмитриевна “просила Пушкина позволения сыграть отрывок из его поэмы “Цыгане”. Александр Сергеевич, достаточно знакомый с артисткой и из уважения к ее таланту, на такую просьбу ответил согласием. Отрывок был сыгран 21 января 1832 года.

Львова-Синецкая стала первой исполнительницей в пьесах А.Н. Островского, сыграв Пелагею в “Бедности не порок”, Степаниду в комедии “Не так живи, как хочется”, Бальзамину в пьесе “Праздничный сон — до обеда”.

Мария Дмитриевна всю свою жизнь посвятила театру, проводя на сцене более сорока лет. Что касается личной жизни этой удивительной актрисы и женщины, то о ней мало что известно. В дошедших воспоминаниях о Львовой-Синецкой ничего не говорится ни о ее замужестве, ни просто о ком-либо, занимавшем заметное место в ее жизни.

Скончалась Мария Дмитриевна 5 декабря 1875 года, дожив до своего 80-летия. После смерти театральным историком П.Н. Араповым писал: “Ее репертуар бесконечен, равно как и та польза, которую ее талант и постоянное внимание к публике... принесли нашему театру:

*Искусство Талии и чувство Мельпомены
Слились в ее игре, и нежной, и живой!
И не забудется в Москве талант родной —
Краса и слава русской сцены!”*

Не забудется “талант родной” и в Костроме, где два века тому назад Мария Дмитриевна Львова-Синецкая родилась и где начинался ее путь на сцену.

ИМПЕРАТОРСКИЙ ТЕАТР В КОСТРОМЕ

События развивались стремительно. 30 августа 1812 года артисты Московского императорского театра еще играли спектакль — драму Сергея Глинки “Наталья, дочь боярская”, а на следующий день из Петербурга поступила депеша директора



Адам Петрович Глушковский.

российских театров А.Л. Нарышкина, гласившая, что, ввиду ожидаемого вступления войск Наполеона в Москву, артистов императорского театра, воспитанников театральной школы, а также театральное имущество срочно эвакуировать на казенных подводах “в какой-нибудь губернский город”.

Желая спасти “казенный интерес, школу и тех людей, которые для дирекции необходимы”, управляющий московских театров А.А. Майков поспешил к главнокомандующему Москвы графу Ф.В. Растопчину, прося того выделить по такому случаю 150 подвод. Однако последний в предоставлении гужевого транспорта отказал, зато порекомендовал выдать артистам именные билеты, дающие право им самим “изыскивать себе способы спастись”.

В связи со сложившейся нештатной ситуацией многие и без именных билетов поспешили устроиваться кто как и где мог. Одни из Белокаменной подались к дальним и близким родственникам, иные решили пережить лихие времена в Москве, хотя найти здесь даже угол было не так-то просто. Когда семья Мочаловых пожелала нанять квартиру на самом окраинном заводе, управляющий, узнав, что тот актер, сдавать ему квартиру запретил категорически под тем предлогом, что-де Господь покарает весь завод за то, что здесь приютили грешника-актера...

В конце концов А.А. Майкову с трудом удалось нанять 11 подвод, которые стали загружаться спешным порядком, несмотря на наступающую ночь. Артисты, принужденные давать театральные представления почти до самого входа неприятеля в Москву, покидали город, бросая все свое имущество, живя единственной надеждой — спасти теперь уже только жизни.

Князь И.М. Долгоруков, помогавший русским актерам бежать из Москвы в то самое время, когда неприятель уже грабил ее окрестности, впоследствии вспоминал: “При всем горе и несчастье, в котором всякий из нас тогда находился, были минуты, в которые нельзя было не расхохотаться. Например, когда я увидел, что артистка Носова натянула дугу у телеги и сама в нее впрягала лошадь. Носову, которую я помню в театре, дающую оперу в свой бенефис, которой, кроме четырех тысяч сбора в один вечер, метали еще из партера кошельки с особенными

подарками признательности, видеть около телеги с дегтем и клячей было жалко и смешно”.

1 сентября в 3 часа утра необычайная кавалькада двинулась в неизвестность. Позже балетмейстер Адам Глушковский писал: “Артисты по выезде из Москвы, как цыгане, блуждали с места на место и нигде не могли найти себе приюта”. Дело в том, что высоким распоряжением им “даны были временные виды для проживания в разных губернских городах и с дозволением играть на провинциальных сценах”. А вот в каких — не определили.

Вечером 6 сентября А.А. Майков с театральным обозом прибыл во Владимир, где в “видах для проживания” путешественникам поневоле было отказано по причине того, что не только в городе не находилось свободных квартир, но и в окружных селениях, а потому великое множество переселенцев располагалось жить прямо в поле. Неприкаянные служители Мельпомены из Владимира отправились в Суздаль, оттуда в село Иваново, где провели трое суток, дожидаясь от столичного начальства предписания на постоянное место жительства. Вскоре такое поступило. Артистам давалось добро остановиться в городе Костроме на все время пребывания французов в России.

По пути в город назначения театральные скитальцы два дня провели в Красном Селе, вотчине князя Петра Андреевича Вяземского, где в ту пору все “крестьяне занимались деланием серебряных и медных серег, колец, крестиков и прочих мелочных вещей”. Из Красного Села направились в Нерехту, а оттуда — в Кострому.

Однако на этом злоключения артистов императорского театра не закончились. Ознакомившись с предписанием обер-гофмаршала А.Л. Нарышкина, губернатор Николай Федорович Пасынков заявил, что такое распоряжение выполнить не может, поскольку все дома заняты военным постоем, к тому же проходящие через город большие партии рекрутов располагаются на отдых в бытовых квартирах, вследствие чего многие костромские жители вынуждены проживать по деревням. Пасынков предложил дирекции театра до вывода войск из Костромы разместиться в заштатном городе Плесе, куда и отправились странствующие артисты по Волге, прибыв в него 28 сентября.



Город произвел на московских гостей
самое отрадное впечатление как по месту
расположения, так и по архитектуре.

Спустя две недели по прибытии в Плес, у воспитанников театрального училища начались занятия по закону божьему, русской словесности, пению, рисованию, танцам. Преподаватель драматического искусства Иван Иванович Фрыгин начал подготовку пьес, предназначенных для показа на сцене Костромского театра, надеясь на скорое возвращение в губернский город.

Хозяин дома, в котором московские гости занимались своим таинственным делом, с домочадцами и многочисленными соседями часто собирались под окнами послушать пение, посмотреть, как разыгрываются диковинные представления, но более всего простолюдинов удивляли репетиции танцев, какие проводил балетмейстер Глушковский. Любопытствующие зрители были прямо-таки поражены, когда видели, как девушки поднимали ноги в разные стороны, прыгали, вертелись. Женщины посмелее нередко говорили, осеняя себя крестным знаменем: “Ах, матки мои, как их вертит нечистая сила, как она их подымает!..” Другие крестились следом, читали про себя молитву, а иные и плевались. Скоро после того жители Плеса стали ходить мимо “нехорошего” дома с большой опаской, сторонясь его, как черт ладана. Хозяин соглашался заплатить любые деньги, лишь бы приезжие постояльцы не занимались “чертовой наукой”. Когда Глушковский появлялся в городе, некоторые обыватели указывали на него пальцем и называли “чертовым помощником”. Потом, правда, они привыкли и были к приезжим весьма благосклонны.

Позже Адам Глушковский, вспоминая то время, замечал: “Читателю записок покажется, может быть, удивительным невежество жителей Плеса, но нужно принять в соображение, что описанные мною предрассудки обнаружались в 1812 году... и притом в захолустье России, где никто не имел никакого понятия о театре. Даже в самой Москве, в сердце России, в то время многие за грех считали бывать в нем, но гораздо удивительнее этого невежества то, что в самом Париже... некоторые даже из французского духовенства имели предубеждения против артистов театра”.

В феврале 1813 года наконец-то пришла бумага от губернатора Пасынкова с сообщением: войска из города выступили, артисты императорского театра могут возвращаться в Кострому. Раз-

местившись теперь уже на санях, они отправились в обратный путь...

Город произвел на московских гостей самое отрадное впечатление, как по месту расположения, так и по архитектуре. Река Волга делала его весьма живописным, торговые каменные ряды напоминали Санкт-Петербургский гостиный двор, Ипатьевский монастырь воскрешал славную эпоху из русской истории. Что касается тогдашних возможностей существования костромичей, то бросалась в глаза большая дешевизна “на все жизненные потребности”. Промышленность губернии занималась изготовлением полотняных изделий, поставляемых для парусников Балтийского и Черноморского флота. Купечество славилось богатством. Особенно выделялись торговые фирмы Углечанинова, Стригалева, Стоюнина, Дурыгина, Юдина и других. Многие из находившихся в Костроме французских пленнх солдат являлись отменными мастерами: каретниками, садовниками, портными, сапожниками... Костромские помещики и купечество с дозволения правительства брали их к себе на поруки, в услужение. Пленнх за их труды кормили, одевали, платили им жалованье, чем те были очень довольны.

Дух того времени, по свидетельству московских артистов, был суров до крайности: власть имущие держали подчиненных в страхе и заставляли трепетать в своем присутствии. Повиновение старшим по должности вынуждало младших невозможное делать возможным, порой с риском для жизни. Так во время пребывания императорского театра в Костроме губернатору Пасынкову прислали указ о награждении его орденом Анны I-й степени. Переправить же указ и орден с Заволжской стороны в город не представлялось возможным, поскольку на страстной неделе Волга разлилась, дружный ледоход мог опрокинуть и расплющить лодку, как скорлупу. Николаю же Федоровичу очень хотелось в первый день светлого воскресенья Христова присланный орден непременно надеть. Он приказал исправнику переправиться на другой берег реки и доставить указ с орденом. Последнему пришлось выбирать одно из двух: или не плыть и лишаться места с волчьим аттестатом, либо исполнить волю

губернатора, подвергая свою жизнь явной опасности. Исправник решился на последнее: изгнание со службы с волчьим аттестатом представлялось ему более страшной карой, нежели сама смерть. К счастью, все обошлось благополучно. Орден был доставлен своевременно, а исправник за примерную и ревностную службу получил в награду премию в размере годового жалованья и повышение в чине.

Но особой костромской примечательностью того времени был хороший деревянный театр и довольно интересная и талантливая актерская труппа. Вообще-то, Адам Глушковский был слышан о том, что здешний театр зародился совсем недавно, а именно — в 1808 году. Даже читал о нем в петербургской “Северной почте”, где говорилось: “У нас в Костроме есть театр, на котором довольно искусные актеры увеселяют публику. Но, — особо подчеркивалось в той корреспонденции, — театр сей служит не одной только забаве: он имеет целью своею вспомоществования страждущему человечеству”. По утверждению газеты, именно в ту пору уже явились на костромской сцене таланты, какие были бы не последними и на столичных театрах.

По приметам балетмейстера Глушковского, в их бытность в городе, лучшими местными артистами являлись Лазов, Борисоглебский, Бажанов, а также совсем юные таланты — Сабурова, Медведева, Львова-Синецкая, отмеченные божественной “искрой призвания”.

Ставились в театре трагедии, оперы и комедии: “Русалка” и “Эдип в Афинах” В.А. Озерова, “Дмитрий Самозванец” А.П. Сумарокова, “Недоросль” Д.И.Фонвизина, знаменитая комедия Василия Капниста “Ябеда”, незадолго до того находившаяся под запретом. Постановка “Ябеды” имела шумный успех, но вызвала негодование местных чиновников, узнавших себя в образах вымогателей и крючкотворов.

Очень хорош был оркестр, состоявший из 70 крепостных, а сверх того два хора — мужской и женский, — принадлежавшие отставному генералу Александру Степановичу Карцеву. Содержателем Костромского и Ярославского театров в ту пору являлся помещик Александр Константинович Глебов.

Кроме городского публичного театра, спектакли часто игрались “на домашнем театре” губернатора Пасынкова. Эти постановки приносили ощутимую пользу по причине того, что “губернатору делалось угождение”, а Николай Федорович со своей стороны “делал театральным артистам всевозможные пособия в назначении квартир в обывательских домах с отоплением, освещением и прочим”.

Творческая и деловая атмосфера, царившая при подготовке и проведении спектаклей “на домашнем театре”, была весьма своеобразной. Главную роль в репетиционном процессе играл секретарь губернатора, бывший некогда архиерейским певчим и прекрасно знавший музыку, а потому разучивший все оперные хоры и дирижировавший ими. Правда, секретарь имел пристрастие к Бахусу, но Пасынков делал ему снисхождение, поскольку “он был лихой бумажный крючкодей, и как в то время еще не было Свода законов, то секретарь ворочал законами по желанию губернатора”.

В бытность в Костроме императорских артистов на день рождения жены губернатора Марии Алексеевны затеяли постановку оперы “Калиф Багдадский” сочинения господина Боельдье. Все шло заведенным порядком, но в день представления случилось непредвиденное: секретарь так напился, что не мог стоять на ногах. А без него хористы никак не могли спеться. Лучшие люди города приглашены на спектакль, а тут такая оказия. Что делать?..

Мария Алексеевна всю вину возложила на супруга, обвиняя его в неумении обращаться с подчиненными. “В день моего рождения, — шумела она, — осмелился ничтожный червь нанести мне такое огорчение... Мне, губернаторше! Это ужасно! Спектакль хоть отменяй!..”

Николай Федорович уверял благоверную, что все устроится, и приказал окатить секретаря холодной водой, после чего положить в ледник, чтобы холод выгнал из него хмель. Предвидя серьезные простудные осложнения после такой лечебной процедуры, Пасынков, вспомнив известную мудрость, что клин клином вышибают, распорядился после спектакля виновника вновь напоить водкой, дабы предохранить от болезни, именуемой в

простонародье горячкой. Участники театрального представления, из уважения к губернатору и его супруге, единогласно и с восторгом одобрили такой способ отрезвления секретаря. Опера “Калиф Багдадский” прошла как нельзя лучше.

Во время пребывания московских артистов в Костроме на сцене городского театра ставились балеты “Деревенские забавы”, “Развратный, или Вертеп разбойников”, “Великодушие турецкого паши”, а также подготовленные в Плесе специально для костромской сцены “Остров любви, или Забава сельских пастухов” и “Севильский цирюльник, или Хитрость Фигаро”.

Весной 1814 года императорский театр и воспитанники театрального училища, “советы и суждения которых способствовали к усовершенствованию” артистов местного театра, отбыли в Москву. Уехала с ними и молодая актриса Мария Львова-Синевская, вскоре ставшая “украшением московской сцены”.

Пройдет немало лет, и Адам Глушковский, вспоминая годы вынужденного пребывания в русской провинции и размышляя о значении театра для народа, напишет: “Театр есть не что иное, как зеркало, в котором человек видит себя и окружающих его, или источник, из которого можно черпать много хорошего, лишь бы только в нем не было мутной воды. В политическом отношении, где лучше всего в военное время можно возбудить общественный энтузиазм, где лучше можно воспеть хвалу героям и воинству, где лучше можно в национальных гимнах изъяснить свою преданность, любовь к государю и отечеству, как не на сцене театра? Театр есть храм всеоживляющего... Мне кажется, для того чтобы способствовать образованию простого народа, нужно построить театр под названием простонародного, в котором бы вход был доступен самому бедному классу людей. Такой театр должен существовать не для приобретения денег, а для распространения в народе просвещения. Народ — везде народ”.

Перечитывая сегодня эти слова, невольно думаешь: с тех пор минуло почти два века, но и теперь приходится напоминать властителям, что народ — везде народ. И не дело театра существовать “для приобретения денег”. У него иные задачи, иное предназначение.

СТОЛИЧНЫЕ СЦЕНЫ ЕМУ БЛАГОДАРНЫ

В 1820 году костромичи-прихожане церкви Всех Святых заметили среди певших на клиросе мальчика: стройного, большеглазого, не по летам серьезного, всем своим детским существом отдающегося духовным песнопениям. Заметил того певца и костромской помещик, содержатель местного театра Василий Евграфович Обрезков.

Окольными путями он разузнал, что Коля Бярдников, так звали мальчика, появился в Костроме в грудном возрасте еще в 1812 году. В свое время его родитель держал в Москве солидную фабрику по изготовлению ткацких станков, но перед вступлением в первопрестольную наполеоновских войск семья Бярдниковых отправилась в Кострому, оставив фабрику на произвол судьбы. В достопамятном московском пожаре она сгорела дотла, разорив Бярдниковых окончательно. В силу сложившихся обстоятельств они так и застряли здесь, перебиваясь с хлеба на квас.

Разузнав все это, Обрезков пристал к отцу мальчика: отпусти да отпусти сына в театр.

— Какой театр? — сомневался Бярдников-старший. — Коле всего восемь лет.

— Дело у меня серьезное, основательное, — стоял на своем Василий Евграфович. — Мы не только драмы и трагедии ставим, но и оперы, другие музыкальные вещицы. А у Коли вашего отменная музыкальная память, прекрасный слух, недурственный альтист...

Надо заметить, что труппа Обрезкова в ту пору почти вся состояла из его дворовых и отчасти дворовых другого костромского помещика, генерала в отставке, мецената и любителя изящных искусств Александра Степановича Карцева, которому принадлежал и театральный оркестр, состоящий из семидесяти музыкантов. Кроме оркестра, Карцев имел два церковных хора

— мужской и женский, — также принимавших участие в театральных постановках.

Благодетельствуя Обрезкову, Александр Степанович не брал с него денег ни за актеров, ни за оркестр, ни за хоры. При таких благоприятных условиях Обрезкову было очень выгодно содержание театра, по причине чего билеты являлись баснословно дешевыми, и ни для какого бедняка не было затруднением посещать спектакли.

— Для сына вашего я уже и рольку припас, — внушал Василий Евграфович Бярдникову-старшему. — Изумительную. В немецкой комической опере сочинения господина Генслера “Русалка”...

На что после долгого молчания Бярдников-старший ответил:

— Признаюсь, господин Обрезков, я категорически не одобряю такого жизненного поворота в судьбе Коли. Но взял за правило не мешать детям поступать согласно их сердечного влечения. И если у мальчика есть к тому склонности и желание...

Не откладывая дела в долгий ящик, бывший фабрикант тут же пригласил на разговор взрослых сына, сказав тому:

— Коля, Василий Евграфович, хозяин здешнего театра, приглашает тебя участвовать в спектаклях.

— Правда? — не поверил услышанному мальчик.

— К чему мне лукавить? — ободряюще улыбнулся ему Обрезков. — А ты бывал в нашем театре, Коля?

— Бывал. И не раз.

— И какие спектакли пришлось по душе?

— “Русалка”, — не задумываясь выпалил Коля. — Особенно тот момент, когда дочь русалки Лесты Лида с мальчиком появляются из волшебного яйца да как запоют... — он выдержал паузу, припоминая виденное, и неожиданно пропел легко и озорно:

— Нас пара, мы будем

Примером другим...

Нимало не удивившись такому обороту разговора, Обрезков с ходу “вошел в роль” девочки, продолжив пение Коли:

“Придя на торг ради любопытства,...
он стал хозяином сразу трех театров...”



— Целуемся, любим
Не меньше больших.

Свою импровизацию они завершили общим куплетом:

*Мы так же умеем
Резвиться, плясать,
Но только не смеем
Себя показать.*

— Бесподобно! — Василий Евграфович был на седьмом небе. — Господин Бярдников, если у вашего сына такая страсть к лицедейству, ее не следует сдерживать. Никакая сила не поборет страсти: рано ли, поздно ли, а придется вам уступить... Препятствия только сильнее разжигают желания. Поверьте опыту человека театра.

Отец не разделял радости хозяина театра, но и не возражал. Только сказал сыну со всею серьезностью:

— Ты, Коля, уже большой. У тебя свой ум. Представляю тебе полную свободу. Но, желая тебе добра, советую свои действия всегда соотносить с положением...

Удачный дебют в "Русалке" определил дальнейшую судьбу мальчика. Ему стали поручать все детские роли, а после смерти отца Василий Евграфович Обрезков взял одиннадцатилетнего Колю к себе на службу в качестве актера, положив жалованье десять рублей в месяц. Жизнь тогда в Костроме была дешевой, и на свой заработок начинающий артист содержал семью из пяти человек вполне достаточно, не позволяя, разумеется, особой роскоши и излишеств.

Как ни печально признать, но с именем Николая Бярдникова связана одна из драматических страниц истории Костромского театра. А случилось вот что.

После двух лет актерства в труппе Обрезкова Николая переманил к себе Александр Степанович Карцев, пожелавший воспитывать актеров из детей крепостных. Для проведения репетиций он отдал в распоряжение Николая целый дом со встроенной в него сценой. Фанатичная преданность юного Бярдникова театру так понравилась Карцеву, что он поручил ему и несколь-

ко взрослых, которые с самым серьезным отношением проходили у пятнадцатилетнего преподавателя курс драматического искусства.

Дело заладилось настолько хорошо, что Александр Степанович скоро позволил юному дарованию устраивать платные спектакли, сборами от которых полностью распоряжался Николай. Вот только фамилия начинающего театрального деятеля генералу в отставке не пришлось по душе основательно.

— Бярд-ни-ков, — нет-нет и произносил Карцев с явным неудовольствием. — Почему — Бярдников? С какой стати?

— От прозвища, Александр Степанович, — отвечивал юноша. — На фабрике, какой прежде владел мой отец в Москве, делали бярды — инструмент для тканья полотна. Оттого родителя так и прозвали: Бярдников да Бярдников. После кличка и фамилией стала.

— Неблагозвучно, Коля. Ей-же-ей, неблагозвучно. Не для афиши. Батюшку твоего, насколько помню, Иваном величали?

— Иваном.

— Прекрасно! Вот и будешь Ивановым. Николай Иванов! Истинно русская театральная фамилия. С тем и благословляю!..

Так Бярдников стал Ивановым. Поставленные им спектакли посещались костромичами с такой охотой, что это обстоятельство послужило поводом для раздора между Обрезковым и Карцевым. Последний запретил своим актерам, хору и оркестру выступать в театре Обрезкова, передав их под начало Николая Иванова, что еще больше придало популярности его постановкам у публики. Василий Евграфович стал обвинять бывшего воспитанника, поневоле ставшего его случайным конкурентом, в умышленном уроне театрального дела. Не ограничиваясь частными жалобами, он сделал официальное донесение костромскому губернатору Ганскау на Николая Иванова. Тот, не мешкая, повелел возмутителя спокойствия арестовать и допросить: на каком основании он занимается антрепризой без разрешения?

Иванова арестовали. Узнав об этом, Карцев тут же отправился к губернатору и с возмущением спросил:

— Господин Ганскау, по какому праву вы арестовали моего любимца?

— Простите, Александр Степанович, какого любимца? — весьма удивился такому вопросу губернатор.

— Николая Иванова.

— Поступило официальное донесение господина Обрезкова... — попытался внести ясность Ганскау. — Полюбопытствуйте. Он пишет: "...довожу до вашего сведения, что два года тому назад, а именно в одна тысяча двадцать седьмом, какой-то мальчишка Николай Бярдников, именуемый на афишах Николаем Ивановым, по наущению генерала Карцева, устроил театр и отбивает у меня публику..." Что скажете, Александр Степанович?

— Если вы, господин губернатор, ссориться со мной не хотите, тотчас доставьте ко мне Иванова, — сухо ответил Карцев.

— Ну, разумеется... Его сейчас же освободят. Тут очевидное недоразумение...

Начинающего антрепренера освободили в тот же день, и он с прежней энергией принялся за любимое дело. Однако вскоре начались сбои. После той печальной истории Обрезков недолго держал театр, и он прекратил существование на долгие месяцы. Спустя малое время, приказал долго жить и Александр Степанович Карцев. Так для Николая Иванова начинался 1829 год...

К счастью, в ту пору его имя как актера на комические роли было известно не в одной Костромской губернии, но и в иных краях. А потому осенью того же года содержатель Ярославского театра прислал к Иванову своего нарочного с предложением поступить в труппу первого русского театра на очень выгодных условиях: пятнадцать рублей ассигнациями жалованья в месяц. С тех пор началась скитальческая актерская и антрепренерская деятельность Николая Иванова, продолжавшаяся полвека.

После двух лет пребывания в Ярославле, он в компании с несколькими товарищами снял Костромской театр и сделался его полноправным распорядителем.

А скоро после того, на первой неделе Великого поста, проездом в Москву Николай Иванович задержался в Ярославле и, войдя в зал ресторана гостиницы “Лондон”, увидел трех старых знакомых: актера Ивана Лаврова, ярославского помещика Давида Ваксмана и бывшего антрепренера Константина Соловьева. По их горячему спору Иванов догадался, что это претенденты на аренду местного театра, который в то время не имел хозяина. Заметив Иванова, старые знакомые чуть ли не в один голос закричали:

— А-а! И ты сюда пожаловал! Только напрасно — не дадим тебе театра... Рылом не вышел! На торги и не подступайся!..

— Зачем мне ярославский? — постарался успокоить их Иванов. — У меня есть свой, костромской.

— Ладно, рассказывай... Нашел тоже дураков. Так тебе и поверили! Лучше отъезжай подобра-поздорову.

— До свиданья, господа, — раскланялся Николай Иванович. — А на торг я непременно приду. Но единственно ради любопытства, а не с намерением стать держателем первого русского театра.

Эта встреча не столько удивила Иванова, сколько его раздорила. Придя на торг ради любопытства, он, тем не менее, стал антрепренером ярославского театра. А поскольку Ярославский отдавался тогда в антрепризу совместно с Рыбинским, по этой причине он стал хозяином сразу трех театров одновременно...

После того Николай Иванович в каких только городах не держал театры, исколесив положительно всю Российскую империю, да и за границей побывал. И везде — желанным гостем, так как его труппа всегда отличалась отменным составом. Журналы и газеты потом писали: с легкой руки Иванова пошли в ход многие знаменитости, и столичные сцены обязаны ему не одним десятком даровитых актеров, силы которых окрепли на подмостках его театров.

Александр Андреевич Рассказов, Павел Васильевич Васильев, Василий Васильевич Самойлов, Василий Николаевич Андреев-Бурдак пришли к Николаю Иванову совсем неопытными.

Потом они стали известными да знаменитыми. А сколько добрых приятелей помогли ему в многотрудном театральном деле: Михаил Семенович Щепкин, Павел Степанович Мочалов, Пров Михайлович Садовский, Дмитрий Тимофеевич Ленский, Дмитрий Васильевич Живокини, Николай Хрисанфович Рыбаков...

Кстати, знакомство антрепренера Иванова с великим русским трагиком Рыбаковым состоялось довольно оригинальным образом. Будучи в Нижнем Новгороде, Николай Иванович зашел к купцу Остапову, у которого застал незнакомую актерскую братию. Зашел в тот момент, когда один из гостей — статный, могучий, с удивительно подвижным и выразительным лицом, вразумлял восторженно глядящего на него парнишку...

— Как-то, милуша, мимо одного провинциального театра гнали партию арестованных в Сибирь. А у театрального подъезда стояли актеры и с соболезнаванием смотрели на несчастных переселенцев. Вдруг один из арестантов, молодой парень... вот, как ты, обращается к своему соседу, пожилому преступнику, и говорит: “Смотри-ка, смотри! Ха-ха-ха!.. Актеры стоят...” Тот, пожилой который, его остановил: “Чаво, дурак, смеешься? погоди! Может, сам хуже будешь...” Да-а. Какая злая ирония... Так ты, милуша, хочешь ступить на этот узкий путь?

— Очень хочу, Николай Хрисанфович, — убежденно ответил парнишка. — Хочу попробовать.

— Это, брат, дело не пробуют, — строго глянул на него рассказчик. — В это дело как окунешься, так на дно пойдешь — уже не выплывешь. Тебе который год?

— Девятнадцатый, — ответил восторженный слушатель.

— В тебе искорка есть, я это по глазам твоим вижу, — ободрительно промолвил собеседник. — Ты знаешь, где скрывается талант у актера?

— Где-с?

— В глазах! Посмотри когда-нибудь в глаза Садовскому! А у Мочалова какие глаза были! Я имел счастье играть с этим вели-

ким человеком в Воронеже. Он играл Гамлета, я — Гильденштерна... Это был гений!

— Говорят, Каратыгин выше его был.

— Ростом выше Каратыгин!.. Конечно, талантливее нас всех, грешных, но до Мочалова ему гораздо дальше, чем нам до него. Царство тебе небесное, великий артист! — говоривший помолчал, продолжал совсем тихо, будто прислушиваясь к собственным мыслям: — Да, путь наш узкий, милый человек, и много на нем погибло хороших людей. Мельпомена-то бывает бессердечна: выведет тебя на сцену в плаще Гамлета, а сведет с нее четвертым казаком в “Скопине-Шуйском”... Старайся! Не свернись! Вышел на сцену — забудь весь мир! Ты служишь великому искусству!.. Если понимаешь, что я тебе говорю, то продерешься через эту чупыгу, через наш узкий путь. Мне довелось. Прошел. Одолел. Со всеми провинциальными антрепренерами перезнакомился.

— А Иванова вы знаете? — неожиданно для самого себя спросил Николай Иванович.

— Иванова? — незнакомый артист от души рассмеялся. — Да как же не знать Иванова? Этой мой закадычный друг, самый старый приятель.

— Вы, вероятно, и служили у него когда-нибудь? — поинтересовался антрепренер Иванов.

— Ну, еще бы! Сколько раз! И теперь он со слезами меня умоляет идти к нему, да я пока раздумываюсь.

Такое беспардонное вранье Николая Ивановича очень позабавило.

— Чего же вы раздумываетесь? — поинтересовался он у случайного знакомого.

— Насчет жалованья расходимся... А вы-то сами знаете этого Иванова?

— Знаю, — ответил Иванов.

— А знаете ли вы прошлогодний с ним случай, свидетельством которого я был сам?

— Какой случай? — удивился Николай Иванович.

— Когда приезжий фокусник антрепренера Иванова усыпил на три дня?

— Нет, этого я не знаю, — чистосердечно признался антрепренер. — Расскажите, пожалуйста.

И новый знакомый поведал такую историю:

— Приезжает фокусник в Тверь и обращается к Иванову с просьбою уступить ему на один вечер театр. Иванов сдать бы театр не прочь, но заломил что-то очень несуразную цену. Фокусник, разумеется, стал торговаться, а Иванов упрямитесь и ни копейки не уступает. Вот фокусник и говорит ему: “Ежели ты по-моему не сделаешь, то усыплю тебя на трое суток, и не будешь ты ни пить, ни есть, ни свежего воздуха нюхать!” А Иванов отвечает, подставляя к физиономии его кулак: “А не знаешь ли ты, немецкая кислота, чем этот параграф пахнет?!” Фокусник обозлился и явился вечером на спектакль. Шел “Дон Жуан”, а Иванов в нем статую командора изображал. И как только взобрался командор на свой пьедестал, тут немец что-то такое и сотворил: Иванов моментально в величественной позе заснул да трое суток, как монумент, и простоял. Хотели его было с подставки сорвать, да никак нельзя было, точно прилип он к ней, никоим образом не отставал...

— Ну, это вздор, — рассмеялся Николай Иванович.

— То есть как вздор? — недовольно переспросил рассказчик. — Какой же это вздор, если я собственноручно его на пьедестале все три дня ощущивал.

— Со мной ничего подобного не было, — решил положить предел таким беззастенчивым фантазиям Иванов. — И вас никогда не имел чести знать. Позвольте представиться — я тот самый антрепренер Иванов, о котором вы только что упоминали.

— Ты — Иванов? — нимало не смутясь, воскликнул собеседник. — А я — Николай Хрисанфович Рыбаков. Очень рад с тобой познакомиться.

— С какой стати вы про меня такую чепуху врете? — спросил Николай Иванович Николая Хрисанфовича.

— Действительно, я соврал, — признался знаменитый трагик. — Но только не про тебя соврал, а про другого Иванова...

Тогда же Иванов пригласил Рыбакова в Кострому открыть его “Гамлетом” новый сезон в местном театре, на что Николай Хрисанфович откликнулся с искренним желанием, явившись костромичам в 1852 году и имея огромный успех у публики.

Нежданное знакомство с годами переросло в верную дружбу двух славных людей русского провинциального театра, продолжавшуюся до самой смерти Рыбакова, которого Иванов пережил на пять лет.

Посвятив полвека жизни театру, один из первых его антрепренеров на склоне лет признавался: как поступил на сцену ни с чем, так и сошел с нее без всего. Умер Николай Иванович Иванов в Москве в 1881 году в крайней нужде и лишь накануне кончины Обществом вспомоществования сценических деятелей был пристроен в городскую богадельню. Но до конца дней своих вспоминал он Кострому, звеневшую у его колыбели, светлый образ церкви Всех Святых, в которой пел в далекие детские лета, и театр, где впервые вышел на сцену восьмилетним мальчиком.



НА СЦЕНЕ — АЛЕКСЕЙ ПИСЕМСКИЙ

Для Алексея Феофилактовича Писемского театр всегда был одной из главных сердечных привязанностей. Увлечение это проявилось в Костроме, в пору его учебы в гимназии. Вот что писал об этом Алексей Феофилактович в своей автобиографии:



Алексей Феофилактович Писемский.

“В 1834 году, то есть когда мне было четырнадцать лет, меня отдали в костромскую гимназию во второй класс. Учиться там я начал понятливо и довольно прилежно, но гораздо большую стяжал себе славу на актерском поприще. Здесь, участвуя в составлявшихся между гимназистами спектаклях, я играл между прочим роль пана Прудиуса в пьесе “Казак-стихотворец”.”

Заметное влияние на приобщение Писемского к сценическому искусству, как и к литературе, оказал “Почетный гражданин кулис” Павел Александрович Катенин. Именно ему Алексей Писемский был обязан тем удивительным умением владеть собой и тою удивительно отчетливою и сдержанною интонацией голоса, которой многие любовались в минуты, когда Алексей Феофилактович выступал на сцене или читал свои произведения.

Его знакомство с театром состоялось в Костроме вскоре после поступления в гимназию. И знакомство это явилось настоящим потрясением. Припоминая позже чувства, охватившие молодого человека по окончании первого в жизни спектакля, Писемский писал, что он был как бы в тумане: весь этот театр со всей обстановкой и все испытанные там удовольствия показались ему какими-то необыкновенными, не на земле существующими, но каким-то одуряющим пиром, не дающим свободно дышать и тем не менее очаровательным и обольстительным.

Пройдет время, и Алексей Феофилактович, работая над романом “Люди сороковых годов”, живо припомнит тот восторг, который охватил его, когда он с гимназическим приятелем Стайновским пришел впервые на театральное представление. Этот восторг не уменьшился оттого, что самое здание театра, переделанное из кожевенного завода, помещалось в каком-то огромном подвале. Они уселись на скамьи, и Алексей стал озираться по сторонам. Более опытный в этом деле Стайновский вполголоса объяснил: это партер, а то ложи, а вот занавес, перед ним — оркестровая яма...

Когда же заиграла музыка, Писемский, никогда не слыхавший до того ничего, кроме скрипки, гитары и плохонького фортепьяно, при звуках довольно внушительного оркестра почув-

ствовал, что его поднимает какая-то невидимая волна. Хотелось плакать и плясать в одно и то же время.

С раскрытием занавеса их взору открылась таинственная роща, позади которой колыхался легкий задник, с изображенным на нем бог весть куда уходящей далью. Перед сценой шевелилось что-то голубое. Как поведал всезнающий Стайновский, то была река Днепр.

По окончании спектакля “Днепровская русалка”, а именно ее представляли в тот вечер, Писемский с другом пробрались за кулисы и увидели нехитрую механику тогдашней костромской сцены: кусты и деревья из картона подпирались сзади обыкновенными палками, волнующийся Днепр представлял из себя ряд качающихся фанерок, а дома и облака висели на веревках, уходящих куда-то в бездонную темноту колосников...

После таких открытий гимназист Алексей Писемский уверился в том, что театр не такая уж сложная штука. Он становится одним из самых заядлых актеров-любителей, сам организывает и ставит спектакли, в том числе и “Казака-стихотворца”, сыграв в нем памятную роль пана Прудиуса. А костромские зрители, не мешкая, произвели его в выдающегося артиста.

Так “Костромские губернские ведомости” писали: “Писемский в роли Флюгерова в комедии “Булочная” превосходно понял комизм характера такого чиновника и передал его в игре живой, чуждой всяких натяжек, но исполненной сценического искусства”. В водевиле “Что имеем — не храним, потерявши — плачем” гимназист Писемский, по мнению рецензента, так сыграл роль Морковкина, “что едва ли можно видеть где-либо лучше”.

В 1852 году настоящим событием стали спектакли, данные в пользу детского приюта и бедных жителей Костромы, и прежде всего — “Женитьба” Гоголя, в которой роль Подколесина играл Писемский, Кочкарева — граф А.Д. Толстой, Жевакина — драматург Алексей Потехин, Агафью Тихоновну — жена Писемского Екатерина Павловна. Та же губернская газета с восторгом писала: “Нельзя и опытному артисту вернее и лучше олицетворить этого нерешительного флегматика Подколесина,

“Весь этот театр со всей обстановкой
и все испытанные там удовольствия
показались ему необыкновенными...”



каким представил его г. Писемский... Писемский не играл Подколесина, а весь переродился в него”.

Позже, когда с легкой руки Александра Николаевича Островского в Москве вошли в моду авторские литературные чтения, самыми популярными стали выступления костромичей А.Н. Островского, А.Ф. Писемского и А.А. Потехина. Поначалу они выступали в частных купеческих и аристократических домах бесплатно, исключительно в интересах знакомства слушателей с личным творчеством. Потом, когда начали выступать с эстрады общественных и клубных заведений, вход стал платным, а поступающие средства предоставлялись на благотворительные цели. Сами же такие выступления сделались театральными увеселениями нового вида.

Задаваясь вопросом, кто из трех основателей московских литературных чтений был лучшим, Сергей Васильевич Максимов отвечал: “Каждый внес свою монету, и все пользовались одинаковым успехом”. По его словам, Александр Николаевич читал очень медленно и спокойно, как бы прислушиваясь к звукам своего ровного голоса и каждую отдельную, тщательно отделанную фразу, пользуясь случаем еще раз все взвесить и оценить. Драматург Алексей Антипович Потехин выделялся наибольшей горячностью, но у него, как и у Писемского, слушатели чувствовали живых лиц с оттенками их говора и манеры. Писемский же, прекрасный чтец, превосходный актер и замечательный рассказчик, сохранил к тому же говор своей чухломской родины, что позволяло ему доводить до полного слухового обмана тех, кто слушал его.

Как превосходный чтец и декламатор, Алексей Феофилактович был известен и всему образованному Петербургу. Актер и писатель Иван Федорович Горбунов вспоминал: “Очень часто по вечерам, а иногда и днем мы отправлялись с ним куда-нибудь на чтение. Мы сделались известными чтецами и вошли в моду: нас приглашали в самое высшее общество. “Мы с тобой точно дьячки, — сказал как-то Алексей Феофилактович. — Нам бы попросить митрополита, чтобы он разрешил стихарь надеть”.

Поэтому совсем не случайно, когда в 1860 году в Петербурге задумали поставить спектакль с участием в нем писателей, сбор

от которого предназначался Обществу для пособия нуждающимся литераторам и ученым, первым делом за советом и поддержкой обратились к Писемскому. Алексей Феофилактович горячо поддержал такую идею, порекомендовав взять для постановки комедию Гоголя “Ревизор”, согласившись играть в ней Городничего. К удивлению многих, с готовностью откликнулся на предложение быть занятым в спектакле и Достоевский, до того никогда не выступавший на сцене. “Дело хорошее, очень хорошее дело даже, — прямо скажу, — очень важное!” — говорил он. Федору Михайловичу предоставили полную свободу в выборе роли, и он без долгих обдумываний остановился на почтмейстере Шпекине. На недоуменные вопросы отвечал: “Это одна из самых высоко-комических ролей не только в гоголевском, но и во всем русском репертуаре, и при том исполненная глубокого общественного значения... Не знаю, как мне удастся с нею справиться, но играть ее буду с большим старанием и большою любовью...”

Скоро определились и другие исполнители. Даже на самые маленькие роли были назначены люди известные и даровитые, которые отнеслись к постановке с полной серьезностью и истинно артистической любовью. На роли купцов подобралась такая колоритная “компания”, как: Тургенев, Краевский, Григорович, Майков, Дружинин... Участники спектакля написали в Москву к Островскому с просьбой дать согласие сыграть “главного купца” — Абдулина. “Хорошо, — ответил Александр Николаевич, — с удовольствием буду играть Абдулина. Только репетируйте без меня, я приеду на две последние репетиции”.

Уже на счетах ролей на первый план выступил Писемский, явив себя идеальным Сквозником-Дмухановским. Когда же стали репетировать на сцене, между постановщиком и исполнителем Городничего возникли разногласия. Этот творческий спор интересен тем, что воскрешает понимание Алексеем Феофилактовичем реалистической манеры игры.

Предмет недоразумений состоял в том, что, когда Писемскому по ходу пьесы приходилось говорить не “в публику”, а обращаться непосредственно к исполнителям, находящимся особенно по бокам и позади Городничего, он произносил слова, повер-

нувшись спиною к зрителям, что в ту пору почиталось высокомерным презрением сценических правил и законов.

— Алексей Теофилактович, — говорил ему режиссер. — Ведь так нельзя! Вас никто не слышит.

— Рутинеры вы, вот что я вам скажу, — возражал Писемский сердито. — По вашему мнению, как заведено искони, так и делай до скончания века! Вот, мол, почтенная публика, извольте слушать, что я буду вам докладывать!.. Где же тут реализм в искусстве, о котором все мы усердно хлопочем и за который я стою горой как в литературе, так и на сцене? Разве, когда я нахожусь в комнате и говорю с кем-нибудь, забочусь я о том, чтобы меня слышал кто-нибудь, кроме тех, к которым моя речь обращена? Если это лицо стоит в углу комнаты, разве я выведу его на середину, а не подойду к нему в угол? Буду я заботиться о том, чтобы не поворачиваться спиною ни к кому из остальных, в этой же комнате находящихся?.. Ну, точно то же и на сцене.

— Но ведь сцена имеет свои законы! — не соглашались с Писемским.

На что тот отвечал:

— Никаких нет законов, кроме одного: полный реализм, без всяки ограничений и уступок!

Однако подобные споры не помешали Алексею Теофилактовичу, по словам видевших его в спектакле, быть поистине великолепным Горюничим. Когда поднялся занавес и зрители увидели Писемского, раздались громкие и единодушные аплодисменты, не прекращающиеся несколько минут. Так же радушно был встречен выход Достоевского. А с появлением “знаменитых купцов” необычайный энтузиазм охватил всех присутствовавших.

К большому сожалению, Александр Николаевич Островский из-за болезни не смог выступить в “Ревизоре”. Вместо него публика в роли купца Абдулина увидела мастера водевильного жанра Федора Алексеевича Кони.

По окончании великий князь Константин Николаевич, когда ему подавали шинель за кулисами, весело и приветливо высказал свое удовольствие всем участникам спектакля.

Три года спустя состоялась первое представление драмы Писемского “Горькая судьбина”. То был благотворительный спектакль, поставленный любителями. Роль главного героя Анания Яковлева играл сам автор пьесы. Публика приняла спектакль с завидным успехом. “Я был вызван до 20 раз”, — отметил этот случай Алексей Феофилактович.

А скоро после того в Москве силами литераторов была поставлена “Женитьба” Гоголя, в которой Писемский, как и когда-то в Костроме, играл роль Подколесина и в которой вновь подтвердил свои незаурядные актерские дарования. Современники вспоминали: “С трудом мы пробрались на этот спектакль. Конечно, не мы были судьями над Писемским, но мы были свидетелями того изумления, с каким избранное общество смотрело на игру Писемского. В то время Подколесина играл на Императорском театре великий наш комик Щепкин. Но кто ни взглянул на Писемского, всякий сказал, что он лучше истолковал этот характер, чем сам Щепкин”.

“Счастливым в личном участии на сцене, — писал Сергей Васильевич Максимов, — Писемский не имел возможности наслаждаться продолжительным успехом своих пьес на сцене; на сцене многие из них ему даже не пришлось видеть в исполнении”. Поэтому артистическая деятельность Алексея Феофилактовича была не праздным увлечением, но жизненной потребностью, утолением творческой неудовлетворенности, порожденной холодностью и настороженностью, с какой театры того времени относились к драматическим произведениям Писемского. И потому он всегда был благодарен костромской земле, где не только родился, написал свои первые литературные произведения, но где впервые вышел на сцену, стяжав себе славу на актерском поприще.



“И СТАЛ Я ВЕЧНЫМ НЕСЧАСТЛИВЦЕВЫМ...”

Осенью 1852 года в Костроме появились афиши, приглашающие зрителей в городской театр на открытие нового сезона. Открывался от трагедией Шекспира “Гамлет”. В роли принца датского впервые на костромской сцене выступал известный провинциальный актер Николай Хрисанфович Рыбаков.



Николай Хрисанфович Рыбаков.

Неведомо какими путями театральный мир всегда полнится самыми достоверными сведениями, фактами, людской молвой, а то и просто досужими домыслами, по причине коих популярность многих, причастных к сценическому искусству, становится известна заранее.

Вот и о таланте Николая Хрисанфовича местные театралы были наслышаны довольно. Знали и о том, что уроженец Курска Николай Рыбаков в детстве об актерской судьбе не помышлял, но смотреть спектакли любил до самозабвения. Правда, будучи “канцеляристом” казенной палаты, он получал такое скромное жалованье, что даже на посещение галерки не мог сэкономить. А потому в один прекрасный день пятнадцатилетний парнишка явился пред светлые очи содержателя театра с деловым предложением: он, Николай Рыбаков, согласен безвозмездно принимать участие в массовых сценах, антрепренер же предоставляет ему за то право бесплатного посещения театра. На том и порешили. И был тот уговор воистину дороже денег. Три года Николай Рыбаков играл бесплатно, зарабатывая на жизнь перепиской частных бумаг.

Когда же стал получать за свой актерский труд жалованье, радости и удовлетворения от того было немного. По непонятным причинам молодой артист долгое время занимал в труппе далеко не видное место. Казалось бы, все данные к завоеванию успеха у публики имелись: великолепная внешность для исполнения трагических ролей, могучее сложение, сильный и звучный голос, подвижное и выразительное лицо, как бы самой природой предназначенное для выражения страстей сильных и бурных, пылкий и легко возбудимый темперамент, удивительное обаяние... Однако антрепренер держал Рыбакова в тени, доверяя ему лишь “выходные” роли.

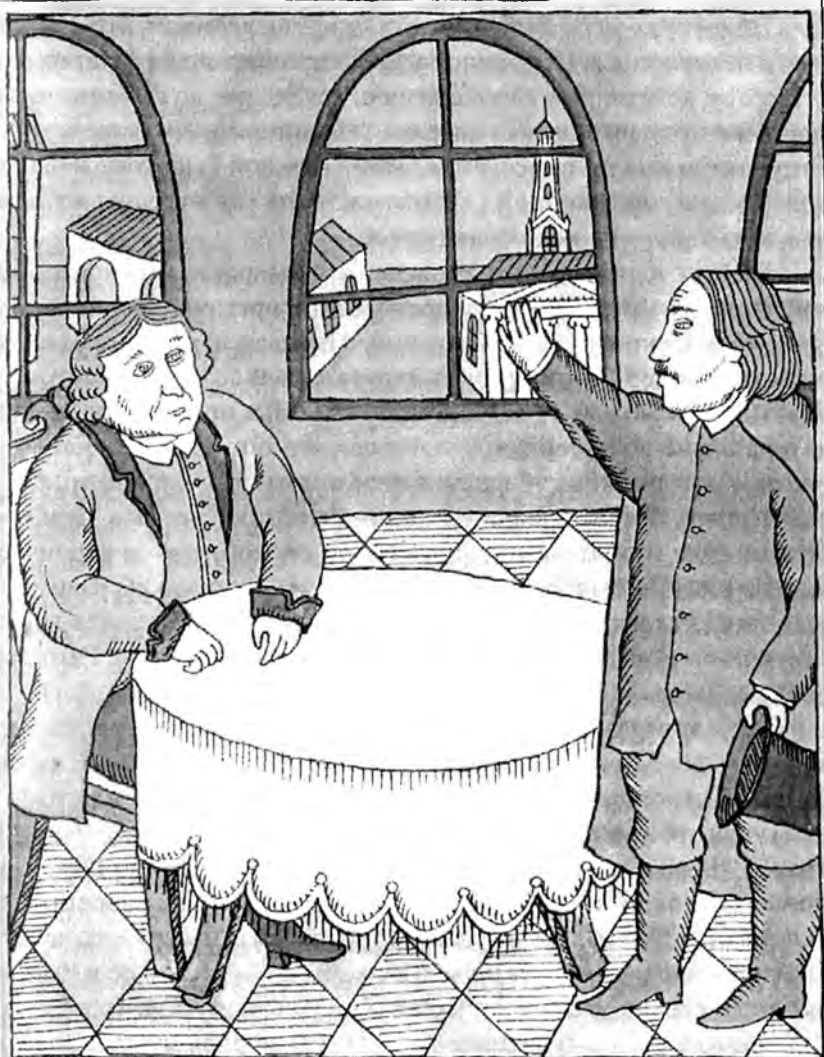
Минуло долгих четырнадцать лет, прежде чем в театральные рецензии стали примечать, как постепенно “пальма первенства отдавалась драматическому актеру Рыбакову”. Тому немало способствовали его совместные выступления в спектаклях с великими трагиками — Павлом Степановичем Мочаловым и Михаилом Семеновичем Щепкиным. Под впечатлением игры Мочалова

молодой Рыбаков самостоятельно подготовил роль Гамлета и в 1840 году, во время гастролей Мочалова в Воронеже, играл принца датского в очередь со столичным гостем. И, надо заметить, играл отменно. Между поклонниками обоих артистов даже разгорелся нешуточный спор, кому из них отдать предпочтение.

“Гамлетом” же в январе 1852 года Николай Хрисанфович дебютировал на сцене Малого театра, имея серьезные виды быть зачисленным в его труппу. “Я еще в 50-х годах хотел было поступить в труппу императорских театров, — вспоминал позже Рыбаков, — я даже дебютировал, и очень удачно, но потом, встретив против себя подкопы и интриги, чуть было не побил режиссера... Тогда меня призвал к себе директор театра и стал говорить: “По твоему таланту я бы очень охотно принял тебя в труппу...” Но я тотчас же перебил его: “Прежде всего я попрошу, ваше превосходительство, отличать меня от вашего лакея и будочника — не говорить мне “ты”... Директор нахмурился и продолжал: “По таланту-то Вашему я бы Вас принял, но по характеру Вы не годитесь: вы легко можете угодить в солдаты...” Ведь тогда, при Николе Павловиче, за строптивый нрав отдавали в солдаты не только “артистов”, но даже попов по представлениям архиереев... Так я и остался весь свой век “провинциальным артистом Несчастливцевым!”

После того случая Николай Хрисанфович так осерчал на первопрестольную, что двадцать лет не желал выступать на московских сценах. Даже настойчивые просьбы Александра Николаевича Островского не помогли. И загремел вновь по знакомой ему провинции. Тут-то и объявился содержатель Костромского театра с предложением открыть очередной театральный сезон его “Гамлетом”.

Костромичи в своих ожиданиях не обманулись. Правда, поначалу явившийся публике Гамлет богатырской силы вел себя как-то натянуто, неестественно, о чем не преминул отметить рецензент в журнале “Пантеон”. По его словам выходило, что сцена с тенью не произвела никакого эффекта, поскольку Гамлет перед нею равнодушно декламировал, а сама тень была чрезвычайно смешна и походила “на святочных наряженцев”. Зато в следую-



“По твоему таланту
я бы очень охотно принял тебя в труппу...”
“Прежде всего я попрошу отличать меня
от Вашего лакея — не говорить мне «ты»...”

щих действиях игра Рыбакова стала одушевленной, его Гамлет будто переродился. Особенно чудесно прошла сцена с матерью в четвертом действии. А какое сильное, доходящее до глубины души значение придавал артист словам: “Покойной ночи, королева!..” Оглушительные рукоплескания были наградой Рыбакову, и наградой вполне заслуженной... Его несколько раз вызывали после каждого действия, исключая первое.

Памятуя первый успех Николая Хрисанфовича на костромской сцене, известный антрепренер того времени, начинавший свой творческий путь в Костроме, Николай Иванович Иванов рискнул и в 1854 году открыть театральный сезон “Гамлетом” с участием Рыбакова. И не прогадал. Публика приняла любимого актера с еще большей теплотой и сердечностью, о чем напоминают “Костромские губернские ведомости” тех лет. По мнению рецензента, Гамлет в исполнении Рыбакова не был слабым, безвольным и больным человеком, не способным на героические деяния. Он был жертвой безвременья, “мучеником разительных людских слабостей”. Несправедливость и неправда существующего порядка — вот причина душевного недуга Гамлета, раскрывавшаяся Рыбаковым, как прежде Мочаловым.

После костромских гастролей Николай Хрисанфович проникся каким-то особенным духовным родством с Александром Николаевичем Островским, поняв и приняв сердцем его “пьесы жизни”, выступая их горячим заступником от театральных дельцов. В очерке “Белая зала” писатель-артист Иван Федорович Горбунов приводит такой эпизод. Как-то один заносчивый антрепренер авторитетно заявил, что в недавно появившейся пьесе Островского “Бедность не порок” нет ничего особенного и что он ее в Рыбинске тоже ставил. На что Николай Хрисанфович ответил:

— Это у себя в курятнике-то?.. Ты бы молчал лучше. Знаешь ли ты, как надо играть Любима Торцова?..

— Что же в нем особенного? — удивился антрепренер. — Обыкновенный пьяный купец.

— Особенного? — возмутился Рыбаков. — Да я с тобой и разговаривать не хочу!.. Ведь эту роль должен трагик играть, а он мальчишку нарядил.

— У нас на юге эту пьесу не поймут... У нас в ходу больше помпезные спектакли, — вставил свое слово содержатель сева-стопольского театра.

— Подите вы со своим югом, — отмахнулся от него Никола-ий Хрисанфович. — У вас Гамлет в сцене с матерью с папир-ской вышел!.. А король Лир звезды с кавалерийского вальтра-на на себя надевает... Где это видано?.. Играете вы там своих “Багдадских пирожников”, “Принцев с хохлом, горбом и бель-мом” и играйте. Настоящий репертуар вам не по плечу. Да и многих пьесы Островского врасплох застали. Теперь не то! Те-перь — “Шире дорогу — Любим Торцов идет!..”

Трудно назвать какую-либо пьесу Островского, в которой не играл Николай Хрисанфович. Это и Любим Торцов в спек-такле “Бедность — не порок”, Иоанн Грозный в “Василисе Ме-лентьевой”, Курсленов в “Горячем сердце”, Дикой в “Грозе”, Большов в “Банкроте” и, конечно же, незабвенный провинци-альный артист Геннадий Несчастливцев в “Лесе”, которого Александр Николаевич писал с трагика Николая Хрисанфови-ча Рыбакова.

И как не понять драматурга, страстно желавшего постанов-ки комедии в Москве, чтобы увидеть в роли Несчастливцева Ры-бакова, услышать из его уст ставшие известными слова: “В пос-ледний раз в Лебедяни играл я Велизария, сам Николай Хри-санфович Рыбаков смотрел. Кончил я последнюю сцену, выхо-жу за кулисы, Николай Рыбаков тут. Положил он мне руку на плечо...”

К величайшему удовольствию Александра Николаевича, та-кой спектакль вскоре был объявлен. На последней репетиции присутствовал сам драматург. Все шло прекрасно до последнего акта, когда суфлер подал Николаю Хрисанфовичу фразу:

— Ну, теперь давай выпьем на брудершафт.

Николай Хрисанфович, не понимая этого слова, остано-вился и переспросил суфлера:

— Что такое выпьем? Какое вино?

— Не вино, Николай Хрисанфович, а “выпьем на брудер-шафт”, — пояснил суфлер.

— Что это, Александр Николаевич? — обратился Рыбаков со сцены к Островскому. — Что это за штука?

— Брудершафт, Николай Хрисанфович, слово немецкое, — ответил драматург из зала. — Что значит — выпьем на “ты”.

— Вон оно что — немецкое слово! — удивился Рыбаков. — Так на что же тебе понадобилось немецкое слово, коли ты русскую пьесу писал. Брось это! Оставь лучше так: выпьем на “ты”!

— Все равно, Николай Хрисанфович, можно и так сказать, — Александр Николаевич был настолько увлечен игрой Рыбакова, что соглашался на все, чего бы не захотел артист, о котором драматург всегда отзывался с любовью.

И вот 11 мая 1876 года в московском Общедоступном театре отмечался 50-летний юбилей прославленного провинциального актера, игравшего в “Лесе” своего сценического двойника провинциального артиста Несчастливцева. Играл Рыбаков с огромным внутренним подъемом и воодушевлением, молодо и свежо. Когда дошел до слов “о самом Николае Хрисанфовиче Рыбакове”, замешкался как бы в нерешительности — произносить ли ему слова Островского или заменить в них свое имя, как он делал обычно. И тут из ложи дирекции послышался тихий, но внятный голос драматурга: “Играй по тексту!..” В тот вечер Рыбаков впервые произнес со сцены слова, в которых упоминалось его имя.

После спектакля ветерану русской сцены преподнесли венок и адрес актеры Малого театра, его коллеги из провинции. Островский, обращаясь к артисту от Общества драматических писателей, говорил о том, что имя Рыбакова навечно сохранится в истории русского театра, “ибо славен и достоин почестей не тот, кто их достиг, а тот, кто их достоин”, и по старинному русскому обычаю поклонился артисту в пояс.

То было весной. А полгода спустя Николай Хрисанфович, собираясь в новые гастрольные скитания, говорил с каким-то недобрым предчувствием:

— Еду в Тамбов. А знаешь ли ты, что такое по-французски “tombe”? — Могила. Верно, это уж будет мое последнее путешествие...

Сердце-вещун артиста не обмануло. 12 ноября 1876 года перед началом спектакля “Адская жизнь” с ним сделался обморок, а через три дня Рыбаков скончался от разрыва сердца. Его последними словами были: “Пора! Птенцы уже подросли и сами летают!..” И как совсем недавно на юбилейном вечере, так теперь в прощальных речах его сотоварищей по сцене выражались уверенность и надежда, что имя Рыбакова гремело, гремит и будет греметь в России, которую он обошел чуть ли не из конца в конец, всюду встречаемый овациями.

Но минул совсем малый срок, и Александр Николаевич Островский, побывав на спектакле с участием итальянского трагика Томазо Сальвини, с горечью заметил:

— Вот что значит быть иностранцем. Весь мир знает Сальвини, а Рыбакова — только Россия.

Гиляровский, хорошо знавший артиста по совместным театральным скитаниям, в своих воспоминаниях признавался: о знаменитом Рыбакове, друге Островского, остались одни анекдоты и больше ничего.

И верно, что нам сегодня в имени Николая Хрисанфовича Рыбакова?

Но и поныне жив его сценический двойник. Когда слышишь монолог Геннадия Несчастливцева, так и кажется, что поднимается во весь свой могучий рост исполинская фигура Рыбакова и вопрошает нас с праведным гневом: “Комедианты? Нет, мы — артисты, благородные артисты, а комедианты — вы. Мы, коли любим, так уж любим; коли не любим, так ссоримся или деремся; коли помогаем, так уж последним трудовым грошем. А вы? Вы всю жизнь толкуете о благе человечества, о любви к человечеству. А что вы сделали? Кого накормили? Кого утешили?..”

Таким Николай Хрисанфович Рыбаков запечатлен в неуязвимой комедии Островского “Лес”, премьера которой состоялась недавно на сцене Костромского театра, где почти полтора века тому назад выступал молодой трагик Николай Рыбаков в роли Гамлета. Таким этот вечный скиталец остается с нами. Со своими прошлыми, настоящими и будущими зрителями.

ИВАН КАЛИТА РУССКОГО ТЕАТРА

Он беззаветно любил театр и требовал от посвятивших себя ему такого же любовного отношения.

Его называли Иваном Калитой, собирателем русского театра. Целая плеяда замечательных актеров прошла через его руки, почитая за счастье попасть в его труппу. Все знали, что в этом “деле” их ждет материальная обеспеченность, работа в окруже-



Пётр Михайлович Медведев.

нии талантливых товарищей. В его театре первенствующую роль играли произведения Островского, Шиллера, Шекспира, Гоголя, Грибоедова, Потехина, Писемского, а пошлость изгонялась из репертуара. Когда спрашивали о причинах необыкновенной популярности его имени, он отвечал:

— Тайна моего успеха заключается в том, что я всегда оставался верен себе. Я всегда работал сам, не подражая другим, знал, в чем моя сила, и не заходил в чужую область. Кто хочет достигнуть чего-нибудь в жизни, имея талант, должен быть прежде всего самим собой.

Он был замечательным актером, режиссером, но прежде всего — талантливым антрепренером. И не было в России второй половины XIX века такого театра, где бы не произносилось с искренним почтением имя Петра Михайловича Медведева.

Свое первое сценическое крещение Петр Михайлович получил в Костроме, куда приехал в 1854 году по окончании Московского театрального училища, проработав до того один сезон в Тульском театре. В Костроме он поступил актером в труппу антрепренера Николая Ивановича Иванова, прослужив в ней с небольшим перерывом до 1857 года. Кострома одарила 17-летнего юношу такими яркими театральными впечатлениями, которые не изгладились из памяти Петра Михайловича в течение всей жизни. На склоне лет в своих “Воспоминаниях” Медведев писал, как, приехав в Кострому и устроившись с квартирой, они пошли осматривать театр — “это чудо в своем роде”. Переделанный из кожевенного завода, он стоял на горе фасадом на улицу, а тыльной частью — на Волгу. С подъезда публика входила в галерею, потом спускалась вниз, в ложи 3-го яруса, потом в бельэтаж и, наконец, попадала в бенуар и партер. “В случае пожара, — писал Медведев, — из этой ямы выбраться было бы невозможно. На Волгу был только один выход со сцены. А пожар в любую минуту мог бы случиться: весь театр освещался лампами с конопляным маслом и сальными свечами”.

По свидетельству Петра Михайловича, многие актеры жили тогда в Костроме не очень вольготно: нередко ходили голодными, плохо одетыми. Для того чтобы не умереть с голоду, многие,

приходя в трактир, читали монологи из драм и комедий. Пьяные купцы на подобных “творческих встречах” то умилялись и восторгались, а иные в страхе и удивлении “выкатывали глаза”. Тем не менее местным лицедеям, которые несли искусство в массы подобным образом, нет-нет да кое-что и перепало из богатой купеческой мошны.

Игрались в ту пору на костромском театре драмы, комедии, водевили. Особенным успехом пользовалась пьеса писателя-костромича Алексея Потехина “Суд людской — не божий”, патристическая постановка “За веру, царя и отечество”, трагедия Нестора Кукольника “Князь Михайло Васильевич Скопин-Шуйский”. В этом спектакле роль Прокопия Ляпунова исполнял трагик Павлов-Веревкин, а роль злодея Фидлера играл Петр Медведев. По ходу действия Ляпунов выбрасывает злодея в окно. И вот что произошло на спектакле.

“Подошла эта сцена, — пишет в “Воспоминаниях” Петр Михайлович. — После предварительной трепки, трясения меня за грудь и за шиворот Павлов-Веревкин схватил меня за ремень, силился несколько раз поднять, но не мог. Не зная, чем замечать эффект, он повалил меня на пол и затем за шиворот потащил к окну, кое-как поднял и швырнул в окно. Во все время истязания я уже не помнил себя, очнувшись за кулисами на полу... Меня унесли в гримуборную. Я со слезами говорил, что больше в трагедиях играть не буду. Недели две я пролежал в больнице...”

Много лет спустя, когда Петр Михайлович стал известным актером и антрепренером, он часто бывал в гостях у А.Н. Островского и однажды рассказал драматургу о проделке с ним трагика. Позже Островский этот его рассказ включил в комедию “Лес”, где данный эпизод Геннадию Несчастливцеву рассказывает комик Аркашка Счастливец. Только трагик Павлов-Веревкин переименован драматургом в Бечевкина.

Неизменной популярностью в то время пользовался спектакль “Взятие Синопа”, в котором участвовала не только вся труппа, но и специально нанятые статисты и, самое примечательное, известный всему городу театральный сторож Пахомыч

Неузмной популярностью В то Время
пользовался спектакль "Взятие Синопа".



— грузный старик с огромными казацкими усами, изображавший пленного турецкого пашу.

Сценография и сценическая техника были тогда более чем скромными. В том же “Взятии Синопа” гром и молнию делали так: длинный лист жести сворачивали трубочкой, на конце ее укрепляли что-то вроде шара с проткнутыми дырочками и местом для огарка свечи. В шар помещался плавун, то есть легко воспламеняющийся порошок. Когда свечу зажигали и дули в трубочку, плавун попадал на огонь, отчего делалась яркая вспышка. Гром производился резким встряхиванием железного листа.

Представлен был в спектакле и морской бой с пушечной пальбою и летающими бомбами, какие мастерились таким образом: пушечные выстрелы заменялись ударами в огромный барабан, а для бомб приспособляли выкрашенные бычьи пузыри, которые быстро протаскивались по проволоке через сцену.

Что касается художественного оформления, тут на заднике было нарисовано Черное море, облака, а вдали — горящий Синоп. Русские и турецкий корабли изображали на листах картона. И когда в последнем действии все начинало гроыхать, ухать, летать, сталкиваться и под этот шумовой аккомпанемент выносили на носилках плененного турецкого пашу Пахомыча, на голове которого красовался тюрбан из марли, овациям не было конца.

Именно здесь, в Костроме, Медведев познавал не только азы театрального дела, но воочию увидел бедственное положение актеров, бывших в середине XIX века по сути дела либо крепостными, либо откупившимися от помещиков на волю, а иные находились на оброке, то есть платили помещику ежегодно назначенную им сумму. Уже тогда молодой актер Медведев задавался вопросом: “Могли ли они, еще близкие к рабству, отстаивать свои человеческие права? Могло ли тогдашнее общество признать в Ваньках, Васьках, Петрушках, Агашках, Варьках человеческое достоинство?” И с горечью признавался самому себе: “Актеры еще дрожали перед барями и начальством. Общество смотрело на деятелей сцены только как на шутовскую забаву”.

И еще уразумел Петр Медведев, что актерская судьба зависела от антрепренера, являвшегося полновластным хозяином, ко-

горый обычно арендовал у города помещение, распоряжаясь в нем по своему усмотрению. И от того, каков антрепренер, с какой целью занимается антрепризой — видит ли в ней средство набить карман или стремится действительно создать хорошую группу, — зависела судьба театра, его значение как художественного и культурного явления. Пример костромича Николая Ивановича Иванова, занимавшегося антрепризой более 20 лет и известного всей театральной России солидными делами, уважительным отношением к актерам, утверждал Медведева в решении испытать свои возможности на этом многотрудном поприще.

Оставив Кострому в 1857 году, Петр Михайлович продолжает выступать актером на провинциальной сцене и лишь в 1862 году становится во главе саратовской труппы сначала как руководитель Товарищества актеров, а затем и как антрепренер. Скоро о нем стали говорить как о человеке “симпатичном и странном”, живущем только театром и ради него.

Антрепренеру Медведеву не давали субсидий, и он тратил на театральные нужды свои сбережения, когда такие имелись. Для него было очень важно, чтобы не страдала его репутация как знатока своего дела и честного человека.

— Я тружусь и хлопочу для того, чтобы наслаждаться театром, чтобы дать возможность жить своей семье и вот этой ораве, — нередко говорил Петр Михайлович, указывая на последних словах на свою труппу. — А деньги для меня — только хороший слуга.

Зато актеры и любили Медведева. Многие вспоминают такой случай: как-то опера, которой одно время увлекался Петр Михайлович, прогорела. Не хватало денег для расплаты и на покрытие текущих расходов. Тогда актеры драмы заложили свои вещи и тем поддержали любимого антрепренера.

У него был какой-то особенный “нюх” на сценические таланты. Объезжая города, он присматривался к молодежи, брал к себе каждого, подающего надежду, лично занимался с ними, передавая свой богатый актерский опыт. Он не считался с именами и приглашал любого, в ком угадывал незаурядное дарование. Ма-

рия Гавриловна Савина в статье “Как нашел меня П.М. Медведев” рассказывает: в 1871 году на нижегородской ярмарке она должна была играть совсем небольшую и мало интересную роль в водевиле “Женщины-арестанты”. В антракте разнесся слух, что “сам Медведев” приехал приглашать в свою труппу известную тогда опереточную актрису “с голосом” Лаврову и сегодня будет смотреть ее. Роль Савиной начиналась ничтожной фразой, после чего она по ходу действия ложилась спать и лежала так довольно долго. “Так как это было почти во 2-м часу ночи, — пишет Мария Гавриловна, — то роль мне была очень “симпатична”, и я чуть-чуть не уснула на самом деле. Лаврова будит меня, я потянулась, зевнула и... участь моя, моей сценической карьеры, моей жизни — была решена. Медведев пришел за кулисы и... вместо Лавровой пригласил меня. — “Это сама натура, как она проснулась-то. Дитя! Это настоящая инженерю”, — сказал он”.

Петр Михайлович, будучи сам актером и с большим именем, почитал своих коллег по труппе самыми главными. Он зорко наблюдал за каждым молодым дарованием, старался дать ему возможность обыгаться, найти свое настоящее место.

— Амплуа, — говорил Медведев, — актер должен вырабатывать исподволь и идти от широкой к узкой сфере ролей. Для молодежи нет амплуа. Чтобы научиться, надо играть все, пользоваться всяким случаем, чтобы затронуть в себе и развить широкие и разносторонние способности. С годами у молодого актера и обозначится то место, тот характер ролей, который составит сущность дарования, его призвания. Чем шире захват ролей в молодости, тем глубже и цветистее будет творчество актера в зрелые годы в принадлежащем ему амплуа.

Известный актер Владимир Николаевич Давыдов вспоминал, как в начале своего сценического пути Петр Михайлович в конце сезона подарил ему полубенефис. Пришел молодой актер на совет к антрепренеру: что взять для постановки ради такого праздника?

— А вот превосходная вещь, — указывая на старую книжку с пожелтевшими страницами, сказал, улыбаясь, Медведев.

На обложке Давыдов прочел: А.С. Пушкин. “Борис Годунов”.

— Кого же я буду играть, Петр Михайлович? — спросил он изумленно антрепренера.

— Кого? Конечно, не Бориса. Самозванца!

Как Давыдов ни отговаривался, что это не его роль, что постановка трудная, подготовить ее нет времени, что критики набросятся на молодого артиста за посягательство на священную память великого поэта, никакие уговоры не помогали. Медведев стоял на своем:

— О постановке не беспокойтесь, это мое дело... Критику не читайте, и больше ничего! А от работы над ролью Самозванца вам будет только одна польза. Со всех сторон шлифуйте свое дарование!..

Слова антрепренера оказались пророческими.

А как ревниво следил Петр Михайлович за тем, чтобы в его группе, как теперь говорят, сохранялся здоровый морально-нравственный климат, чтобы актеру даже повода не давали подумать, будто против него замышляется что-то недоброе. Тот же Давыдов в молодости играл в провинции роль Колычева в “Василисе Мелентьевой”, а в роли Иоанна Грозного выступал известный трагик довольно преклонных лет Николай Карлович Милославский. Помня неременное условие тогдашней игры, требовавшей держать тон, не опуская его, Давыдов так горячо откликался на монологи Грозного и так высоко “загнал” своего пожилого партнера, что тот стал хрипеть и чуть не дошел до шепота. Когда спектакль окончился, в гримкомнату зарвавшегося Давыдова вбежал разъяренный Медведев и стал распекать молодого актера.

— Что у тебя на плечах? — спрашивал Давыдова антрепренер. — Качан капусты? Куда ты полез! Николай Карлович до сих пор отдышаться не может. Беги сейчас и извинись перед ним, а то подумает, что тут чья-то интрига...

Но бежать не пришлось. В гримуборную в облачении Грозного вошел сам Милославский и встал в дверях.

— Подойди ко мне, щенок! — обратился он к обескураженному Давыдову. — Дай я тебя поцелую! Нехорошо переигрывать старика, ну, да я тебя прощаю... Это ты по неопытности!..

А все-таки хорошо, молодец! Будешь актером, жару много! — и от души поцеловал просиявшего счастливец.

Как человек деловой и азартный, Петр Михайлович при оформлении спектаклей всегда стремился идти в ногу со временем, являть на сцене последнее слово техники. Правда, на экспериментаторской стезе случались и досадные казусы, но они нисколько не остужали деятельного ныла Медведева. Так премьеру оперетты “Парижская жизнь” он широко разрекламировал на афишах, сообщая о сложной постановке и о том, что во время спектакля через всю сцену пройдет локомотив. Однако на представлении этот локомотив выполз на сцену из-за кулис лишь наполовину и застрял. Пришлось объявить, что по причине внезапной порчи механизма поезд лететь на всех парах никак не может. В публике поднялся невероятный галдеж, и после обсуждения “злостного обмана” на сцену заявила депутация от зрителей, чтобы воочию убедиться в неисправности механизма.

К удивлению явившихся зрителей, паровоз представлял собой только первую половину, которая и была выдвинута на сцену. Начался скандал. Представители публики требовали вторую половину локомотива и чтобы он непременно летел через сцену, как о том сообщалось в афишах. В конфликтную ситуацию пришлось вмешаться полицмейстеру.

— В чем дело? — спросил он разгневанную депутацию.

— В том, что локомотив не пошел по сцене, — разъяснили ему.

— А вы на что брали билеты в театр?

— На “Парижскую жизнь”!

— Ну, так вы ее и видели! — осадил скандалистов полицмейстер. — А локомотив идите смотреть на железную дорогу! — с чем и попросил недовольных удалиться со сцены.

Медведев же к следующему представлению свое обещание выполнил. И новой афишей известил, что всех, не видевших движение локомотива на прошлом спектакле, просит явиться в театр и лицезреть паровоз на полном ходу без всякой платы.

Конечно, были в его жизни и минуты драматические, когда Петру Михайловичу приходилось разочаровываться в людях,

когда на заботу и внимание ему отвечали совсем иным. Но и тогда он оставался самым собой: спокойным, добродушным, уравновешенным. Только говорил с сожалением:

— А ведь справедлива поговорка: хороша свинья копченая, соленая, вареная, но нехороша свинья неблагодарная!..

В восьмидесятые годы вести театральное дело в провинции становилось труднее и труднее. Требований предъявлялось много, а тратиться никто не хотел. Хорошие актеры стремились в столицы, остававшиеся в провинции требовали повышенных гонораров, особенных льгот. Видя это, Петр Михайлович делился сокровенным:

— Я теперь мечтаю только об одном, чтобы все покончить, не заняв под конец свое имя!.. Довольно, устал... Мы, старые антрепренеры, песню спели! Теперь с каждым годом дела пойдут все хуже и хуже, и нужно будет думать больше о финансовой стороне, чем о театре! По этой части мне теперь не успеть!..

Оставив антрепризу, Медведев работал главным режиссером и актером петербургского Александринского театра, самое деятельное участие принимал в работе Российского театрального общества.

За два года до смерти, в 1904 году, он вновь посетил Кострому. Приехал не по делу, а на встречу со своей театральной юностью. За минувшие полвека город мало изменился. Разве что на улице Павловской появилось новое здание театра, где лицедействовало новое поколение актеров. А ему припомнилась сцена старого кожевенного завода, на которой будущий Иван Калита русского театра делал первые шаги, познавал тайны и секреты многосложного театрального дела. И за то был благодарен Костроме и ее театру — этому, как говорил Петр Михайлович, “чуду в своем роде”.



СТРАНСТВУЮЩИЙ МИССИОНЕР ИСКУССТВА

В начале ноября 1863 года, аккурат на курьи именины — Кузьминки, Кострома стала полниться слухами: будто бы в город на гастроли приезжает знаменитый американский актер-негр Айра Олдридж. Самые страстные и дотошные поклонники те-



Айра Олдридж.

атра где-то от кого-то краем уха слышали, а иные читали про этого трагика-эфиопа: и о том, что Айра являлся потомком какого-то африканского князька, и о том, как, потрясенный первым увиденным спектаклем, мальчик дал клятву стать артистом, для чего поступил в театр лакеем, не получая за то ни цента вознаграждения, лишь бы находиться за кулисами, дышать воздухом сцены... И как, изгнанный из Америки, он все-таки исполнил данную в детстве клятву, получив уже в Англии почетное прозвище “африканского Кина”. Костромичи-театралы были и в курсе того, как пять лет тому назад Айра Олдридж уже приезжал в Россию, где имел такой успех, какого не видывал ни в одной из европейских стран.

Достаточно были наслышаны про африканского трагика и местные актеры. В закулисных беседах-разговорах трудно различалось, где была, а где легенда.

— Моя племянница Настасья играла с этим Айрой еще в первый его проезд в Житомир Дездемону, — таинственным полупшепотом сообщала коллегам актриса на роли комических старух г-жа Рассказова. — И вот в пятом акте Отелло душит Дездемону, племянницу мою, значит. Батюшки светы! Глаза у него налились кровью, изо рта пена пошла. Настасья моя на смерть перепугалась. Вся роль у нее из головы так и выскочила. Онемела, бедняжка, до невозможности... колодой бесчувственной стала. И вдруг над ее ухом слышится шепот этого арапа: “Нишево... нишево...”

Представляет: душит ее подушкой, еще и шепчет: “Нишево... нишево...” Но никто: ни публика, ни даже мы, актеры, стоящие за кулисами и потрясенные игрой этого черного дьявола, — ничего этакого не заметил. А моя бедная Дездемонушка, вся трепещущая от пережитого ужаса, выходит потом, взявшись за руки, с этим черным чудовищем, уже спокойно улыбающимся.

— В Рыбинске с ним тоже случай вышел, — прервал г-жу Рассказову второй любовник Геннадий Прусаков. — И тоже в спектакле “Отелло”. Естественно, с другой Дездемоной... В последнем акте актриса легла на ложе ногами в ту сторону, где должна была находиться голова. А Олдридж, надо признать, в

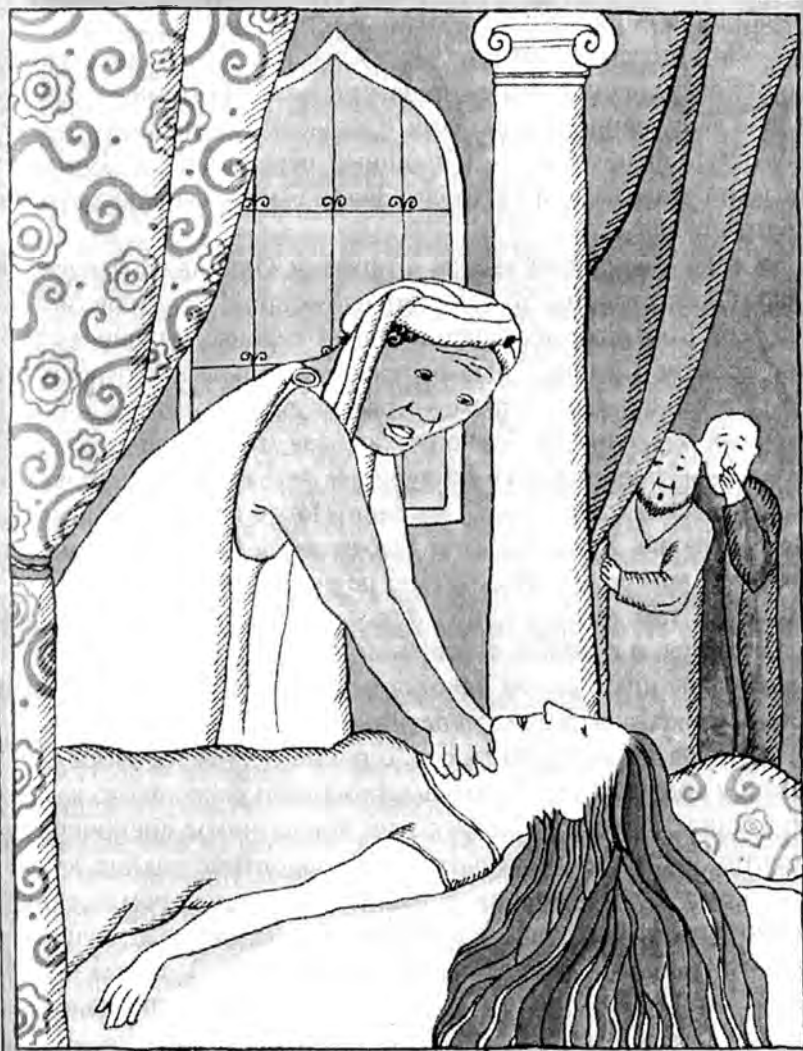
своём деле до того строг, что никогда ни на вершок не меняет раз установленной мизансцены и приходит в бешенство от малейшего ее нарушения. А тут вдруг такой пассаж. И он вместо того, чтобы читать монолог, тут же закрыл занавеску ложа, легко, как перышко, схватил полумертвую от страха Дездемону, ласково прижал ее к своим толстым губам, что-то нежно прошептал на ухо и положил так, как было ему угодно. Затем отдернул полог и начал свой знаменитый монолог...

— Это что, — подал голос актер на роли благородных отцов г-н Мухин. — Вот, говорят, то ли в Казани, то ли в Ярославле с этим черным трагиком такая оказия приключилась... Пришлось ему, опять же в спектакле “Отелло”, играть с Дездемоной, бывшей в интересном положении. А муж той актрисы изображал Яго. Когда подошла сцена, где Отелло душил Дездемону, бедный муж так перепугался свирепого вида Олдриджа, с каким тот приступил к этой сцене, что ползком прокрался из-за кулис в альков, где лежала его супруга, готовый грудью своей отстоять жену от неистового африканца. Ворвавшийся в альков Айра к удивлению своему видит выглядывавшую из-за подушек плачевно-испуганную физиономию Яго. Сообразив сразу, в чем дело, он благодушно улыбнулся, успокоительно шепнул дрожавшему мужу, чтобы тот не беспокоился. Отелло, мол, ничего не имеет против маленького Яго и не нанесет ему никакого вреда...

И все же артисты в большинстве сходились во мнении: играть с Айрой весьма опасно. Войдя в раж, он в гневе просто-напросто может избить своих партнеров.

Антрепренер театра Михаил Петрович Васильев-Гладков всеми силами пытался утихомирить актерские страсти. Даже показывал журнал “Пантеон” десятилетней давности, сохранившейся от его бабки, актрисы Васильевой. А в том журнале было пропечатано, что Айра Олдридж — актер необыкновенный. Он так отделился от традиций английского театра и правил английской декламации, что его можно почитать совершенно оригинальным явлением. Олдриджу неизвестны всяческие эффекты, зато он прекрасно выражает порывы страсти, крики горести, мягкие тона нежности и добродушия.

“И Вот В пятом акте Отелло
душит Дездемону, племянницу мою, значит.
Батюшки светы!..”



И еще говорилось в той статье, что вернее Айра никто не понял характера Отелло. В подтверждение тому приводилась такая история: однажды в Кельне, когда актер-негр во время представления схватил за горло Яго, один из зрителей громко закричал: “Поделом мошеннику! Души его!..” Потом же, опомнившись, тот зритель поспешил уйти из театра со словами: “Ведь нельзя слушать равнодушно этого актера...”

— Вот он каков артист, Айра Олдридж, — торжественно говорил антрепренер, бережно завертывая “Пантеон” в афишу недавно выпущенного спектакля “Свадьба Кречинского”. — Его успех везде феноменален. Сплошные нереаншлаг! Потому и пригласил его к нам на гастроли. Знали бы вы, скольких трудов мне это стоило...

Но если Васильев-Гладков к приезду Олдриджа относился пылко и восторженно, то театральный сторож Пахомыч, известный всей Костроме исполнением роли турецкого наши в спектакле “Взятие Синопа”, был настроен довольно скептически.

— Не верю я этим Айрам, — рассуждал Пахомыч в минуты душевных томлений, любовно поглаживая свои шикарные казацкие усы. — Наша публика не дура. Не той закваски, чтобы ломиться на всяких заморских лицедеев. После того, как лицезрела самого Николая Хрисанфовича Рыбакова да Щепкина Михаила Семеныча, чем ее удивишь?.. Нет, не верю я в эту затею.

Как бы там ни было, но слух о приезде Айра Олдриджа подтвердился, и в начале декабря он появился в Костроме. Собственной труппы с собой никогда не возил, а потому в первый же день приезда назначил репетицию для здешних артистов.

Несмотря на ядреный мороз, с раннего утра на улице Павловской у подъезда только что выстроенного роскошного каменного здания театра собрались сотни поклонников сценического искусства и просто любопытных. На фронтоне здания красовался трехсаженный коленкоровый лоскут, на котором местный художник изобразил черта в костюме, видимо, Отелло, душащего какую-то ведьму, надо полагать, Дездемону. У кассы — настоящее столпотворение. Иные перекупали места в кресла партера в пять раз дороже объявленных, семейства складывались на

южи. Тут же шла запись для приобретения билетов на последующие спектакли с участием именитого гастролера.

Актеры в тот день стали собираться с девяти утра. Бесшумно, точно тени, проходили на тускло освещенную сцену. Тревожно оглядывали друг друга, как бы спрашивая: что же теперь будет?

Инженю-драматик г-жа Гумилевская, назначенная на роль Дездемоны, с трагическим надрывом восклицала:

— Я играла Дездемону несчетное число раз. И со Щеголевым, и с Петром Дмитриевичем, и с Милославским... И все оставались довольны. Вызывали меня ничуть не меньше их. А сегодня просто руки трясутся... Ночь не спала. Кабы не нужда — за миллион не согласилась бы играть... с таким чертом...

— Это верно, это опасно, — посочувствовал ей чей-то голос из темной кулисы. — Вон, рассказывают, в Киеве актрису Стрелкову придушил было до смерти. Еле-еле отходили...

— Царица небесная! — прошептала в страхе водевильная актриса г-жа Ивлева. — Помилуй нас, Господи, и сохрани!..

— Ну что вы ерунду городите! — пробасил трагик Христов, от которого пахнуло всевозможными специями, далеко не душистыми. — Актер как актер... ничего никому не сделает. А вот я не могу себе представить, как мы будем с ним разговаривать на сцене?.. Ведь он по-собачьи лает, а мы — по-своему. Как понимать друг друга сможем?

— Уж это не моя забота, — отрезала г-жа Гумилевская. — Я буду говорить, когда мне суфлер подскажет.

— Да ведь стихи...

— А хоть бы и стихи. Я эфиопскому языку не училась. Буду говорить свое и знать ничего не хочу.

— Нельзя не знать, — строго заметил трагик. — Невпопад ответишь — поминай как звали с таким чертом. Видали, что Миша Гладков на рекламе намалевал? Какое страшилище?

— Ах, оставьте меня в покое, ради Бога. Без вас тошно, — всплеснула руками примадонна и отошла от трагика.

Тут на сцену вышел взволнованный антрепренер, захлопал в ладоши, призывая к тишине, приказал суфлеру спуститься в будку. Едва тот скрылся, как совершенно неожиданно появился

Айра Олдридж, невысокий, плотный, энергичный, сопровождаемый своим секретарем. Певучим баритоном он по-английски приветствовал собравшихся:

— Гуд мониин!

Сидящие встали. Даже суфлер в своей будке. Стоящие в нерешительности поклонились.

Олдридж приветливо пожал руку подлетевшему к нему Михаилу Петровичу, любезно поинтересовался его здоровьем:

— Хау ду ю ду?

Антрепренер покраснел, раскланиваясь, ответил:

— Да, да... это я... Антрепренер здешний... Михаил Петрович... Гладков-Васильев...

Айра ласково осмотрел окружавших его коллег, стал поименно выкликивать действующих лиц из “Отелло”. Первою спросил Дездемону, пожал г-же Гумилевской руку, что-то про себя пробормотал. Та стояла ни жива, ни мертва, опустив глаза долу, словно боялась взглянуть в черное лицо Олдриджа.

— Яго! — на этот зов вышел артист Лаухин. Айра потряс ему руку и, обнимая, будто старого знакомого, воскликнул по-английски:

— Я рад вас видеть!

На что г-н Лаухин, смущенно улыбаясь, ответил:

— Буду стараться!

На вызов сенатора Барбанцио явился трагик Христофоров, протяжно пробасил:

— Я!

Олдридж, невольно втянув в себя специфический аромат, похлопал того по плечу, дружески сказал:

— Надеюсь видеть вас в полном здравии.

Христофоров, уловив смысл сказанного и без перевода, конфузливо улыбнулся, опустил голову.

Закончив переключку, Айра через секретаря попросил начать репетицию. Поскольку роли почти у всех были играны, то, расположившись на указанных Олдриджом местах, артисты говорили текст почти без суфлера, с любопытством ожидая выхода легендарной знаменитости.

Появление Олдриджа, откровенно говоря, многих разочаровало. Он что-то шептал про себя, почти не смотрел на партнеров и не слушал их, внося по ходу действия свои замечания. Но делал все это очень толково, ясно, понятно, в высшей степени уважительно, так что к концу репетиции все почувствовали себя свободно и раскрепощенно.

И вот наступил долгожданный вечер. Тускло мерцали масляные лампы. Публика заполняла партер и ложи — все больше видные дамы да зрители мужского пола купеческого звания. Оркестр местной пожарной команды наяривал персидский марш, который прервал неожиданно раскрывшийся занавес.

Началось действие, а публика все рассаживалась, переговаривалась, мало обращая внимание на происходящее. Но как только в глубине сцены появилась внушительная фигура Отелло-Олдриджа, театр дрогнул от рукоплесканий, топота, гиканья, даже криков “бис!” Айра с достоинством раскланялся и начал роль, издавая гортанные звуки. Что он говорил, едва ли кто-нибудь понимал, но все с напряжением следили за ним, ожидая чего-то сверхъестественного. Но увы! Все у него выходило удивительно просто, нежно и человечно. В роли Отелло он совсем не гримировался, однако, несмотря на негритянский тип лица с широким носом, толстыми губами и выдающимися скулами, выглядел Олдридж красивым, ловким, преисполненным благородства и величия венецианским патрицием. И, хотя никаких особенных фортелей и штучек, каких ждали от чернокожего трагика, не случилось, игра его пришлась костромичам по душе, и по окончании спектакля они долго не отпускали его со сцены.

Сыгранные вслед за “Отелло” спектакли “Король Лир”, “Венецианский купец”, водевиль “Слуга-негр” пользовались не менее шумным успехом. Что касается местной критики, она была более сдержанной. “Из трех серьезных ролей г. Олдриджа, игранных им в Костроме, лучшая, по нашему мнению, роль Шейлока в “Венецианском кунце”, — отмечал рецензент “Костромских губернских ведомостей”. — Отелло выходил у него чересчур зверем; Лир, этот “король от головы до ног”, — слишком плаксивым. Что до водевиля, то в нем Олдридж везде в России

производил фурор и совершенно заслуженный. Тип негра, насколько мы знаем его по книгам, передан бесподобно...”

В том водевиле Айра играл смешного и забавного, любящего гульнуть слугу-негра. И был столь уморительно трогателен, что актеры с трудом могли говорить из-за непрерывного смеха, возгласов удивления, аплодисментов. А когда черный гуляка, войдя в азарт, вдруг запел по-русски “Во перушке была, во беседушке...” — в зале стоял стон. Пел он так потешно, так вдохновенно и самозабвенно, что публика бисировала беспрерывно, и он, смущенно и добродушно улыбаясь, повторял песню неслучайное число раз.

По окончании прощального спектакля депутация от зрителей преподнесла трагику букет белых роз. Городской голова выразил благодарность “за бесконечное наслаждение”, доставленное игрой знаменитого гостя. В ответ Айра Олдридж раскланялся и сказал:

— С черным лицом, дитя Солнца, я стою перед вами, но в душе моей — свет. Ваш теплый и сердечный привет усладил мою одинокую тропу, и, если я вернусь когда-нибудь на свою родину в Америку, огонь вашей благосклонности всегда будет пылать в моем сердце, а этот букет навсегда останется дорогим для меня, и я поставлю себе в обязанность хоть один цветок оставить при себе. Он будет напоминать о любезных моему сердцу зрителях вашего города.

На следующий день губернская газета писала: “Наша публика так приветливо приняла г. Олдриджа, что он, без сомнения, воспользуется первым случаем снова посетить Кострому, но это в отдаленном будущем и опять ненадолго”.

Однако в Кострому он больше не приехал. Словно задавшись целью побывать во всех уголках неоглядной России, Айра Олдридж превратился в странствующего миссионера искусства, знакомящего русскую публику с бессмертными творениями Шекспира. И, кажется, в то время не было на Руси ни одного губернского города, ни одной сколько-нибудь известной ярмарки, куда бы ни проникали лучи шекспировского гения, благодаря посредничеству черного трагика.

Айра Олдридж, отвергнутый и преданный забвению на своей родине, всю жизнь кочевал по чужим странам, стучался в двери чужих театров. Но только в России познал величайший успех и настоящее признание. Правдой своего искусства актер-негр покорила русскую публику, стал товарищем-учителем и другом многих русских артистов, как великих, так и безвестных грузеников провинциальной сцены.

Летом 1867 года, вновь направляясь в Россию, Айра Олдридж умер в дороге, сраженный неожиданной болезнью, и нашел последний приют на одном из польских кладбищ. Среди его единственного богатства — пьес и текстов ролей — хранился исписанный от руки лист с изображением Шекспира, окруженного Талией, Мельпоменой и Славой. На листе была надпись на русском и английском языках: “Айра Олдридж от русских артистов”. Над нею — стихотворные строки:

*Ты с помощью ума, таланта и труда
Для русских пояснил великого Шекспира!
И не забудем мы отныне никогда
Отелло, Шейлока и Лира!*

Тут же среди бумаг затерялись увядшие лепестки белой розы. То ли случайно оказались здесь, а может, сохранились от того самого букета, какой далеким декабрьским вечером 1863 года был преподнесен Айра Олдриджу костромичами в благодарность за его талант, доброе сердце, безграничную преданность любезной его сердцу России.



ПОДЛИННО НАРОДНЫЙ АРТИСТ

День 5 мая 1888 года выдался в Костроме знойным и душным. Последнее время Василий Николаевич Андреев-Бурлак, как сам говаривал, “немного расхлябился”, а уж сегодня расклеился вовсе: мучила одышка, неумогило ломило суставы, бросало то в жар, то в озноб. Друзья уговаривали отменить спектакль.



Василий Николаевич Андреев-Бурлак.

— Вы больны, Василий Николаевич, — настаивали они. — Вам нельзя играть.

— Надо... что пустяки говорить, — отвечал артист с трудом. — Сцена меня вылечит лучше всяких докторов... Я себя знаю.

И, как всегда, в урочный час он объявился в театре. Окунувшись в спасительную прохладу, деловую закулисную толкотню, заслышав ровный, приглушенный занавесом говор публики, доносившийся из зрительного зала, Василий Николаевич почувствовал долгожданное облегчение: дыхание стало глубже, ровнее. А тут и сценариус поспешил навстречу с привычными словами:

— Что-то, батюшка, душа моя, припозднился. Успеешь ли подготовиться?

Бурлак улыбнулся ему, ответил, как отвечал много лет, будучи в добром здравии и отменном расположении духа:

— Готовиться? Вишь чего захотел тоже!..

А ведь когда-то и вправду был убежден: ежевечерне готовиться к спектаклю — удел бездарностей. Человек в высшей степени одаренный, остроумный и веселый собеседник, тонкий наблюдатель, неподражаемый рассказчик и импровизатор, он покорял зрителей непредсказуемостью собственного вдохновения, никак не зависящего от твердости знания роли. Признавая изумительную находчивость и завидный сценический опыт Андреева-Бурлака, сотоварищи по ремеслу нет-нет и подступали к нему с просьбой-упреком:

— Ну, что бы вам, Василий Николаевич, рольку-то покрепче знать! Ведь вы меня как партнера в неловкое положение ставите!

— Друг мой, я в гимназии ничего не зубрил, — отвечал он с искренним сожалением. — С детских лет питаю к этому отвращение. Это уж у меня в крови. Да и нужно ли? Что такое текст автора для актера? Эскиз! Что подходит мне, возьму, а где автор сам заблудился, я от себя наговорю!

— Но позвольте, Василий Николаевич, ведь за пьесу-то автор отвечает!

— За пьесу напечатанную. За пьесу представленную отвечают актеры и театр. Мало ли автор какой ерунды нагородит. Все это публике и докладывай!..

Уж на что Александр Николаевич Островский был строг и требователен к сохранению текста собственных творений, но и тот перед Андреем-Бурлаком пасовал.

Как-то артист спросил мнение драматурга об исполнении им роли Счастливецва в “Лесе”. Александр Николаевич долго побряхтывал, пожимал плечами, прежде чем вымолвил:

— Хорошо, паря, хорошо. Да и как тебе хорошо не играть: свое ведь играл.

— Как свое?! — удивился Бурлак. — Вы хотите сказать, что роль не по мне?

— Да по тебе всякая, — успокоил его Островский. — Сыграешь всякую... особенно когда на свои слова переложить... И Бог тебя знает, в чем у тебя больше таланту: в игре аль в языке.

— Какой вы злопамятный, Александр Николаевич, — заметил артист. — Но если бы вы знали, что случилось на днях, заговорили бы другое.

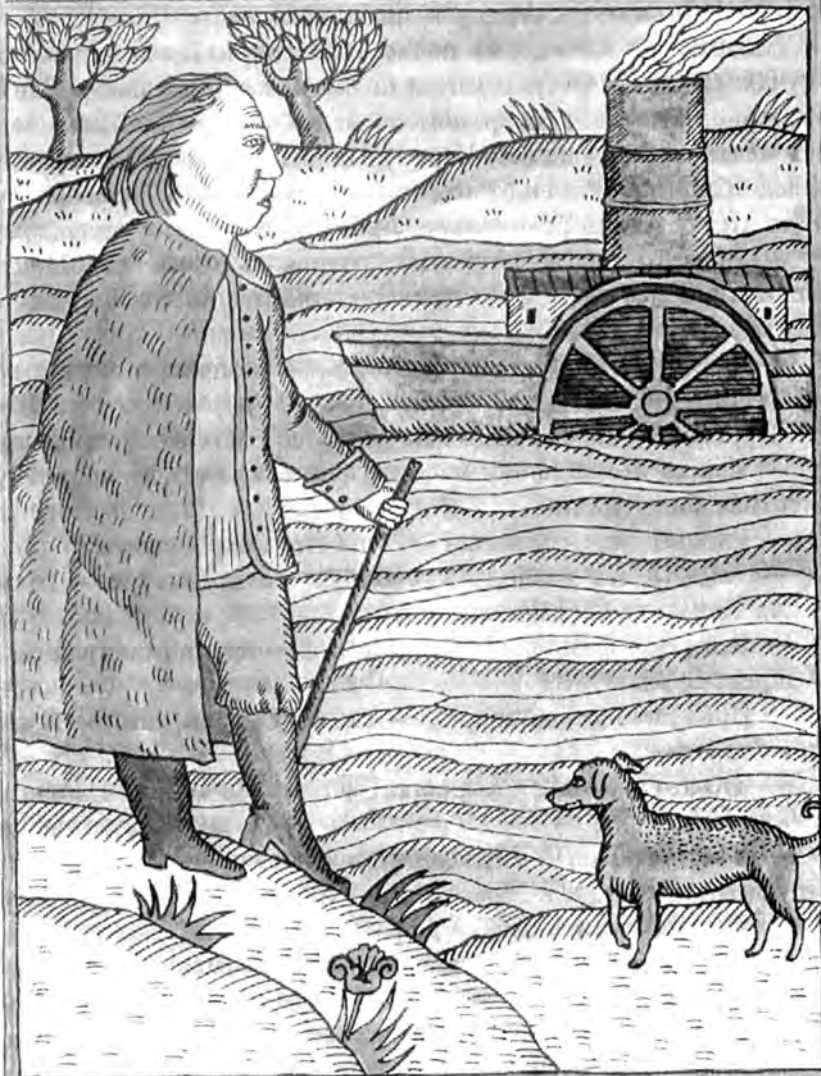
— Что ж такое случилось? — насторожился драматург.

— Играл я Подхалюзина в “Своих людях...” После спектакля подходит ко мне суфлер с претензией. “Что, — говорит, — Василий Николаевич, вы делаете со мной? Через вас я в люди вышел, а теперь должен пронасть. Скажут, уж если Бурлак стал роли учить, стало быть, суфлера надо устранить. А у меня семейство!..”

А скоро после того случилась другая история, опять же связанная с ролью Подхалюзина. 30 апреля 1881 года пьеса “Свои люди — сочтемся!” была наконец-то поставлена в первом авторском варианте. Большова играл друг Бурлака — Модест Писарев, Подхалюзина — Василий Николаевич. Ставил спектакль сам Островский.

Москва ждала представления с нетерпением. Билетов нельзя было достать, несмотря на то, что продавались они по удвоенным ценам. Автора вызывали после каждого акта — он не выходил. Лишь после четвертого явился публике. Когда вышел на сцену, все, как один, поднялись со своих мест. Гром олушительных аплодисментов и неистовых “браво!” огласил зал. В момент всю сцену засыпали цветами. Над рамной появился

"Да, театральная провинция есть колыбель истинных дарований. Сколько мастеров русской сцены породила она".



большой золотой венки. И перед этой восторженной толпой, среди аплодирующих актеров как-то особенно выделялась плотная фигура человека, виновника торжества, с наклоненной, как будто поникшей головой, с нервной улыбкой на бледном, взволнованном лице, этого необыкновенного человека: по таланту — гиганта, по сердцу — ребенка.

Никогда: ни прежде, ни после — Василию Николаевичу не случалось видеть Островского в таком оживленном настроении, в каком он был в тот вечер, помолодев на десяток лет. Его заветная мечта осуществилась. Через двадцать лет после написания пьеса “Свои люди...” наконец-то была поставлена в авторском варианте, без цензорских изменений и купюр.

А после того, когда собрались поздравить Александра Николаевича в более тесном кругу, последний подошел к Бурлаку с листком бумаги.

— Прошу подписать на бедность, — попросил мягко, но настойчиво.

“Эк, выкроил времечко, — подумалось Василию Николаевичу. — Как-то неожиданно: напоил, накормил.. и подписка. Неуместная филантропия!”

— Сколько же подписать? — спросил Островского.

— Ах, это все равно, — успокоил его драматург. — Нам нужна только ваша фамилия.

— А, только фамилия? Извольте!.. — и крупно подписался: “Андреев-Бурлак”.

— Покорнейше благодарю, — сказал Островский. — Я теперь спокоен.

— Что это значит? — спросил Василий Николаевич, ничего не понимая.

— А вот читайте, — Александр Николаевич перевернул страницу, и Бурлак прочел: “Даю честное и благородное слово А.Н. Островскому выучить твердо роль Подхалюзина”.

Потом Василий Николаевич не раз задумывался над теми словами, выуженными у него именитым драматургом таким своеобразным манером, чувствовал и осознавал их несомненную правоту, однако ж признать безоговорочно так и не смог. Да, к

запоминанию авторского текста стал относиться много строже, но, откровенно говоря, не с тем пиететом и прилежанием, каких от него добивались всяческими ухищрениями. Каждая роль стихийно, бессознательно влекла его высказать заложенные в ней мысли словами, рождающимися в душе артиста именно сейчас, в этот единственный, неповторимый момент, рождающимися как бы сами собой, помимо его воли и желания, свободно и естественно, как дыхание. По этой причине и лежала у него душа к моноспектаклям, когда на сцене он, артист Андреев-Бурлак, да его герой.

Вот и в Кострому он пожаловал с Мармеладовым из “Преступления и наказания”, “Волжскими сценами” собственного сочинения, каким зритель особенно благоволил. Впрочем, что кривить душой? А разве к Аркашке Счастливецву, Иудушке, Расплюеву, Поприщину, капитану Копейкину, сыгранными им за долгие годы, зрители равнодушны? Взглянешь мельком на каждого из этих персонажей — человек неприметный, бесправный, затурканный — “маленький”, одним словом. Но как раз они-то и заботят, интересуют, вызывают горячее сочувствие артиста. Совсем не “маленьких человеков” видел в них Василий Николаевич, не жалких, забитых существ, но людей живых, со своими муками и надеждами, страданием и гордостью, достоинством и бунтарством. Да и протестовал-бунтарил каждый из сценических героев по-своему, на особинку: кто весело и дерзко, а кто трагически-безнадежно, соответственно своему характеру и темпераменту.

Именно такие люди каждый вечер заполняли зрительные залы. Про них и для них играл он. Благодаря их всепонимающему сердцу, имя Бурлака гремело по всей Волге. Как это, дай Бог памяти, пропечтал о нем один из сотоварищей по актерскому ремеслу?.. Насчет популярности-то?..” Можно вполне утвердительно сказать — ишь ты... вполне утвердительно, вон какая уверенность! — что ни одному из артистов не удалось добиться в приволжских городах такой громкой славы и горячего единодушного признания, какие достались на долю Бурлака... Было и есть много артистов, одаренных неизмеримо более,

нежели Бурлак... это ты верно подметил, паря... было и есть... но мало таких, чья искренность изливалась бы с такою полнотою прямо от сердца... Возможно, и так. Со стороны виднее. Ну, а дальше-то такого фимиаму напустил, впору задохнуться в нем... Подавляющее большинство его почитателей, принадлежащее к демократическим слоям, видит в нем **своего** артиста, близкого им по складу мыслей и мироощущению, чувствующего именно так, как чувствуют они. Бурлак является идеалом воплощения талантливости для многих, он — свой, народный артист... Коллективная “собирабельная душа” видит в нем частицу самой себя, каплю своей беспокойной, бунтарски клокочущей крови. Отсюда любовь, граничащая с поклонением со стороны публики...”

— Капля бунтарски клокочущей крови... Насчет бунтарства — верно подмечено, но клокочущая кровь? Мудрено сказано, — усмехнулся Андреев-Бурлак.

— Пора, Василий Николаевич, — заглянул в гримировочную комнату сценариус. — Публика требует.

Костромичи встретили его долгими и дружными рукоплесканиями, криками: “Браво!.. Бурлаку браво!” А на сцене стоял человек лет пятидесяти, среднего роста и плотного телосложения, с отеком от постоянных “возлияний” лицом и припухшими веками, из-под которых сияли крошечные, как щелочки, красные глазки... На нем — черный фрак без пуговиц, из-под него виднелась смятая грязная манишка. На лице — сизая щетина...

С удивительной простотой, доверчивостью и проникновенностью повел он рассказ о своей семье: жене, сохранившей, несмотря на страшную нищету, благородство и чувство собственного достоинства, о дочери Сонечке, пошедшей на панель ради спасения семьи от голода. И слышалось в словах Мармеладова-Бурлака мучительное сознание своего “свинства”, мучительного презрения к себе, пропивающего последние тряпки и даже чулки жены, нежно любящего свою дочь — и цинично выпрашивающего у нее деньги. И в этом самобичевании сценического героя, дошедшего до предела нравственного падения, несмот-

ря на его надрывную браваду и шутовство, сквозила такая боль, такое истинное человеческое страдание, что сидящие в зале не в силах были произнести ему приговор. Перед ними был человек падший, но — человек, и на краю бездны живущий мечтой о “Вечном Судии”, который, поняв глубину человеческого страдания, в свой срок “всех рассудит и простит, и добрых и злых, и премудрых и смиренных...”

После этих финальных слов какое-то осязаемое душевное оцепенение царило в зрительном зале, после которого он вдруг, будто с облегчением, взорвался такими овациями, того и гляди свечи загасят.

Переждав, пока публика разойдется, Василий Николаевич прошелся на высокий волжский берег. От реки тянуло прохладой. Долго глядел на переливы угасающей вечерней зари, на мерцающий огонек далекого бакена, на строгий и величавый Ипатий, будто сторожающий земной покой и тишину края, так любимого незабвенным драматургом Островским. “Да, театральная провинция есть колыбель истинных дарований, — подумалось Бурлаку. — Сколько мастеров русской сцены породила она”.

Знакомая картина напомнила артисту его первый приезд в Кострому. Было тому пять лет назад. И тоже в начале мая. Примечательность поездки заключалась в том, что она являлась не привычной гастрольной, а первым турне “Первого товарищества русских актеров”, порожденного Андреевым-Бурлаком. Его долголетним старанием, настойчивостью, страстным желанием создать такое актерское братство, которое бы не зависело от случайного хозяина-антрепренера и для которого бы творчество, искусство почитались главными.

За двадцать лет, исколесив Российскую империю вдоль и поперек, Василий Николаевич не просто грустил, наблюдая театральную провинцию, но откровенно негодовал на профанацию искусства. Бедность, бесправие, горькие разочарования, сумрачная тоска — такой была “богемная” жизнь провинциальных актеров, которые, как стая перелетных птиц, нигде не вили себе гнезда, а по сухопутным и водным просторам русских рек

колесили по бескрайнему отечеству. “Это не театры, а кузницы, где куют аферисты деньги! — вычитал как-то Бурлак в книжечке знакомого артиста, названной им “Театральное дело в провинции”. — Разве я был служителем искусства? Я был батрак, готовый на всякую работу, только бы прикрыть свое тело и утолить голод...”

То же самое Василий Николаевич мог сказать и о себе. Антрепренеры, радеющие о настоящем театральном деле, как-то: Н.И. Иванов, П.М. Медведев, Н.Н. Синельников — встречались на бесконечных путях-перепутьях редко. Хотя жаловаться на собственную популярность у публики ему было грешно. По общему признанию, роли, сыгранные Бурлаком, “превращались чуть ли не в мировые образы”. Его талантом восхищались Лев Толстой, Островский, Горький, Стасов, Репин, написавший портрет Бурлака в костюме и гриме Понрищина из “Записок сумасшедшего” Гоголя. Но Василий Николаевич больше всего поклонялся не своему таланту, а многотрудному театральному делу, и потому все силы положил на создание “Первого товарищества русских актеров”. И как же был счастлив, когда произнес заветный тост: “Да здравствует товарищество тружеников и да сгинут паразиты антрепренеры!..”

То было чудесное время. Первую поездку Товарищество совершило по любимой им Волге от Ярославля до Астрахани. Бурлак восторгался “своей коммуной”, жившей законами артели. А “коммуна” действительно была сильная, именами знатная: В.Н. Андреев-Бурлак, М.И. Писарев, А.М. Горин-Горяйнов, В.В. Шумилин, В.А. Гиляровский, А.Я. Глама-Мещерская. Да и репертуар был отменным: “Лес” и “Светит, да не греет” А.Н. Островского, “Господа Головлевы” М.Е. Салтыкова-Щедрина, “Горькая судьбина” А.Ф. Писемского, “Кручина” драматурга-волгаря И. Шпажинского. Василий Николаевич играл Аркашку Счастливецва в “Лесе”, Иудушку в “Господах...”, одну из своих коронных ролей — Недыхляева в “Кручине”. Уже в Ярославле, славящемся своей театральной культурой, поклонники сценического искусства устроили Товариществу на пристани торжественную встречу. Все спектакли

прошли с огромным художественным и финансовым успехом. Публика принимала восторженно. Василий Николаевич торжествовал: затеянная им поездка Товарищества оправдала себя по всем статьям.

То же самое повторялось в каждом городе. А в Костроме после прощального спектакля ему преподнесли лавровый венок и вручили приветственный адрес зрителей.

А еще прежде того, в 1868 году, опять здесь же, под Костромой, решила его актерская судьба. Был в ту пору Василий Андреев капитаном парохода "Бурлак". К слову, капитанов Андреевых тогда на Волге было три, и для отличия к фамилиям прибавляли названия пароходов. Были Андреев-Велизарский, Андреев-Ольга и Андреев-Бурлак.

И вот как-то вез капитан Андреев-Бурлак с ярмарки купцов. Народ разгульный, пил в дороге зло. Один из пассажиров, сармарский богач, мужчина здоровеннейший, в хмельном экстазе начал бить посуду и буяннить так, что к капитану прибежали его собутыльники с просьбой усмирить его степенство. Василий Николаевич, не раздумывая, отправился в кают-компанию да с порога как крикнет:

— Пожар! Спасайся, кто может!..

— Ах, батюшки! — вскричал от неожиданности скандалист, выбежал на палубу, споткнулся и грохнулся во весь свой недюжинный рост. Его отнесли в каюту, уложили на койку.

На другое утро купчина нашел капитана и сказал:

— Ну, Василий Николаевич, и чего ты зря на пароходе пропадаешь. Места своего настоящего не знаешь!.. Ведь какой бы из тебя актер вышел!

— Почему актер? — удивился Андреев-Бурлак.

— Рожу ты вчера такую страшную скроил, что я в самом деле думал: пожар... Как взглянул тебе в глаза, так и хмель выскочил... Поступай в актеры, большие деньги будешь получать.

Капитан послушался совета купца и стал актером Андреевым-Бурлаком. Было ему тогда двадцать пять лет. Приветил никому неведомого Василия Андреева известный в театральном

мире Николай Иванович Иванов, державший в те лета антрепризу в Симбирске, где родился Бурлак.

Правда, денег больших он так и не заработал, да что о том сожалеть. Главная забота — сохранить Товарищество, на создание которого положено столько сил, на которое возложено столько надежд. Только бы не сломиться, только бы здоровье не подкачало...

Не знал, не ведал Василий Николаевич, что тот спектакль был для него прощальный. К утру ему стало совсем худо.

— Вы, пожалуйста, не вздумайте отменять спектакль, — наказывал пришедшим к нему актерам. — Ни в коем случае... Я буду играть во что бы то ни стало Аркашку Счастливецва. Эти отмены всегда вредно отзываются на деле... Я не хочу подводить товарищей...

Ему пытались мягко противоречить.

— Не смотрите на меня так безнадежно... — пытался он улыбнуться через силу. — Мы еще поиграем... Хочу в последний раз сыграть Аркашку.

Не удалось. Вечерний спектакль отменили. На следующий день пароход отправился вниз по Волге, а 10 мая Василий Николаевич скончался от скоротечного воспаления легких в Казани, где и был предан земле.

Провожая его в последний путь, распорядитель Товарищества Евтихий Карпов сказал:

— Одним из талантливейших людей стало меньше на Руси. Один из ее даровитых сынов сошел в могилу, оставив по себе вечную светлую память в сердцах многих людей, видевших его на сцене... Нет наследства более драгоценного, нет дара более благотворного, чем дар артиста-художника, вносящего свет и правду в жизнь, заставляющего восторженно биться сердца людей при проявлениях чувства любви, справедливости и гражданского мужества, оплакивающего и осмеивающего сквозь “невидимые миру слезы” пороки своего времени... Неизгладимыми чертами запечатлелась память об этих высоких минутах, вызванных игрой артиста-художника, в сердцах людей и долго будет жить, передаваясь из поколения в поколение.

Самый близкий друг Василия Николаевича артист Модест Писарев прочел над свежей могилкой слова Николая Огарева, так любимые Бурлаком:

*На землю ступай, — провиденье сказало, —
И пристально там посмотри на людей,
Дела их твоя чтоб душа замечала
И в памяти ясно хранила своей.
Ты вырви в них душу и в смелом созданье
Ее передай ты им в звучных словах,
И эти слова не исчезнут в преданье
И вечно в людских сохраняются умах...*

Неожиданно крепкий волжский ветер нагнал тучи, хлынул небывалый ливень. Казалось, сама природа оплакивала невозможную утрату, прощаясь с подлинно народным артистом Андреевым-Бурлаком, вся жизнь которого была неразрывно связана с Волгой: в Симбирске родился и впервые вышел на сцену, в Костроме спел свою последнюю лебединую песню, в городе университетской юности Казани обрел вечный покой.



ПРАВЫ ТЕАТРАЛЬНЫХ БУДНЕЙ

По свидетельству театральных летописцев, история эта случилась в конце минувшего века поздним осенним вечером, когда полицейский патруль совершал обычный обход города. Неожиданно в самом центре, не доходя нескольких шагов до гостиницы, предводитель патруля, освещавший фонарем дорогу своим коллегам, широко раскинул руки в стороны и крикнул:

— Стой!

Шедшие следом невольно остановились, глянули под ноги, после чего удивленно воскликнули:

— Что за диковина?..

Перед ними в неглубокой канаве лежал человек абсолютно без признаков жизни. Но, что было особенно удивительно, незнакомец совершенно не походил на те забубенные головушки, какие обыкновенно встречались по ночам в грязных канавах и лужах. Правда, был он, как и иные прочие, с бородкой, но подстриженной так странно, что с первого взгляда она показалась полицейскому дозору весьма подозрительной. На плечи лежавшего было наброшено что-то вроде бархатной кацавейки, обшитой позументом с узорами из блесток. Из-под воротника этой странной кацавейки выбивался клоч кружевной манишки, окрашенной в грязно-кофейный цвет лужи. Тут же рядом валялась поярковая шляпа, украшенная двумя черными перьями и большой золотой пряжкой.

— Братцы, это неспроста, — сказал наконец предводитель патруля. — Это, надо полагать, что-нибудь такое заморское. Попытать нешто?

— Ясное дело, попытать, — откликнулись остальные. — Тут ухо остро держать надо.

Предводитель нагнулся к незнакомцу, потрогал его за нос, потрепал за бородку и заключил всю эту операцию легким, даже необыкновенно вежливым толчком в бок. Тот в ответ промычал

что-то о каком-то Полонии, потом Лаэрте, спросил об Офелии и снова опустил голову на грудь.

— Что за оказия? — удивился предводитель. — Хоть убей, а таких обывателей в целом городе не помню...

Он вновь наклонился к неизвестному, спросил как можно любезнее:

— Позвольте узнать: кто вы, сударь?

— Быть или не быть? — вот в чем вопрос, — проговорил вдруг тот трагически-проникновенным тоном.

— Почему же не быть? Обязательно быть, — поспешил успокоить незнакомца предводитель патруля. — Только хотелось бы знать насчет того, что вы за человек?

— Я? — неизвестный даже привстал, простер руки к небу. — Лаэрт! И ты меня не узнаешь?.. Я — брат твоей сестры. Я — Гамлет... принц датский!..

Предводитель понимающе кивнул головой, дал незаметный знак одному из сопровождающих. Тот со всех ног бросился к полицейскому участку и взволнованно доложил, что принц Вятский, проезжая нашим городом, потерпел несчастье. Лошади понесли его коляску, разбили ее, а самого сбросили в канаву, где он теперь лежит без чувств и памяти.

Поднялась страшная суматоха. Буквально через несколько минут кортеж с полномочными представителями города прибыл на место. Каково же было удивление доктора, протянувшего руку к пульсу принца Вятского, когда последний поднялся с земли во весь свой богатырский рост и воскликнул могучим голосом:

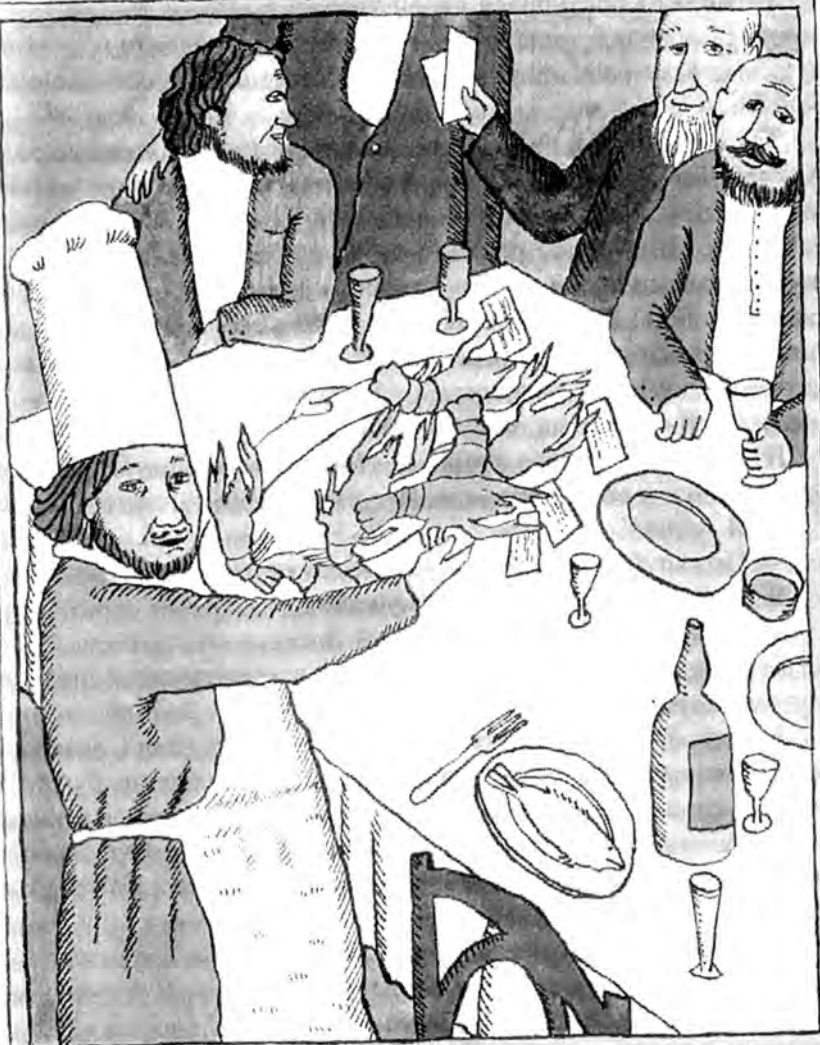
— А-а, любезный доктор!.. Умираю... Угости пуншиком... Убив Полония, я бежал в буфет, а потом, как видишь...

Вскоре недоразумение прояснилось. Мнимый принц, поднявший на ноги весь полицейский участок, оказался актером городского театра, имеющим слабость к искушениям Бахуса. Впрочем, никакого секрета из этого не делалось. В контракте, заключенном между содержателем труппы и актером, говорилось прямо: “Я, антрепренер театра, обязуюсь перед каждым спектаклем, в котором участвует выреченный актер, давать ему полквартиры очищенной водки”.

Подобная откровенность в отношениях между работодателем и служителем Мельпомены в минувшем веке являлась делом вполне обычным. Каждый прекрасно понимал свою зависимость друг от друга, а прежде всего антрепренер, для которого мерой таланта служил зачастую “собственный карман”: ходят на “выреченного” актера зрители — значит есть в нем искра божия. А на нет и суда нет. Такому артисту ради заветного аншлага он был готов простить многое. В комедии Островского “Таланты и поклонники” содержатель театра Мигаев прямо говорит князю Дулебову: “Нет, уж пугать-то их, ваше сиятельство, не приходится: себе дороже... Уж лучше ласкою. Удивляются, ваше сиятельство, что укротители ко львам в клетку входят, — нас этим не удивишь. Я скорей соглашусь ко льву подойти, чем к трагику, когда он не в духе или пьян”.

Антрепренеры, понимающие невеселую жизнь русского артиста и не принадлежащие к числу “воронья, клюющего тело театра”, непременно оговаривали в контрактах возможность актерского бенефиса. Что касалось суммы выручки от этого творческого мероприятия — тут все зависело от расторопности самого бенефицианта. Сможет завлечь зрителей на спектакль — будет иметь вместо гроша алтын, не сможет — так и жаловаться не на кого.

Тема эта была настолько актуальной и животрепещущей, что средства массовой информации того времени не обходили ее стороной. На страницах столичного журнала “Театр и искусство” за 1911 год читаем: “С легкой руки прошлогоднего антрепренера Казанского в Костроме возродился обычай рассылать приглашения на бенефисы. В публике этот обычай встретил сочувствие, и бенефисы тех артистов, которые считали несомненным со своей честью подобные приглашения, проходили при пустом зале. Так поплатился за “гордость” г. Прозоровский, одна из лучших сил труппы, артист вдумчивый и разнообразный в своем творчестве. Вслед за ним потерпел ту же участь и г. Ливанов. Не помогла и пьеса “Благодетели человечества”, представляющая интерес после аляповатого рождественского репертуара”.



“Какого рака изволите Взять,
Ваше Высокостепенство?
С ложей или креслом?”

Те же, кто поступался своей “гордостью”, не только самолично развозили приглашения, но зачастую проявляли недюжинную выдумку ради привлечения любопытных на собственный бенефис.

Так известный в провинции актер на острохарактерные роли Аполлон Волгин в праздничной афише обещал, что по окончании спектакля он на глазах любезной публики съест живого человека. Само собой разумеется, в театре переаншлаг. Чтобы постоять за сценой или в коридоре, платили по рублю. Какой там спектакль! Все с нетерпением ждали его окончания. И вот финальная картина. С зверским видом Аполлон Волгин выходит на сцену, провозглашает:

— Нуте-с, господа, кому угодно быть скушанным?

В зале — гробовая тишина. После долгой паузы Волгин провозглашает свое воззвание. И тут с галерки слышится голос:

— Я желаю!

— Пожалуйте на сцену, — любезно приглашает Аполлон. Явился рыжий неказистый мужичок.

— Ешь, — говорит.

Бенефициант, недолго думая, начал грызть его с пальца. Мужик заорал, публика захохотала, тем дело и кончилось.

Завидное уважение в театральном мире снискал актер на комические роли Лева Колосов, срывавший изрядный куш в каждый свой бенефис. Многие, особенно малоопытные в таком деле артисты, допытывались, как он умудряется без особого шума, сногшибательной рекламы иметь такие поразительные сборы?

— Все очень просто, — будучи в добром и возвышенном расположении духа, делился секретами Лева. — Я что делаю? Беру, например, прошлым летом в Костроме бенефис. Дня за два узнаю, что купец Фомичев — именинник, а по случаю именин у него назначен обед, на который приглашено много гостей... Я тут же к нему с просьбой:

— Батюшка! Ваше высокостепенство. Позвольте мне за вашим именинным обедом свое блюдо подать!

— Какое блюдо? — удивляется купец.

— Раков, батюша!

— Раков?.. Зачем мне твои раки?

— Как “зачем”, ваше степенство? Сами, небось, знаете при-
мегу: много раков — к мощне богатой.

— Ишь ты... К богатой мощне, говоришь?

После долгих расспросов и раздумий купец, дай бог ему здоровья, соглашается. А мне только этого и нужно. Покупаю сотню крупных раков, варю их, раскладываю на блюде, украшаю травкой. Затем в каждую клешню рака вкладываю по теат-
ральному билету на мой бенефис: ложи, кресла... Сам одеваюсь поваром. Для эффекта пускаю на лицо гримировочку... И вот в середине праздничного обеда, когда купечество изрядно подвы-
пило, являюсь с блюдом и начинаю обносить гостей с разными шутками-прибаутками. Кругом, понятно, хохот, а я им:

— Какого рака изволите взять, ваше высокостепенство? С
ложей или креслом?

Всем такая неожиданность очень приходится по душе. Сам
именинник швыряет на блюдо 25 рублей да еще похваливает:

— Ах ты, шут этакий! Вот удружил так удружил!..

За ним и остальные давай швырять мне на блюдо ассигна-
циями... Поди-ка, выдумай кто такую штуку, — довольно улы-
бался комик Лева Колосов.

К слову, привлечение зрителей в театр во все времена было
постоянной головной болью не одних бенефициантов, но пре-
жде всего антрепренеров, ибо сборами они жили, кормились, да
и авторитет театра и его содержателя полностью зависел от
популярности спектаклей у зрителя. Но все прекрасно понима-
ли, что популярность, как и Восток, — дело тонкое и не на каж-
дое представление публика побежит “здрав штаны”. По этой
причине немаловажным “двигателем торговли” являлась рекла-
ма (в основном, афиши и газетные объявления), скроенная по
принципу лихой сенсационности.

Сообщение о спектакле “Отелло”, к примеру, сопровожда-
лось словами о том, что в финале зрители увидят собственны-
ми глазами удушение человека и танцующих индюков. Что ка-
сается удушения, тут, вроде бы, все ясно: мавр, согласно за-

мыслу Шекспира, делает свое дело и удаляется. Но причем индюки? Для привлечения публики. И, надо заметить, никакой дезинформации в том не было. Перед началом последнего акта на сцене устанавливали клетку с индюками. Под ее полом, обитом жестью, заранее разжигали угли, которые к концу спектакля накаляли железо так, что индюки поневоле начинали “танцевать”.

А вот рекламное объявление 1913 года: “В Костроме! Грандиозное событие! В гортеатре, в четверг 17-го и в пятницу 18-го сентября! Вся Кострома спешит видеть! Чудеса Сименс! Только две гастролы!.. Американцы Витольд и Глара Сименс — виртуозы-исполнители чудес “Египетских и Тибетских тайн”, которые так много нашумели во всех городах Европы...”

Завершалось рекламное объявление о чудесах Сименс “захватывающим ужасом”, а именно: “обезглавленное туловище свободно разгуливает по партеру”..., “превращение некрасивых в красивых, а бедных в богатых”..., “пляска духов в финансовом мире, а также апофеоз” и фурор в 3-х актах.

Ну как можно было устоять неискушенному зрителю перед подобными чудесами Витольда и Глары Сименс?

Встречались антрепренеры и более крутые, занимавшиеся откровенным мошенничеством. Так в 1911 году в Костроме появились афиши, гласившие: “Первое турне в России. В воскресенье, 14 октября, в городском театре только одна гастроль знаменитой исполнительницы пластических танцев Айседоры Дункан, босоножки (танцы босыми ногами)...”

Конечно же, сбор был полный. Однако во время концерта костромичи поняли, что их брата дураят и вместо Айседоры Дункан на сцену выпустили другую исполнительницу. Ни в чем не повинную актрису-подражательницу (а ею была госпожа де Бари) ошкарли, освистали, кассу опечатали. Скоро после того в Костроме слушалось дело о содержателе театра, до того всю жизнь работавшем ветеринарным врачом, господине Текштреме, обвинявшемся в корыстном мошенничестве. Столичная пресса не замедлила откликнуться на этот необычный судебный процесс. “И хотя присяжные вынесли Текштрему оправдатель-

ный вердикт, — сообщалось в журнале “Театр и искусство”, — все же само привлечение к ответственности, надо полагать, послужит предостережением и хорошим уроком для тех, в чьем представлении спекуляция чужими именами, чужой фирмой есть лишь бытовое явление...”

Но если к не в меру ретивым антрепренерам публика была достаточно сурова, ее отношение к человеческим слабостям артистов отличалось удивительной терпимостью и благосклонностью. Эти люди были порой живописны, у всех на виду со своими недостатками, ухарским темпераментом и неуравновешенностью, но в понимании зрителей такие “чудачества” не являлись следствием какой-то исключительной богемности, сознательным отчуждением себя от народа, но простительным эмоциональным порывом человека, причастного к загадочному миру творчества. Как писал наш земляк-зритель в 1910 году: “Все мы чувствуем: не может искусство слиться с жизнью, как не может артистическая душа быть точным слепком души мещанской и обывательской... Выше ее, ниже ее, аморальнее или, наоборот, нравственнее — только не тождество, не одинаковый уровень”.

В таком признании видится одна из примечательных черт характера нашего народа, тонко понимающего и чувствующего душу актера, призванного своим искусством народ просвещать.



ПРОЩАЛЬНЫЙ БЕНЕФИС

В преддверии Великого поста 1915 года в Костроме, как и во всей России, заканчивался зимний театральный сезон. По этой причине местная драматическая труппа Дмитрия Сергеевича Семченко перед закрытием театра жила не только заботами военного времени, но и волнениями, не всегда известными и понятными даже искушенной театральной публике.

Надо заметить, что издавна в дни Великого поста Москва становилась местом съезда антрепренеров и актеров со всей России. Там решалась участь и будущее провинциального артиста, там он устраивал свою сценическую карьеру. Для этих,



Николай Феодосиевич Костромской (Чалеев).

как их называли, “перелетных птиц” переезды из города в город всегда являлись естественной привычкой и потребностью. Актеры не любили долго засиживаться на одном месте. Но если даже кому из них и случалось прослужить два-три сезона в одном городе, то это не удерживало его от долгожданной поездки в первопрестольную на время Великого поста, хотя бы “просто так”: проветриться, освежиться, повидаться с товарищами, похвастать перед ними часами либо портсигаром, подарком публики с надписью “высокоталантливому”, да просто ради того, чтобы взглянуть на Москву, которую они любили какою-то своей, особенной актерскою любовью.

Конечно, не все одинаково радостно ждали последнего, прощального спектакля. Актеры третьестепенные, у которых, кроме бедности, ничего за душой не было, боялись и думать, что сезон кончается, а с ним и не очень щедрое жалованье. Унынием, страхом неопределенности веяло на них от завтрашнего дня, от того, как говорили, **чистого понедельника**, когда производился последний расчет с антрепренером. Но что было делать? Те, кто побогаче, помогали неимущим коллегам, как могли: одиноких вскладчину увозили с собой в Москву, семейных поддерживали на месте, пуская по кругу “подписку бедному товарищу”, что являлось доброй чертой актерского братства во всякие времена.

Но еще задолго до прощального спектакля в труппе начинались толки и пересуды. По обычаям того времени в святочные дни обычно игрались бенефисные спектакли, поставленные на ведущих артистов, которые прощались с костромским зрителем до будущего сезона, а то и навсегда. Поэтому каждому хотелось сыграть роль первостепенную, видную, запоминающуюся, чтобы достойно “проститься” с достопочтенной публикой. Выбрать же пьесу, устраивающую всех и каждого, было делом необычайно сложным и щекотливым.

Заходил, к примеру, разговор о “Ревизоре”, и тут же непременно находилась актриса, недовольно заявлявшая антрепренеру:

— Так я, по-вашему, буду играть Пошлепкину, прощаясь с дорогим мне костромским зрителем? Ни за что!

— Ах, Господи Боже мой! — устало восклицал Дмитрий Сергеевич Семченко. — Что же ставить-то, Екатерина Петровна?

— Мало ли что можно ставить! — удивлялась в ответ Екатерина Петровна. — Да хотя бы вот... “Муж знаменитости” князя Сумбатова... А чем плох “Изумрудный паучок”?.. “Горе от ума”, наконец. Или “В интересном положении”...

— Прекрасно, прекрасно, — с обворожительной улыбкой соглашался антрепренер. — Я понимаю. У вас в этих пьесах первые роли. А что другим прикажете делать? Как им прощаться?

— Да разве я о себе беспокоюсь? — делала круглые глаза Екатерина Петровна.

— Хорошо, — останавливал ее Семченко. — Положим так... Берем фарс “В интересном положении”. Пять действий вынь да положь. А возьмите госпожу Орскую. У нее в контракте стоит Мария Стюарт. А господин Травкин на водевиле настаивает... Да вы что, господа. Эдак мы до заутрени прощального спектакля не кончим.

— А может, дивертисментом простимся? — предлагает любовник-неврастеник господин Травкин. — Дадим несколько отрывочков, сценок по роду таланта каждого, кто-то споет, станцует. И афиша будет выглядеть премило: “Актеры между собой, или Кто во что горазд...”

Долго судили-рядили, как быть. Лишь в последний момент бенефисный пасьянс на святочные и масленичные дни разложился следующим образом: на актрису Волховскую ставилась драма И. Шпажинского “Майорша”, Сосновская играла главную роль в мелодраме Ю. Беляева “Псиша”, Самойлова — Татьяну Репину в одноименной пьесе А. Суворина, артисты Орская и Травин остановились на комедии И. Сабурова “Голубая кошечка и Мартовский кот”. Последний же спектакль “Правда хорошо, а счастье — лучше” по пьесе А.Н. Островского посвящался прощальному бенефису Николая Феодосиевича Костромского, который этим представлением решил прекратить свою сценическую деятельность.



По обычаям того времени игрались бенесписы для Ведущих артистов, которые прощались со зрителем до будущего сезона, а то и навсегда.

Было в ту пору Николаю Феодосиевичу Чалееву, по театральной афише Костромскому, сорок лет. Его уважали все, ибо был Костромской, что называется, “без обмана” во всем — и в своем творчестве, и в жизни. Он никогда не приноравливался к вкусу зрителя, не заискивал перед ним, чтобы “сорвать аплодисменты”, не старался угождать критикам, а следовал в творчестве своему художественному чутью и интуиции, которые редко обманывают истинного художника.

Родился Николай Феодосиевич в 1874 году в Петербурге в семье отставного морского офицера Феодосия Николаевича Чалеева, но его детство и юношеские годы прошли в усадьбе Родионово Солигаличского уезда Костромской губернии. Все члены семьи Чалеевых являлись людьми дела, жаждали приносить пользу Отечеству, а служба на флоте считалась для них традиционной.

Тем большим потрясением явилось для отца желание младшего сына Николая стать актером. Последний очень любил отца за его твердый характер, за ту честность, с которой людям жить на свете не очень удобно. Но у юноши тоже был характер, и он настоял на своем решении. В 1901 году Николай едет в Москву держать экзамен в школу Художественного театра. Из 37 экзаменующихся принят один, и этот один — Николай Чалеев.

По окончании школы, в 1902 году, с труппой актеров, возглавляемой В.Э. Мейерхольдом, он уезжает в провинцию. Позже о своей новой профессии Николай Феодосиевич скажет: “Я стал актером и ушел от прежней жизни за занавес. Я нашел новый мир и стал чужим человеком прежнему моему миру. Он почти отвернулся от меня — я стал отщепенцем. Я стал сродни Аркашке Счастливецю. Я ушел из дому с отцовским заветом, что актеры часто умирают под забором. Такова была жизнь, такова была мораль. С заветом отца я работал много, напряженно, и сцена не была мне мачехой”.

За короткое время Николай Феодосиевич выступает в Тарту, Херсоне, Николаеве, Севастополе, Тифлисе, Рязани, Баку... Имя молодого актера становится известно всей России. Но самым любимым и желанным городом для него оставалась Кострома,

край, где род солигалических дворян Чалеевых был известен еще с начала XVII века. Сюда актер Чалеев приехал в 1906 году, где впервые стал выступать под фамилией Костромского. Тогда же Николай Костромской, Илларион Певцов и Александр Канин организовали свое “Товарищество драмы и комедии”, положив в основу сценической деятельности принципы Художественного театра. Девизом труппы Костромского товарищества стали слова: “В единении — сила”.

Первая премьера сезона — “Три сестры” А.П. Чехова в постановке Николая Костромского — прошла с большим успехом. Не меньший интерес костромичей вызвала и постановка драмы Х. Ибсена “Доктор Штокман”. “Оваций по адресу главных исполнителей — Певцова и Костромского — было немало. Зрители восхищались тщательностью постановки, слаженностью массовых сцен”, — вспоминал впоследствии антрепренер Костромского театра С.П. Неверин. После того в репертуаре появляются пьесы “Потонувший колокол” и “Перед восходом солнца” Г. Гауптмана, “Мещане” и “На дне” М. Горького, “Без вины виноватые” А.Н. Островского, “Сон в летнюю ночь” В. Шекспира.

Серьезные и значительные пьесы, поставленные тщательно и с любовью, прекрасный актерский ансамбль — все это вскоре принесло Костромскому товариществу настоящий успех и признание зрителей. Но, к сожалению, уже к середине сезона антрепренер С.П. Неверин все чаще и чаще стал приглашать к себе режиссеров и с мрачным видом сообщать им, что сборы со спектаклей не покрывают расходов по их постановкам, что перед театром возникает угроза дефицита. Он начал требовать постановки “кассовых” пьес, сокращать количество дней и часов на репетиции, сковывать инициативу режиссеров и актеров. Последние бурно протестовали, обвиняли Неверина в измене художественным принципам театра, в “хозяйственных замашках” антрепренера.

Конфликт разрастался и скоро обострился до того, что в 1907 году группа актеров, и Николай Костромской в их числе, была вынуждена уйти в другие театры. После того Николай Феодоси-

евич работал в Астрахани, Нижнем Новгороде, но пять лет спустя, в 1912 году, вновь возвратился в Кострому, которую с тех пор не покидал.

И вот — прощальный бенефис. Почему Костромской вдруг решил оставить сцену? — Бог весть. Последнее время многие часто слышали от него слова старого крестьянина Устина, бывшего крепостного Чалеевых, который когда-то говорил Николаю: “Много прожил я лет, а вот жизнь нашел только у себя на огороде, подле пчел. Они мне нужны, а я им нужен”.

Вот и Николай Феодосиевич нет-нет и проговаривался:

— Артист Костромской должен в Костроме завершить сценическую жизнь. Стану, как Устин, на земле работать...

Его прощальный бенефис состоялся 27 января 1915 года. В комедии “Правда хорошо, а счастье — лучше” отставной унтер Сила Ерофеич Грознов, по свидетельству рецензента “Поволжского вестника”, был обрисован Николаем Феодосиевичем Костромским “типичными и яркими чертами”. Как отмечалось в отзыве на спектакль, “артист сделал то, что умел делать всегда — давать на сцене подлинную жизнь”.

По окончании прощального представления от публики “поступали подношения”, высказывались слова благодарности за то наслаждение, какое он доставлял костромичам своей игрой. От признательных “невидимых тружеников сцены городского театра”, то есть работников технических цехов, Николаю Феодосиевичу на память был преподнесен выпиленный из пола кусок сцены, на которую в течение многих лет ступала нога артиста.

Поскольку Костромской, оставляя театр, решил посвятить себя сельскохозяйственной деятельности, актеры преподнесли бенефицианту соответствующий случаю подарок — плуг. И просили коллегу, как будущего хлебопашца, сделать этим плугом первую борозду на родной земле.

Костромской в ответной речи отметил два момента, когда хотел навсегда покинуть сцену. Сначала такая мысль посетила его еще в 1902 году, когда предстояло сделать свой первый актерский выход в роли Митрофанушки в спектакле “Недоросль”. Но жизнь рассудила иначе. Актерский дебют был настолько

успешным, что молодой Чалеев не поддавался предательскому искушению. Теперь же артиста Костромского понуждают к тому сложившиеся обстоятельства. Какие? Про то Николай Феодосиевич умолчал.

Однако жизнь и на этот раз распорядилась судьбой “старого любимца костромичей” иначе. Дав года спустя после того прощального бенефиса городская театральная комиссия предложила ему стать художественным руководителем Костромского театра. В феврале 1917 года Николай Феодосиевич приезжал на переговоры, даже сыграл в спектаклях “Волки и овцы”, “Иван Миронович” и “Нечистая сила”, но октябрьские события тех лет помешали ему возглавить театр. Костромской поступил в труппу Московского театра Корша, затем перешел в Малый театр, с которым связал всю свою оставшуюся жизнь. Выступал как актер, режиссер, занимался педагогической деятельностью. За год до смерти, в 1937 году, ему присваивается почетное звание “Народный артист РСФСР”.

Не забывал Николай Феодосиевич и Кострому, куда не раз потом не просто наведывался, но и выступал на сцене театра, на которой когда-то вместо молодого артиста Николая Чалеева публике впервые явился артист Николай Костромской.



“ОЧЕРЕДИ У КАССЫ НЕ УБЫВАЮТ...”

В декабре 1919 года удивленные костромичи наблюдали, как через Волгу, покрытую белоснежным ковром, медленно тянулся обоз из пятидесяти розвальней. Скоро выяснилось: то ехали артисты Петроградского Государственного Малого драматичес-

Политпросвет Костромского Губнаробраз. Театральная секция

Городской театр
Показательная труппа Губнаробраз
Сезон 1920-1921 г. г.
ОТКРЫТИЕ ЗИМНЕГО СЕЗОНА
14-го декабря 1920 г.

РОЗА И КРЕСТ

СТАВЛЕНИЕ РОЛИ ПОСЛЕ ПЕРВОГО

Актрисы:	М. М. Александрова	М. М. Александрова	М. М. Александрова	М. М. Александрова
Актеры:	М. М. Александров	М. М. Александров	М. М. Александров	М. М. Александров

Постановка Ю. М. БОНДИ. Музыка Ю. М. Бонди. Декорации и костюмы по рисунку Ю. М. Бонди. Мастерские Губнаробраз.

Музыка С. С. Фадеева: «Степь», «Степь», «Степь» и хор «Ветер с юга» С. Ф. Жданова

Танцы поставлены М. М. Александровым

ГОТОВИТСЯ К ПОСТАНОВКЕ: «Степь», «Степь», «Степь» и хор «Ветер с юга» С. Ф. Жданова

ПРОДАЖА БИЛЕТОВ НАЧНЕТСЯ: 14-го декабря 1920 г. в 12 часов дня

Театральная афиша. 1920 г.

кого театра, приглашенные местной властью на зимний сезон, со своим уникальным скарбом. “Мы привезли с собой полностью готовые четыре постановки, — вспоминал позже главный режиссер театра Николай Васильевич Петров в своей книге “50 и 500”. — Костромичи же привыкли, что спектакли зимнего сезона проходят в стандартных, существующих в театре декорациях, и им было внове, что театральная труппа привозит с собой свои декорации, костюмы и мебель”.

Четыре готовых спектакля (это были “Ревизор” Н.В. Гоголя в оформлении Б. Кустодиева, “Жизнь человека” Л. Андреева, “Борьба” Д. Голсуорси, “Драма жизни” К. Гамсуна), давали коллективу возможность без спешки работать над новыми постановками. В процессе работы выяснилось, что творческие устремления режиссера Петрова оказались созвучными традициям Костромского театра прежде всего как театра актерского. “Актер, — писал Николай Васильевич в еженедельнике “Искусство в провинции”, — своей игрой, ритмически связующей и саму пьесу, и ее сценическую инсценировку (оформление — Е.С.), должен совершать шаги к светлому идеалу Актера и Театра Будущего. Мы, работники Театра, должны все наше внимание сконцентрировать на игре актера, на совершенствовании его техники... Игра актера должна быть той дирижерской палочкой, которая заставит стройно звучать оркестр всех элементов театра”.

“Режиссер новой складки”, Петров проявлял удивительно любовное отношение к постановкам, редкое юношески-трепетное увлечение при подготовке каждого спектакля, заражая им весь коллектив. Поэтому труппа, несмотря на молодость, работала не “для сбора”, как было в прежние сезоны, а для того, чтобы “дать зрителям цельное художественное впечатление”. По мнению самих артистов, репетиции для них стали не тяжелым отбыванием повинности, а радостным трудом, дававшим наглядные результаты.

Спектакли в постановке Н.В. Петрова “У врат царства” К. Гамсуна, “Михаэль Крамер” Г. Гауптмана, “Соломенная шляпка” Э. Лабиша, “Тот, кто получает пощечины” Л. Андреева нашли живой отклик в сердцах костромской публики. Стараясь

откликнуться на “злобу дня”, он ставит пьесы местного автора Павла Андреевича Бляхина “Через победу к миру” и “Парижская коммуна”, ценность которых виделась рецензенту “Красного мира” в том, что “все это было своим, будило в нас бодрость, давало силу для нашей борьбы”.

Однако возникали и неожиданные проблемы, о чем говорит случай, произошедший со спектаклем “Жизнь человека” Л. Андреева.

Автор “Красных дьяволят” и местных драматических опытов П.А. Бляхин, занимавший должность секретаря Костромского горкома партии, с живейшим интересом поддержал творческие поиски и начинания столичных артистов. Но, будучи человеком своего времени да к тому же весьма ответственным партийным работником, он довольно критически относился к “душевному судорогам”, уводящим зрителя от революционной действительности в мир символизма, атмосферу пессимистических настроений.

Отзываясь о спектакле “Жизнь человека”, П.А. Бляхин в газете “Красный мир” отмечал: “Насколько я мог заметить, вся труппа советского театра так молода и так способна к светлому живому творчеству, что было бы преступлением растрачивать ее силы на безнадежное нытье, которое только разъедает театр и зрителя и кладет между ними пронасть. Уход от масс, от широкого зрителя — это самое страшное для труппы, ибо приведет к полному взаимному непониманию и подкосит в корне ее творческий порыв... Надо более чутко прислушиваться к духовным запросам рабочего класса — творца современного мира, надо искать пути к слиянию с ним, надо у него черпать силы и мощь”.

Статья была крутая, не во всем справедливая в отношении художественного достоинства постановки, но что касается ее понимания зрителями — здесь режиссер Н.В. Петров признавал правоту Бляхина. “Спектакль шел, с нашей точки зрения, вполне благополучно, — писал он годы спустя. — Но всех нас, помню, поразило одно обстоятельство: зритель никак не реагировал на происходящее на сцене. Полная тишина во время действия, никаких реакций по окончании актов и абсолютное без-

молвие в конце спектакля. Как будто публика присутствовала на гражданской панихиде — даже в антрактах все разговаривали шепотом... И на втором спектакле произошло то же самое”.

После второго представления “Жизни человека” Николая Васильевича пригласили в горком партии, где с дипломатическим тактом объяснили ситуацию:

— Ваш спектакль очень хорош, и вы видите, что зрительный зал был битком набит на обоих представлениях, но мы очень просим вас больше его не играть. Уж очень он пессимистичен, а наша жизнь сейчас хоть и трудная, но героическая, слишком большие противоречия между действительной жизнью и вашим спектаклем...

После того разговора Н.В. Петров, по его собственному признанию, понял, что они столкнулись с новым явлением в жизни театра и что к выбору репертуара следует подходить “как-то по-иному”. Проще говоря, требовалась современная, актуальная пьеса. Но такие пьесы еще не были написаны, и Николай Васильевич, как и многие режиссеры того беспокойного времени, пытался в драматургии прошлого найти произведения, близкие по теме к жизни страны. Ознакомившись с “драмой для чтения” “Фауст и Город” А.В. Луначарского, он увлекся мыслями, в ней заложенными. “Мне показалось, — говорил Николай Васильевич, — что в “Фаусте и Городе” есть много созвучного нашей действительности. Конечно, не сюжет, а масштабы образов и мыслей, философская направленность всего произведения. Так возникло у меня желание поставить эту “драму” в театре”.

Режиссер-постановщик сам сделал сценический вариант “драмы для чтения”, взяв за основу конфликт между гениальной личностью Фаустом и коллективным началом, собирательно названным Городом. А.М. Горький, которого Луначарский попросил быть редактором сценической версии “драмы”, ознакомившись с вариантом Петрова, на первой странице написал: “Я нахожу, что сокращения сделаны в достаточной степени умело: устранено почти все, что могло затянуть действие. Актуальность выигрывает, логика событий стала более рельефной. Уверен, что в таком виде пьеса будет иметь успех”.

“Ввиду сложности постановки” Н.В. Петрову для работы был отпущен двухнедельный срок. Потом в своих воспоминаниях он напишет: “Две недели для изготовления декораций, шитья костюмов и музыкального решения спектакля? Две недели для репетиционной работы с актерами? И все это вы успели сделать? — такие вопросы вправе задать мне читатель, хотя бы чуть-чуть знакомый с процессами работы в театре, ну, а профессионал театра, вероятно, улыбнется и скажет, что у автора этих строк неплохая фантазия... И все-таки с документами не поспоришь — они неумолимо доказывают, что так было, и мы умели так работать. А энергию так работать рождала мечта о новом театре, который мы строили, и уверенность, что эта мечта осуществима”.

Успех спектакля “Фауст и Город” был по тем временам значительный. Если другие постановки выдерживали не более 4-5 представлений, то “Фауст и Город” прошел 12 раз. Ведущие роли исполняли такие замечательные артисты, как: Н.С. Рашевская, К.Н. Вертышев, Ю.М. Бонди, В.Н. Викторов, А.П. Смирнов, П.С. Волков.

По окончании сезона часть труппы во главе с Н.В. Петровым возвратилась в Петербург; где он в ноябре 1920 года возобновил постановку “Фауста и Города” на сцене бывшего Александринского театра. С тех пор эта “драма для чтения” А.В. Луначарского не ставилась.

Другая часть артистов, возглавляемая художником и режиссером Ю.М. Бонди, ставшим одновременно и директором Костромского театра, осталась еще на один сезон. Здесь, несмотря на чрезвычайные условия, вызванные гражданской войной, ему удалось осуществить свою давнюю мечту: дать сценическую жизнь “самому задушевному произведению” Александра Блока — драме “Роза и Крест”, которая до того готовилась к постановке Московским Художественным театром, Камерным и Александринским, другими коллективами, но так и не увидела свет рампы.

Юрий Михайлович Бонди еще в 1912 году оформлял спектакли В.Э. Мейерхольда, три года работал у него в режиссерских мастерских театральным художником. Это был человек высокой культуры, смелых экспериментов, романтик, счастливо

совмещающий талант художника и режиссера. С драмой “Роза и Крест” Бонди познакомился в феврале 1913 года, когда ее читал сам Александр Блок для близких друзей сразу же после написания. С тех пор Юрия Михайловича не покидала мысль о сценическом воплощении пьесы, в которой, по его признанию, Александр Блок “показал себя изумительным мастером сцены”.

Приступая к репетициям драмы “Роза и Крест” в Костроме, Бонди в интервью газете “Красный мир” говорил:

— В связи с реорганизацией театрального дела нам поздно удалось собрать в Москве небольшую труппу... Мы лицом к лицу столкнулись с невозможностью приобретения целого ряда материалов, без которых ведение театрального дела невозможно. Понемногу, при дружном содействии всех учреждений Костромы, мы преодолеваем эти трудности.

Учитывая особенности пьесы, в которой немаловажную роль играют лиризм, символика, средневековая романтика (действие происходит в XIII веке), Ю.М. Бонди считал, что воплотить ее на сцене можно только средствами синтетического театра, широко используя музыку, живопись, элементы балета. “Мною проводится принцип полного отказа от театрального реализма, и я стремлюсь, отбросив всякие наносные и случайные наслоения, выявить подлинный закон театра — здоровую театральность”, — делился Юрий Михайлович своими замыслами во время репетиций.

Постановка драмы “Роза и Крест” вызвала противоречивые мнения. Судя по отзывам, костромская публика была удивлена условным, хотя очень ярким и выразительным оформлением спектакля, непрерывностью сценического действия, введением “театральных слуг”, на глазах у зрителей переставлявших декорации, приносявших и уносящих предметы бутафории. “Постановка эта имеет значение лишь как интересный лабораторный сценический опыт, данные которого могут быть использованы при других условиях”, — отзывались о спектакле одни. Их оппоненты, напротив, горячо приветствовали “революционную попытку разрушить культ декорации, потушить заколдованную линию огней рампы, отделяющую сцену от зала..., дока-

зять, что театр самодавляющ, что он подчинен только театральным законам”.

По свидетельству многих, чрезмернос увлечение коллектива принципом “отказа от реализма, от подражания действительности” привело к тому, что самой уязвимой стороной спектакля стали его ансамблевость и актерское исполнение, связанные с отсутствием у многих понимания новых художественных требований, поставленных режиссером. В том первом блоковском спектакле полнокровные образы создали такие опытные актеры, как: Викторов, игравший роль Бертрана, Маркова — Изора, Назарова — паж Алискан, Колесов — капеллан. Особо отмечалась музыка композитора Н. Федорова, “которому удалось выйти за обычные в этих случаях пределы музыкальной иллюстрации к тексту и достигнуть полного слияния с творческим замыслом поэта”, а также балетные сцены в постановке Н. Чумакова. Огорчительные неудачи связывались с певцами, выступления которых не создавали цельного впечатления и носили характер случайного дивертисмента. Граф в исполнении артиста Тамарова был статичен, маловыразителен и, “кроме шумной походки, не оставлял о себе никакого впечатления”.

Можно ли верить критическим отзывам тех далеких дней? Один из зрителей и рецензентов спектакля “Роза и Крест” Василий Стариков почти полвека спустя писал на страницах журнала “Театральная жизнь”: “Перечитывая пожелтевшие от времени листы газеты, я не нахожу почти ничего, что хотелось бы сейчас изменить в старой рецензии. Так же, как и тогда, я готов приветствовать творческую смелость постановщика и актеров, взявшихся передать со сцены тонкие краски и ритмы романтической драмы Блока. Вспоминаю яркий, созвучный рыцарской эпохе декоративный фон спектакля и неровное исполнение ряда ролей”.

А пока критики спорили о достоинствах и огрехах постановки, публика, что называется, голосовала за нее “ногами”. Газета “Красный мир” спустя две недели после премьеры отмечала: “Театр полон, очереди у кассы не убывают, одни и те же лица встречаются в зале по два раза, и костромская сцена, редко выдерживая 4-5 представлений одной пьесы, ставит “Розу и

Крест” в седьмой и восьмой раз. Значит, это не провал, ибо если пьеса провалилась, то зал стал бы пустовать и слово “Роза и Крест” сошло бы с афиши театра и языков костромичей”.

О костромском спектакле Александру Блоку было известно, что подтверждается примечаниями к пьесе в восьмитомном собрании его сочинений (т. 4, 1961 г.). Кто, когда и при каких обстоятельства сообщил автору об этом — здесь пока чистая страница.

Спектакль “Роза и Крест” выдержал около 20 представлений. Работа над ним явилась для коллектива настоящей творческой радостью “от встречи с ожившими на сцене правдой, поэзией, красотой”, дарованными талантом замечательного поэта и драматурга Александра Блока. Оценивая работу театра в сезоне 1920-1921 годов, еженедельник “Искусство в Костроме” писал: “Особенно следует подчеркнуть постановку этой драмы, вызвавшей самые противоречивые отзывы зрителей, но, без сомнения, имевшей большой художественный успех, главным образом благодаря исключительному, но интересному подходу к ней режиссера Бонди”.

Скоро после того Юрий Михайлович стал работать и режиссером оперной труппы Губполитпросвета, где поставил оперу “Ночь перед Рождеством” Н.А. Римского-Корсакова, также ставшую заметным явлением в культурной жизни города. В начале 1921 года в связи с приглашением Ю.М. Бонди на должность заведующего художественной частью Первого государственного театра для детей он уехал в Москву, сделав тем самым, по мнению местного “Еженедельника искусств”, “крупную брешь в среде костромских работников искусств”.



ДЕНЬ ПОБЕДЫ ПРИБЛИЖАЛИ, КАК МОГЛИ

Первый день Великой Отечественной войны застал коллектив Костромского драматического театра на гастролях в Ярославле. Пришлось возвращаться домой “на перекладных”.

Вместо долгожданного отпуска начались репетиции, вводы в идущие спектакли, поскольку многие артисты уже были призваны в армию. Часто выступали в воинских формированиях, госпиталях. Это были знакомства с новым зрителем, уже опаленным войной.

Артист К. Вербицкий потом вспоминал:

“Когда мне впервые выпало конферировать концерт в госпитале, я вышел на сцену и увидел море белых повязок и раненых



*Бригада Костромского театра
на Калининском фронте. 1943 г.*

на носилках между стульев, неведомое прежде волнение охватило меня. То была аудитория, равной которой по силе отклика и экспрессии, вероятно, нет. Зрительный зал взрывался аплодисментами.

Помню, в первом ряду сидят двое. У одного и у другого руки на перевязи, по одной здоровой руке у каждого. Так они все-таки аплодировали вместе. Это было так трогательно, что у многих артистов заблестели слезы”.

Театральный сезон открыли досрочно, 19 июля, спектаклем “Александр Суворов” по пьесе Н. Бехтерева и А. Разумовского. Сборы были, что называется, “битковыми”. У кассы неизменно висело объявление: “Все билеты проданы”.

И вдруг — телеграмма из Ярославского управления культуры: “В связи с военным временем театры Костромы, Ростова, Гаврилов-Яма, Переславля подлежат ликвидации. Остаются функционировать Ярославский театр им. Ф. Волкова, Рыбинский городской... Срочно доложите об исполнении”.

На следующий день, как обычно, коллектив собрался на репетицию. Но вместо главного режиссера В. Княжича слово взял директор Н. Саламанов. Зачитав телеграмму, он сказал:

— С сегодняшнего дня все уволены. Получите справки о ликвидации театра. Артистам Ярчевскому, Кулебякину, Талисману предлагается, если пожелают, перейти в Рыбинский театр... Прощайте, друзья!..

Много позже Аркадий Михайлович Талисман о том черном дне в жизни театра рассказывал:

— Прошло десять минут — никто не встал. Полное уныние. Я решительно подошел к столу и взял справку. Вслед за мной встали артисты Касьянов и Иванченко и, не взяв справок, поклонились всем и ушли. Заплакала старейшая замечательная наша актриса Валентина Николаевна Соломина. За справками потянулись все остальные... Когда все было закончено, я попросил слова и сделал заявление: “В Рыбинский театр не поеду, остаюсь в Костромском театре. Будем бороться за его существование!”

Прямо с собрания главный художник М. Пирогов, режиссеры П. Брянский и В. Княжич, А. Талисман пошли в горьком

партии. Секретарь горкома Л.А. Каткова, выслушав неожиданных визитеров, высказала резкое несогласие с решением о закрытии театра, тут же начала звонить по высоким инстанциям, а на прощание сказала: “Не волнуйтесь. Передайте коллективу: добьемся восстановления, чего бы нам это ни стоило”.

С августа театр по сути дела перешел на казарменное положение. Днем выступали в госпиталях, трудовых коллективах, вечерами репетировали, подготовив за короткий срок спектакли “Парень из нашего города” К. Симонова и “Трактирщицу” К. Гольдони. Добились разрешения играть в театре три раза в неделю. А вскоре стали выступать и ежедневно. Никакого материального вознаграждения за свою работу не получали.

Прослышав о непокорности костромичей, из Ярославля прибыла группа режиссеров и критиков для окончательной ликвидации Костромского драматического. 6 октября для нее показывали спектакль “Парень из нашего города”, 7-го — “Трактирщицу”, 8-го — “Батальон идет на запад”.

Каждый вечер, несмотря на строгий запрет гостей из области, зрительный зал был переполнен, спектакли шли с небывалым успехом. То были три дня, которые потрясли высокую комиссию, и она дала добро на признание театра в статусе действующего.

Правда восторжествовала, что придало коллективу новые силы в его многотрудной работе военной поры. Преодолевая необыкновенные сложности, он жил активной творческой жизнью. Так, в сезоне 1941-42 годов здесь состоялось 14 премьер, в сезоне 1942-43 гг. — 11, в сезоне 1943-44 гг. — 8, в сезоне 1944-45 гг. — 10 премьер. Причем имена А.Н. Островского, М. Горького, А.П. Чехова, А.С. Грибоедова, В. Шекспира, Ж.-Б. Мольера, Л. Леонова, К. Симонова не сходили с афиш военных лет.

И это в то время, когда, по предложению Всесоюзного комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР, из числа творческих работников театра была сформирована бригада для обслуживания частей Красной Армии Калининского фронта. Художественным руководителем назначили П.В. Брянского, бригадиром — М.П. Пирогова. В состав фронтового творческого



“Неизвестно откуда стали появляться зрители, и скоро склон оврага преобразился в грандиозный амритеатр, переполненный людьми с автоматами.”

коллектива вошли артисты В. Соломина, А. Кумагорская, Е. Эделева, Е. Данилович, Г. Соловьева, А. Частухина, Л. Быкова, А. Кабанов, В. Ярчевский, А. Кулебякин, Ю. Наумов, Б. Корольков, баянист Е. Питт. Репертуар бригады: спектакли “Правда хорошо, а счастье лучше” А.Н. Островского и “Русские люди” К. Симонова, концертная программа, в создании которой самое деятельное участие принимал В.С. Розов, вышедший в ту пору из госпиталя и живший в Костроме.

В дни поездки П.В. Брянский вел дневник, воскрешающий сегодня события и творческую атмосферу тех далеких лет.

“Итак, — читаем в дневнике, — фронтовая бригада Костромского театра им. Островского, в количестве 15 человек, преодолев целый ряд трудностей и сдав просмотр в Москве в ЦДКА, 31 июля 1943 года в 7 часов 10 минут отбыла с Октябрьского вокзала на фронт. Уже на этом вокзале чувствовалось, что люди какие-то немного другие. Несколько женщин провожали военных. Не было слышно рыданий, стонов, причитаний, как это часто бывает на вокзалах глубокого тыла...”

Путь на фронт был недалеким, но непростым. Скоро железная дорога кончилась, пришлось оставить теплушку и выйти в темноту. Ехавший вместе с бригадой молодой полковник посоветовал артистам отойти от линии метров на триста и расположиться на ночлег, хотя кругом было болото. “Трудно себе представить, — пишет Брянский, — что я испытал, когда увидел, как Валентина Николаевна Соломина, наша Валя, которая в Костроме не могла играть двух спектаклей в день, которая заболела ишиасом и прочими хворями от холодной температуры на сцене или в гримуборной, легла спать на моей шинели на болотистую почву, под открытым небом, прикрывшись коротенькой кофточкой и повязавшись платочком... Как бы там ни было, но все улеглись и, утомленные дорогой, заснули...”

А когда утром увидели, какое “надежное и безопасное место” выбрали себе для ночлега, невольно улыбнулись. “Мы, — пишет Павел Владимирович, — были окружены зенитными установками, а между нашими “ложами” зияли огромные воронки, наполненные водой, — следы недавних бомбежек... Но что делать? Мы

на фронте! Воронки послужили нам умывальниками. Разожгли костры. Кто варил кашу, кто грел воду для бритья, кто пил чай... Все были заняты делом, все были “как дома”.

И вот, наконец, долгожданная “база” — две избы в “приблизительно уцелевшей деревне”, находящейся в шести километрах от расположения немцев. Утром пришел капитан Павлов, сказал: “Сегодня поедem на самый передний край, во второй полк, там больше всего костромичей — это будет для них форменным праздником — повидать своих земляков”.

“Подъезжая к месту, поняли, что приближаемся к передовой линии, — записывал по горячим следам Брянский. — Несколько раз легкий “ветерок” обдавал лица; через несколько секунд справа по ходу машины послышался разрыв... Капитан сначала пытался успокоить нас, говорил, что это клапан в машине стреляет, затем уверял, что это наши “упражняются”, но когда осознал, что все мы прекрасно понимаем, в чем дело, повторил свою любимую фразу: “В случае чего, ложитесь на землю”. Машина летела всюю, и было ясно, что “в случае чего” воспользоваться советом капитана будет невозможно...”

Артистов привезли в овраг. Кругом было пусто. Многим подумалось, что, очевидно, приехали не вовремя. Рядом слышались разрывы снарядов. И вот прямо на глазах происходило чудо. Неизвестно откуда стали появляться зрители, и скоро противоположный склон оврага преобразился в грандиозный амфитеатр, переполненный людьми с автоматами и винтовками в руках, “лимонками” у пояса...

“За кулисы” то и дело заглядывали земляки. Всем хотелось знать, как Кострома. Все ли спокойно? Не видел ли кто из приехавших жену, сестру, мать воевавших костромичей?..

Но вот занавес раздвинулся, и под звуки баяна на сцену вышли артисты с песней-приветом:

*Много мощи, много силы
Воды волжские несут.
Город на реке красивый —
Костромой его зовут.*

*Люди здесь, как край, суровы,
Но сердца их горячи.
И на фронт бойцам привет свой
С нами шлют костромичи...*

После этого были показаны лирическая пьеса “С теплым ветром”, скетч “Нервная работа”, одноактные комедии “Балтийский мичман” и “Таланты из глубин” о приключениях Маруси — девушки из-под Костромы. В финале все участники выходили на сцену с пожеланием:

*А когда победы знамя
Осенит нашу страну,
Будем ждать мы встречи с вами,
Будем ждать вас в Кострому!..*

В тот же день вечером играли спектакль “Правда хорошо, а счастье лучше”. И вновь такой успех, какого “никто из нас давно уже не помнил”, — отмечалось в дневнике. Все были поражены тем, что на фронт приехал, как говорили, “настоящий театр”: с декорациями, костюмами, бутафорией.

Фронтные условия требовали от участников бригады не только мужества, стойкости духа, но и особо развитой актерской техники, умения быстро войти в образ, мгновенно переключиться из одного состояния в другое. В дневнике об этом записано так: “Фронтной зритель не допускает ни тени лжи. С ним нужно говорить языком сердца. При частых повторениях фронтных выступлений особенно строго приходится следить за собой, чтобы не впасть в механическое исполнение роли..., не сбиться на легкий путь шаблонов и трафарета”.

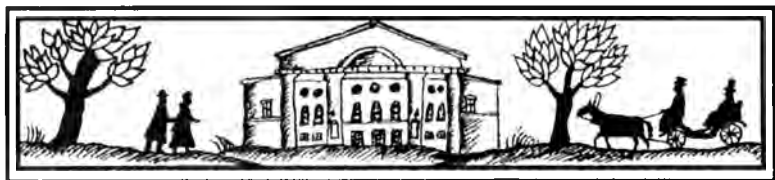
Более 50 спектаклей и концертов дала бригада на передовой. О том, какое значение имели выступления костромичей, свидетельствуют отзывы зрителей той поры. Так командование одной из дивизий, где выступала бригада, прислало коллективу театра грамоту-письмо, в котором говорилось:

“Дорогие товарищи! На нашем участке фронта в течение месяца выступала фронтная бригада вашего театра под художественным руководством П.В. Брянского. Бойцы, сержанты,

офицеры нашей дивизии были рады встретить у себя в гостях дорогих земляков. Фронтовики с первой встречи сроднились с артистами-костромичами, которые побывали всюду: в окопах, землянках, блиндажах. На переднем крае фронта в часы затишья, между боями, мы имели возможность видеть и слышать превосходные концерты и спектакли в исполнении артистов фронтовой бригады. Часто под вражеским обстрелом, в непогоду, днем и ночью актеры самоотверженно, с честью выполняли свое благородное дело. Выражаем сердечную благодарность коллективу Костромского театра им. Островского и в первую очередь участникам фронтовой бригады”.

Эпиграфом к дневнику бригады были взяты слова М.Е. Салтыкова-Щедрина: “По моему мнению, и в торжественные годы, и в будни идея Отечества одинаково должная быть присуща сынам его, ибо только при ясном ее осознании человек приобретает право называть себя гражданином”. Во все дни лихолетья коллектив театра жил этим высоким понимаем.

Многих из них сегодня нет среди живущих. От их выступлений на фронте не осталось ни афиш, ни программ, но имена их запечатлелись в душе зрителей военной поры, ибо своим искусством они со всем народом, как могли, приближали светлый день Победы.



ТЕАТРАЛЬНЫЙ ХУДОЖНИК

Если театр начинается с вешалки, то спектакль — с декорации. Для зрителя, во всяком случае. Вспомним не такие уж давние времена, когда в адрес художника после поднятия занавеса раздавались аплодисменты. Они бывали далеко не всегда, но лишь тогда, когда декорации своей художественной выразительностью, красочностью, неожиданностью вызывали у зрителей



Михаил Петрович Пирогов.

ответное эстетическое чувство, свидетельствующее о том, что спектакль уже начался, хотя ни один актер еще не вышел на сцену и не прозвучало пока ни единого слова. А еще о том, что художник хорошо сыграл “свою роль” — настроил зал на восприятие именно того драматического действия, которое должно развернуться на подмостках.

Театральному художнику Михаилу Петровичу Пирогову не раз доводилось слышать такие аплодисменты. Подумать только: полвека он отдал служению театру, из них 45 лет — Костромскому драматическому театру имени А.Н. Островского. Завидная преданность, завидное однолюбие.

М.П. Пирогов за свою творческую жизнь — а она началась в 1932 году — оформил около 300 спектаклей. Но, думается, творческий итог измеряется не цифрами, а качеством сделанного. Художественные работы Михаила Петровича всегда отличались яркой образностью, самобытностью, умением живо воссоздавать дух и атмосферу эпохи драматургического произведения.

Свое понимание профессии театрального художника Михаил Петрович объяснял так:

— Я никогда не признавал однотонности. Она губит искусство. Все: тематика, содержание, жанры, характеры, образы, творческая манера — должно жить многообразием, богатством красок. Сложность работы театрального художника также и в том, что у сценического оформления непременно есть и вторая, если можно так выразиться, служебная роль: создавать на сцене пространство, в котором режиссеру удобно строить мизансцены, а исполнителям — свободно двигаться, достоверно жить в предлагаемых пьесой обстоятельствах.

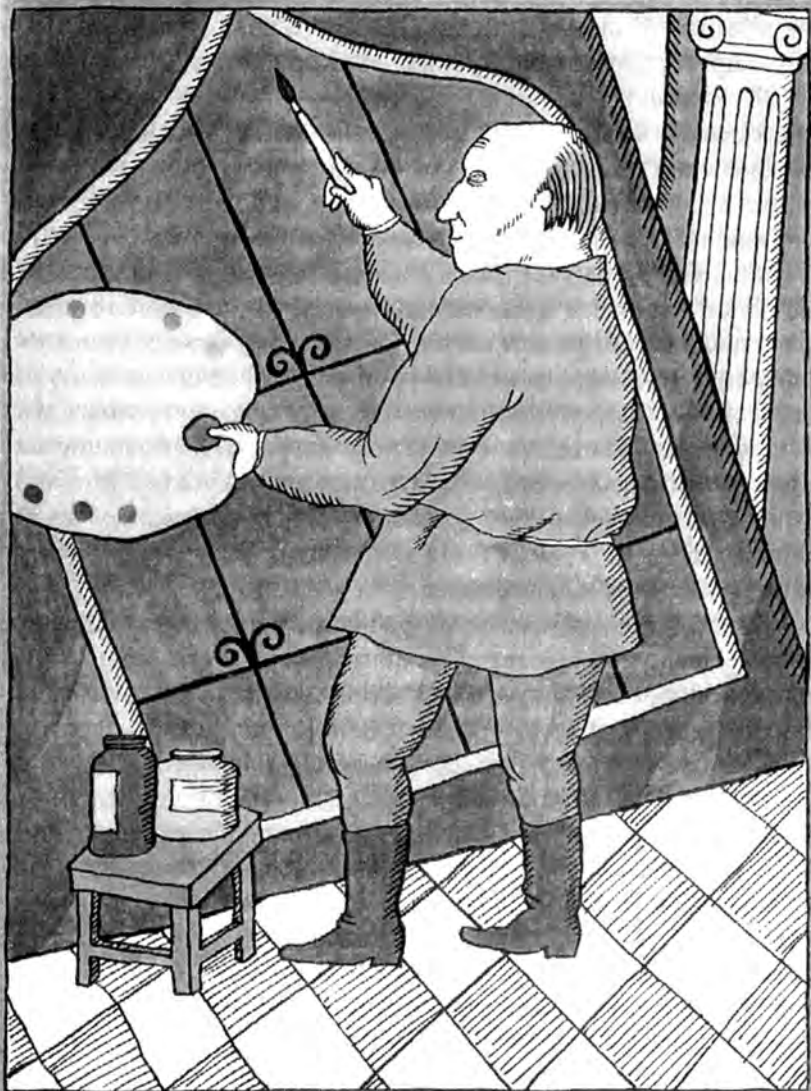
Еще в 1937 году, оформив в Костромском театре свой первый спектакль — “Бешеные деньги” по пьесе А.Н. Островского, — молодой дебютант проявил себя художником богатой фантазии, тонкого вкуса, обостренного чувства стиля. Первая творческая встреча с А.Н. Островским запомнилась Михаилу Петровичу на всю жизнь, “русский Шекспир” стал его первой любовью. Работая над каждым новым произведением великого драматурга, художник стремился пробудить у зрителей творческое воображение,

чтобы они почувствовали в спектакле атмосферу жизни и быта древней Костромы, поэзию русской старины. Особенно зримо эти качества проявились в спектаклях “Гроза” и “Бесприданница”. Кто видел их — подтверждает: да, там был костромской “дух”.

Зрители и критики отмечали творческую неуспокоенность М.П. Пирогова, его умение в каждой работе не повторять себя, находить новые решения для раскрытия образного содержания пьесы.

Можно выделить еще одно качество художника, а именно: его преданность жизни. Он мало доверял умозрительным “видениям” образа будущего спектакля, но всегда — живым чувствам, рожденным действительностью. Михаил Петрович дотошно изучал необходимый материал в библиотеках, музеях, встречался с очевидцами минувших событий, стремился, если возможно, сам все увидеть, разузнать. Так это было в период работы над “Иркутской историей” А. Арбузова, когда художник летал в город на Ангаре, чтобы побывать на месте событий, описанных в пьесе, встретиться со строителями Братской ГЭС. По этой же причине, приступив к оформлению “Сталеваров” Г. Бокарева, он не один день провел на Ижевском сталелитейном заводе. В итоге он отказался демонстрировать на сцене специфические трудовые процессы, решив в декорациях показать результат труда сталеваров — стальной прокатный лист, ниспадающий сверху вниз по диагонали, со световым эффектом плавки, поставив в центре внушительную болванку как деталь-символ. Позже театральные критики, сравнивая мхатовских “Сталеваров” с костромскими, засомневались, заспорили: какое художественное решение лучше, убедительнее? Там — все подробно, технологично, здесь — лаконично, емко, образно... Склонялись в пользу пироговского.

Убежденный в неисчерпаемости возможностей театра, М.П. Пирогов никогда не отдавал дань развлекательности, не искал дешевых внешних эффектов, но всегда стремился в своем творчестве к нравственному, эстетическому воздействию на зрителя, почитая главной задачей воспитание гражданских чувств. Подтверждением тому служит его сценография инсценировок романов П. Мельникова-Печерского “В лесах”, “На горах”, романа



Если театр начинается с вешалки,
то спектакль — с декорации...

В. Шишкова “Угрюм-река”, спектаклей “Савва Чалый” И. Карпенко-Карого, “В степях Украины” А. Корнейчука, “Соловьиная ночь” В. Ежова, “Ромео и Джульетта” В. Шекспира, “Нашествие” Л. Леонова, произведений М. Горького, Лопе де Вега, Б. Шоу, всех пьес Виктора Розова (список можно множить и множить), оформлению которых аплодировали не только костромичи, но и зрители Москвы, Ленинграда, других городов Советского Союза, где коллектив бывал на гастролях. Работы театрального художника М.П. Пирогова часто становились предметом серьезного разговора, ставились в пример на театральных научно-практических конференциях самого высокого уровня. Многие его эскизы, макеты экспонировались на многочисленных художественных выставках страны, завоевывали почетные награды. За большие заслуги в развитии советского театрального искусства Михаилу Петровичу Пирогову в 1961 году было присвоено звание “Заслуженный художник РСФСР”. Он стал первым лауреатом премии Костромского обкома комсомола.

— Всем этим я обязан театру, — заметил как-то в разговоре Михаил Петрович. — Театр помогает выработать свою точку зрения на мир, свой подход к искусству. С благодарностью вспоминаю своих учителей — художников Рындина и Шифрина, в лабораториях которых занимался в молодые годы, встречи с Виктором Розовым и Борисом Полевым. Эти встречи стали для меня настоящими университетами. Всегда любил работать с режиссерами, умевшими пробудить в художнике все, на что он способен. Такими качествами обладали Алексей Дмитриевич Попов, с которым мне выпало счастье работать над юбилейной постановкой “Таланты и поклонники” в 1948 году, Павел Владимирович Брянский, Валентин Алексеевич Иванов, Петр Иванович Слюсарев...

Как все богато одаренные натуры, Михаил Петрович жил не только искусством. Его постоянно волновала судьба народа, страны, своего театра. С 1940 по 1946 год М.П. Пирогов избирался депутатом городского Совета, с первых дней Отечественной войны назначается директором театра, в 1943 году — руководителем фронтовой творческой бригады, выступавшей на передовой на Калининском фронте. По возвращении в Кострому в статье “На

переднем крае”, опубликованной в “Северной правде”, он писал: “Летом минувшего года мы осуществили свою заветную мечту: встретились с героическими людьми, проливающими свою кровь за свободу и независимость нашей родины. В сложных условиях фронта, под вражеским обстрелом, в непогоду бригада дала более 50 выступлений. Лучшей оценкой нашей работы на переднем крае будут слова командира одного из подразделений, который сказал: “Спасибо Вам, товарищи артисты. Вы зажгли нас перед боем и дали возможность отдохнуть после боя. Сила нашей армии — в военном, политическом и культурном воспитании воинов”. Эта высокая оценка нашей работы обязывает нас на пороге наступающего второго столетия существования театра (до 50-х годов датой основания Костромского театра считался 1844 год — Е.С.) приложить все силы к тому, чтобы в создаваемых нами спектаклях на нашей сцене ярче отразить запечатленный образ советского воина, величие его духа, его волю к победе”.

Этот высокий душевный и творческий настрой театральный художник Пирогов сохранил до конца жизни, скончавшись в 1989 году.

Уже на склоне лет он делился сокровенным:

— Я родился в Саратове в 1911 году в семье рабочего. С детских лет понял главное: за счастье жить надо платить каждодневным трудом. Тогда же полюбил и нашу Волгу. Когда меня в тридцать седьмом пригласили из Смоленска в Кострому, то, что она на Волге, все и решило. Здесь русская старина, здесь старейший российский театр, места, где жил и творил Александр Николаевич Островский. Разве можно от этого отказаться, этому изменить?

Такими словами признания в любви к Костроме хотелось бы завершить заметки о ветеране нашего театра, его главном художнике с 1940 года, Михаиле Петровиче Пирогове, посвятившем служению сценического искусства всю свою долгую и плодотворную жизнь.



“ПРОШУ ОБРАТИТЬ ВНИМАНИЕ!..”

У каждого спектакля есть как бы две жизни. Одна из них та, какую зритель видит на сцене. С радужными огнями, аплодисментами и цветами. Другая, закулисная, известна лишь тем, кто причастен к проведению спектаклей. И начинается она задолго до премьеры, с начала репетиций...

Первая жизнь постановки находит отражение в рецензиях, отзывах зрителей. Вторая пишется буквально по дням и по часам помощником режиссера в специально заведенном для того журнале, где дотошно фиксируются все нештатные ситуации, случившиеся на репетициях и спектаклях.

По прошествии времени эти бесхитростные записки воспринимаются своеобразным повествованием, на свой манер воскрешающим историю театра. В подтверждение тому предлагаются некоторые выдержки из такого журнала середины 60-х годов.



*Драматург В.С. Розов с участниками спектакля
“В день свадьбы”. 1964 г. Фото Ю. Калининкова.*

26 апреля 1964 г. Утром на спектакль “Бесплодные усилия любви” арт. тов. Сучков забыл письмо с выпиской в гримуборной. Убегал со сцены. Была пауза.

Вечером на том же спектакле после 3-го звонка электрики должны были убрать подсвет, который освещает суперзанавес, но, оказалось, их никого не было на месте. Подсвет с той стороны от меня при поднятии занавеса остался на сцене.

14 октября 1964 г. Премьера спектакля “Голубая норка” прошла хорошо, но заедала техника круга. Антракт задержали на 15 минут. Ремонтировали.

31 октября 1964 г. Монтажная часть не поставила ворота и калитку для репетиции спектакля “В день свадьбы”. Почему? Предупреждены были.

5 ноября 1964 г. Спектакль “Голубая порка” прошел хорошо, ввод тов. Макарова я считаю удачным.

Очень плохо стали выглядеть все марлевые и другие драпировки. Очень ветхая раскладушка. Когда ее уносят, она прогибается, а публика смеется.

6 ноября 1964 г. На спектакле “Любовь Яровая” во время картины “Овраг” рабочий сцены нарушил марку задника, опустил его слишком низко и на протяжении всей картины, несмотря на мои предупреждения, пытался задник поднять, чем нарушил настроение и качество картины.

12 ноября 1964 г. Спектакль “Нора” начали вовремя, но радист поздно включил трансляцию: за 5 минут до начала. Одевальщица Люда не вовремя одела Л.Г. Гаибову. На спектакль надо две одевальщицы.

16 ноября 1964 г. На сдачу спектакля “В день свадьбы” режиссерша не купила семечек. Почему?

Вечером спектакль “В день свадьбы” прошел с большим подъемом. Но на поминках семечек опять почему-то не было.

19 ноября 1964 г. На спектакль “В день свадьбы” тов. Минин не явился к 18 час. 45 мин. Сорокина сказала, что он придет позже. Я поверил и начал спектакль, но тов. Минин явился в 20 час. 15 мин. Пришлось волноваться. Прошу предупредить всех товарищей являться вовремя.

Тов. Наумова немного опоздала в третьем акте на свадьбу.

20 ноября 1964 г. На индивидуальные занятия по движению, назначенные на 19 час., на 20 минут опоздала арт. Нуждина.

10 декабря 1964 г. На спектакль “В день свадьбы” совсем не явился аккордеонист, а заслуженный артист Макасеев опоздал на выход во втором акте с пилой и молотком.

13 января 1965 г. Снектакль “Маскарад”. В конце 9-й картины ушла тов. Казанцева, которая сопровождает занавес. Ввиду этого внизу была щель.

22 января 1965 г. На обсуждение макета оформления “Тополь мой в красной косынке” не явился арт. Тарасов.

Репетиция “Тополька в красной косынке” сорвалась из-за отсутствия станков. Пришлось репетировать за столом.

10 февраля 1965 г. Клуб завода “Рабочий металлист”. Спектакль “В день свадьбы”. Обрамлен был хорошо, творчески, прошел наполненно, несмотря на то, что было мало народу.

14 апреля 1965 г. На спектакле “Рассудите нас, люди” на картину “Стройка” не была опущена кирпичная стена.

27 апреля 1965 г. На спектакле “Бесприданница” тов. Смагин, Каравайков, Борбоков были не в форме. Спектакль прошел в норме.

13 мая 1965 г. Нерехта. Выездной спектакль “Бесприданница”. Грузовая машина пришла в 19 час. 30 мин. Оформление было поставлено в 20 час. Спектакль начали в 20 час. 10 мин. Прошу за хорошую работу и быстроту отметить следующих товарищей постановочной части: Барбакова, Рыбакова, Колобкова. Кончили в 22 час. 30 мин.

Прошу назначить старшего по спектаклю.

17 мая 1965 г. Выездной в “Пятилетку”. “Бесприданница”. Начали в 21 час. Приехали в час ночи.

Спектакль прошел хорошо, но очень мешал пьяный. Во втором акте забыли поставить кушетку. Актеры молодцы — выручили.

14 июня 1965 г. На спектакле “Угрюм-река” опять в 11 картине очень резко была опущена арка, которая свалила колонну и чуть не убила меня и тов. Соколову, так как мы находились около нее. В финале сломалась балюстрада, и актер Епишин свалился... Все благополучно. Могло быть хуже.



“На индивидуальные занятия по движению,
назначенные на 19 часов,
на 20 минут опоздала арт. Нуждина”.

В 16 картине на балу арт. Янышева выходит без грима.

20 июня 1965 г. “Угрюм-река”. Радио подводит! Рабочий сцены на Луне, а я на Земле. Очень трудно держать связь. Нет обратной связи!

21 июля 1965 г. На спектакле “В лесах” арт. тов. Мирошниченко опоздала на выход в 9-й картине. Я, помощник режиссера, по просьбе актрисы тов. Лабунько, дал занавес на одну фразу раньше положенного и установленного.

29 октября 1965 г. На спектакле “На диком берегу” в зрительном зале очень плохо вел себя мужчина в нетрезвом виде. Начал в 14-й картине, потом утих, а в 18-й картине пришлось закрыть занавес.

30 октября 1965 г. Выездной спектакль “В день свадьбы” был задержан на 1 час 30 минут ввиду того, что шофер повел машину не той дорогой и пришлось возвращаться. На это было потеряно время. Приехали на место только в 20 часов. Спектакль зрители принимали хорошо. К сожалению, досадные недостатки выбивали актеров, как-то: 1. Свадебный стол в 3-м акте был впервые оформлен только бутафорскими тарелками, на которые нарезали соленые огурцы. 2. Стенгазета по пьесе только что сделанная, но имеет на самом деле очень потрепанный вид, и актрисе трудно с ней работать. Возвратились с выездного в 2 часа ночи.

14 ноября 1965 г. Прошу сообщить тов. Лабку, что у монтажной бригады один молоток на всех. Как работать?

15 декабря 1965 г. Спектакль “Человек перед выстрелом” был поставлен некачественно, но исправить возможности не было. С круга левого № 1 во втором акте соскочила веревка, и не сделали одного оборота. Пришлось актеров выпустить, не крутя круга. Это безобразие!..

23 января 1966 г. Нерехта. “Человек перед выстрелом”. Температура на сцене 8-9 градусов. По моему предложению, сделали ряд отступлений в костюмах. Играли в вязаных кофтах. В первой половине спектакля отказал магнитофон, тоже оттого, что очень холодно. Спектакль прошел, как можно в таких условиях, удовлетворительно.

26 января 1966 г. Спектакль “Затейник”. В первой картине реквизитор В. Чихватова забыла положить лист бумаги и краску. Произошла заминка. Арт. Епишину пришлось выйти за кулисы за бумагой. Во втором акте, в начале картины, опоздали с занаве-

сью, так как надо было наладить электрическую железную дорогу, которую сдвигают сами актеры.

4 февраля 1966 г. Выездной спектакль “Затейник” в колхоз “Родина”. Туда доехали с тягачом прилично. В клубе страшно холодно. Спектакль прошел хорошо. На обратном пути один шаг был до того, чтоб мы были в канаве под мостом. Приехали в 3 часа 30 минут ночи.

2 апреля 1966 г. На спектакле “Аттестат мужества” реквизитор невнимательно отнесся к зарядке пистолета, перепутал обоймы, тем самым у тов. Гаиловой была осечка на сцене, то есть пистолет не выстрелил.

20 апреля 1966 г. На репетицию “На горах” арт. Сидоркин опоздал на три минуты.

9 мая 1966 г. На спектакле “Девушки с улицы Надежды” арт. Солдатов непозволительно вел себя на сцене, говорил текст, которого нет в пьесе, а в 11-й картине вообще не вышел на сцену. Партнеры категорически отказываются с ним играть.

19 октября 1966 г. На спектакле “Дженни Герхард” были недоразумения с суперзанавесом, то есть на начало спектакля и на начало третьего акта не было на месте рабочего. Машинист выяснил причину: рабочих двое, они чередовались и не могли поделить очередность.

25 октября 1966 г. На спектакле “На горах” на занавесе стоял рабочий Игорь. После первой картины он дал занавес по моему сигналу, а потом вдруг открыл его, сказал, что ему показалось, будто он не закрыл. Совершенно непонятное оправдание. Далее он утверждал, что динамик неисправен, он не слышал команды. Радист завтра проверит. Я проверял в антракте, все слышно было. Посмотрим, что скажет радист.

27 октября 1966 г. Спектакль “На всякого мудреца...” прошел с мелкими накладками: на секунду позже музыку дали, на секунду позднее свет сняли в сцене появления Манефы, опоздал на секунду Курицын (ковер расстелить), на секунду опоздал Архипов на вынос мебели (начало 2-го акта). Все было незаметно для зрителя и на качестве спектакля не отразилось. По-моему, это произошло не из-за халатности, а, очевидно, люди очень устали с выпуском нового спектакля.

28 октября 1966 г. Сегодня я, пом. режиссера С.В. Вдовина, явилась на репетицию “Вызов богам” в 10 часов 30 минут (невнимательно посмотрела расписание). Репетиция назначена была на 10 часов 30 минут, а я решила, что на 11 часов, и пришла, как мне думалось, за полчаса до начала. То же произошло с актером Вороновым. В связи с этим репетиция началась на 3 минуты позже.

25 декабря 1966 г. Я не знаю уже, как бороться с шумом в театре!!! Мои просьбы и замечания не помогают. Кричат по всему театру, по всем этажам. По-моему, слишком много для одного человека вести спектакль и бегать по театру уговаривать разговаривать тише. По-моему, помощник режиссера должен быть на сцене и следить за тишиной на сцене... На многих производствах ведется борьба со сквернословием путем штрафов. Может быть, и у нас в театре это сделать? Иначе так трудно работать и режиссерам, и актерам, и помощникам режиссера.

Меня удивляет, что здесь все разговаривают (кричат), как глухие, хохочут в голос на весь театр, забывая, что люди работают на сцене. Я уже просила (записывала в этот журнал просьбу) починить двери на сцену, чтобы они закрывались, ибо рядом буфет, расписание, красный уголок, вход в театр — все это способствует шуму.

17 января 1967 г. На спектакле “Вызов богам” на поклон с актерами вышел рабочий сцены Гена.

25 января 1967 г. На спектакле “Поднятая целина” произошло следующее: артист тов. Макасеев во 2-м акте в сцене “Логово” вышел не в свое время, тем самым нарушил ход действия. Конец акта был испорчен. В 5-й картине мебельщики уронили скамейку. Был шум. В 6-й картине не положили борону. В 10-й картине при повороте круга упал забор. За последнее время рабочий Женя стал очень невнимателен к своим обязанностям.

4 марта 1967 г. “Раскинулось море широко”. В начале спектакля солнце не горело: рабочие на шнур положили груз, и, когда поднимали солнце, шнур выдернулся. Во втором акте во время “чистой перемены” не закрепили часть ставки с противоположной стороны от меня. Держал ее машинист сцены Крылов. Во время разоблачения Елены он ее почему-то не удержал и упал вместе с нею на виду у зрителей. В зале был смех. Ставку ставил Курицын.

“ХОЧЕТСЯ ХОДИТЬ В ТЕАТР ЗА ОЗАРЕНИЕМ...”

Игорь Дедков больше известен как литературный критик. Хотя ни один из видов искусств ему не был чужд, а прежде всего — театр. И когда писал: “Лишь бы вызревала и прослеживалась в работе критика своя серьезная мысль о жизни и



Игорь Александрович Дедков.

литературе”, — непременно хочется добавить: и театре. Впрочем, чего гадать? Сам ведь он признавался в своей первой книге “Возвращение к себе” (1978 г.): “Игра остается игрой, искусное — искусным, чистота и блеск приема — чистотой и блеском, будь то в литературе, кинематографе, театре, но случается прекрасный миг, порой счастливо для нас долгий, когда игру и мастерство уже не видишь, словно их не стало, а осталось, бьет в глаза, слепит, мучает, возносит пробившаяся, обретшая новый голос и живую плоть — **жизнь**, ее прямая и упрямая правда”.

Таинственную, притягательную силу “святых банальностей”, таких, как: “подлинность”, “ясность” — Игорь Дедков познал еще в четырнадцатилетнем возрасте, а именно: в 1948 году в Щельково. Как вспоминал позже: “С удивлением, как-то оторопело, читал я книгу из шкафа — “Медвежью свадьбу” Луначарского и какие-то другие его драматические сочинения; жизнь переставала быть ясной и таинственно расплывалась, утаивая свои странные бездны”.

Так сложилась жизненная судьба Игоря Александровича, что именно в Костроме, куда он приехал на жительство в 1957 году, “вызревала” его “серьезная мысль” о жизни, литературе, искусстве. В бытность Дедкова гражданином нашего города редко какая премьера местного театра проходила без его внимания и отзыва, какого многие причастные к лицедейству люди ждали с неподдельной заинтересованностью, ибо в 60-80-е годы честное, открытое, доброжелательное слово критика стоило дорогого. К тому же Игорь Дедков не только осмысливал художественный результат режиссера, актера, сценографа, но непременно, хотя бы несколькими фразами, высказывал свои соображения на предмет того, что такое духовный климат города и как он влияет на творческое самочувствие театра, в чем заключается индивидуальность “областного учреждения культуры, именуемого театром”, и должен ли один провинциальный театр отличаться от другого. А если да, то — чем?..

Скоро после знакомства молодого журналиста с местными служителями Мельпомены он узнал, увидел, услышал и понял: театр в Костроме любят и помнят все, что приключилось на его

веку. Будучи человеком правдивым, Игорь Дедков оговаривался, что любят не все, иным так и дела до него нет, другие искренне полагают, что театр — это увеселительное место при уютном и благородном буфете.

Театральные пристрастия самого Дедкова были совершенно иного свойства: он не признавал убаюкивающего благодушия, привычной тишины и покоя, о чем писал откровенно: “Хочется ходить в театр за озарением... За надеждой, за укреплением или пробуждением нашей смелости, ненависти, любви, за здравым смыслом и безрассудством”. Однако на здешних спектаклях никаких особых “озарений” и “прозрений” не испытывал. Все шло привычно, своим чередом, как и далеко окрест, лишь бы на сцене каждая режиссерская “находка” смотрелась по-“всамделишному” — и огонь, и небо, и березки, и еда на столе, и иные-прочие предметы декорации-бутафории. О том писал в одной из своих первых рецензий в 1959 году на страницах молодежной газеты: “На сцене Костромского драматического театра мы не раз видели спектакли, которые ставились режиссерски невыразительно, скучно, обыденно, в расчете на одобрение иного ценителя, у которого один критерий: “Огонь-то, гляди, как настоящий; небо-то тоже как настоящее; березки-то как у нас под окошком, а едят-то артисты взаправду или как?”

Такой “реализм” критик не признавал категорически. Анализируя в той рецензии постановку комедии В. Левидовой “Трехминутный разговор”, героями которой являлись “обыкновенные советские люди”, Дедков явно полемизировал с его заступниками, отстаивая лаконизм художественного оформления, другие, по разумению неискушенных, формалистические приемы, когда на глазах у зрителей вращалась сцена, менялись декорации, иные действующие лица выезжали на своих столах... Для многих костромичей подобные новации были непривычны (такой сценографический прием использовал лишь Ю.М. Бонди в 1920 году при постановке спектакля “Роза и Крест” по пьесе А. Блока), более того — непонятны.

Предвидя вполне объяснимую “малограмотность” публики в этом смысле, Дедков встал на защиту спектакля. “Иным лю-

ням, — отмечал он, — этот спектакль не понравится, они скажут: формалистические выкрутасы, и таким людям следует ответить определенно: вы неправы!” По убеждению критика, именно такие формальные приемы задавали спектаклю ритм, возвращали театру театральность, выявляли комизм ситуации, будили и тревожили воображение. “В конце концов, — настаивал Дедков, — театр призван не только озвучивать драматургический материал, а по-своему трактовать его”.

И хотя “Трехминутный разговор” привлекал прежде всего своей яркой выразительной формой, общением со зрителем лаконичным, но емким языком, уходя из театра, Игорь Александрович мечтал о спектакле, который бы одарил подлинным озарением, нес новые идеи и мысли, заставляя спорить и переживать.

Как, какими средствами достичь такой высокой творческой самодостаточности? На этот счет у Игоря Дедкова были свои виды, о чем он поведал в глубокой и доказательной статье “Эта земля и это небо”, опубликованной в седьмом номере журнала “Театр” за 1972 год.

Прежде всего он настаивал на возможности и даже необходимости своего, условно говоря, “костромского” или “вологодского” взгляда на жизнь, нас окружающую, такого взгляда, который “придвигает к нашим глазам новые лица, характеры и новую среду, вовлекая нас в размышления и переживания не совсем обычного свойства”. В этой связи критик напоминает о провинциальной прозе Василия Быкова, Виктора Астафьева, Виктора Лихоносова, Евгения Носова, Валентина Распутина... По мысли Дедкова, такие герои, как: Иван Африканович и Катерина из “Привычного дела” В. Белова, Миша Пряслин из романа Ф. Абрамова “Две зимы и три лета”, старуха Анна из “Последнего срока” В. Распутина — могли бы войти на сцену именно в провинциальном театре, что было бы естественно, поскольку таких героев этот театр должен знать лучше и основательнее столичного, так как живет с ними по соседству.

Предчувствие Дедкова находило понимание в среде тогдашнего провинциального театрального мира. Так актер из Калинин Михаил Петров, ныне приметный писатель, в ту пору в од-

ном из очерков вопрошал: “И не на этой ли сцене современный театр в будущем ожидают открытия, которых мы сегодня ждем в театрах столичных? Родилась же на периферии современная большая литература? И родилась она из понимания сокровенных духовных потребностей все того же простого человека, которого сегодня старается понять провинциальный театр. И подчас в лучших своих работах понимает, отвечая на те вопросы, с которыми приходит сюда зритель, и делает это на языке, ему понятном и доступном”.

Однако благие ожидания не сбылись. Разовые постановки произведений литературы, “призванной самой жизнью”, и не только в Костроме, делали свое нужное дело, хотя привычной репертуарной ситуации не меняли, выявлению самобытного “взгляда на вещи” не способствовали.

Впрочем, Игорь Дедков прекрасно понимал сложность осуществления такого репертуарного зигзага. Тут одними пожеланиями и мечтаниями сыт не будешь. Требовался художник, способный не только загореться такой судьбоносной идеей, увлечь ею коллектив, распознать и привить исполнителям вкус нового понимания “публичного одиночества”, но прежде всего самому проникнуться земными делами и заботами новых героев, обладать “новой художественной психологией”.

Признавая как данность, что настоящий большой художник может родиться из большого человека, критик тем не менее оговаривался, когда касался такой тонкой материи, как “игра воображения”. По его разумению, для самого “большого” человека и художника мало литературной, да и жизненной понятливости, дабы дать настоящий простор этим самым “играм”. Нужен личный возбуждающий мотив, считал Дедков.

С возбуждающими мотивами, тем паче личными, в искусстве всегда приходилось туговато, а в пору семидесятых — особенно. В театре же, как, быть может, нигде, определяющим является авторитет художественного лидера, его художнический “лад”. Тот самый “лад”, который, по приметам Игоря Дедкова, заключал в себе не единый божий дар, культуру и осведомленность, но являлся результатом его живого личного опыта, его

живого бытия в этом пространстве, среди этих людей и этого времени. “И тогда значение имеет все, — подчеркивал он, — и Шекспир на этой сцене для этих людей этой поры так или иначе впустит в себя то, что окружало этого режиссера: настроение и гул улицы, которой он ходит в театр, и магазин, соседку, плачущую за стенкой, белую часовенку на берегу русской реки... И лица, лица, сотни и тысячи лиц с этими глазами, скулами, морщинами и каждое — со своим смыслом и со своим счастьем-несчастьем в полную и единственную меру...”

По прошествии лет, когда отшумят ставшие рефреном своего времени слова “Что-то физики в почете, что-то лирики в загоне...”, Дедков, всматриваясь в скорость движения мысли художника и технаря, отметит: движение нагляднее воплощается в скоростях автомобилей, самолетов, ракет, но никак не в искусстве. И если его малозаметные, почти микроскопические подвижки воспринимать на техническом фоне, то впору говорить о “каких-то пустяках”. Но, замечал критик, на сумрачном заднике мировой сцены многое глядится пустяками. Однако то, что порою так глядится, и есть главное: бесценная человеческая жизнь с ее повседневным трудом и повседневной борьбой за лучшее завтра.

Такие художнические устремления Дедкова, на мой взгляд, очень созвучны воззрениям Гете, считавшего, что восприятие и воссоздание частного и составляет сущность искусства. В разговорах с Эккерманом немецкий поэт и философ успокаивал неверующих: и не надо бояться, что частное, индивидуальное не найдет отклика. Непременно найдет, говорил он, поскольку в любом характере, как бы отличен он ни был от других, в любом подлежащем воссозданию объекте, от камня до человека, есть нечто общее, ибо все повторяется и нет на свете ничего, что существовало бы лишь однажды.

Найти-то найдет, соглашался с Иоганном Гете Игорь Дедков, но при обязательном условии: если в произведении искусства людская душа услышит “только свой, предназначенный ей одной зов”. По разумению критика, душа — такая неуловимая и щепетильная материя, какую ни силой принудить нельзя, ни на лихом коне не объехать. “Каждая душа, — считал Дедков, —

отзывается на свое и ничего постороннего, чужого тебе — как ни навязывай, ни наваливай, — не принимает...”

По его приметам (кстати, и по свидетельству многих поклонников сценического искусства), подлинный Ренессанс такого взаимопонимания между зрителями и творениями местных служителей Мельпомены театр переживал в 50-е годы, когда его возглавлял заслуженный деятель искусств России В.А. Иванов, имевший “художническую и умственную независимость”. Постановки Иванова отличались самостоятельностью, живым дыханием современности, глубиной осмысления затрагиваемых проблем, отменным актерским ансамблем. Они создавали тот особенный духовный климат, приобщиться к которому костромичи почитали не просто естественной потребностью, но счастьем и необходимостью. Еще и по сей день от театралов той далекой поры нет-нет и услышишь, каким незабываемым праздником являлось для них посещение театра.

После ухода В.А. Иванова кто-то должен был хранить и передавать традиции. Но кто и кому? — задавался вопросом Дедков, сам же на него отвечая: “Если некому, то традиции приобретают мистический характер: их при случае декларируют, но их — нет”.

Что и подтвердили 60-е и последующие годы. Вроде бы, и состав труппы после Иванова мало изменился, и на афише появлялись пьесы именитых и уважаемых авторов, но нет... Не задавался прежний доверительный тон, атмосфера “своего зова”, творческая окрыленность, та особая, непередаваемая тишина зрительного зала, которая порой дороже самых громоподобных аплодисментов.

Хотя, если судить по названиям рецензий тех лет, коллектив был не просто на творческом взлете, но достигал заоблачных высот: “Живая память поколений”, “Волнующий спектакль”, “С кровью и потом”... Но тут пришел Дедков и сказал: “В провинции любят ставить спектакли впервые в стране — так трансформируется желание иметь свое заметное, интересное лицо”. Конечно же, против “своего” лица критик ничего не имел против. Просто на этот предмет у него был свой взгляд, свои убеж-

дения и принципы, довольно часто не созвучные с идеологическими канонами.

К примеру, в спектакле “Аттестат мужества” Е. Молчанова, В. Пацерины, повествующем о Я.М. Свердлове и его революционных сподвижниках, газета “Правда” разглядела “живую память поколений”, сын Якова Михайловича получил от постановки “впечатление неизгладимое”, а вот критик Дедков вдруг пошел гулять сам по себе, оповещая со страниц журнала “Театр”, что “не было за теми именами ни характеров, ни живых слов, ни проблеска мысли”.

Постановка “Встречи в веках” Н. Сотникова о Иване Сусанине, Михаиле Глинке, Василии Жуковском, князе Одоевском и прочих хороших и разных исторических героях и персонажах, в которой, по убеждению “Известий”, “художник находил героя”, по дедковским размышлениям, все было с точностью до наоборот: художник героя окончательно терял по той причине, что подобным пьесам и постановкам “свойственна боязнь реальных человеческих судеб и характеров, а также сознательное упрощение этих судеб режиссером, драматургом, актером, художником”. Мало того, стоял на своем Дедков, спектакли, отмеченные достоинствами “Встречи в веках”, “являлись высшим достижением того антихудожественного направления, которое складывалось годами и давно восторжествовало бы бесповоротно, если бы не приходилось театру прислушиваться к голосу зрителей, помнящих о том, что есть на свете Островский, Ибсен, Горький...”

Большие надежды Игорь Дедков связывал с режиссером П.И. Слюсаревым, возглавившим творческий коллектив в 1968 году. Его первые постановки: “Соловьиная ночь” В. Ежова, “Трехгрошовая опера” Б. Брехта, “Ромео и Джульетта” В. Шекспира, “Девяносто семь” Н. Кулиша, “Папашины игрушки” Д. Урнявичюте — обнадеживали, вселяли уверенность в незаурядных способностях молодого, целенаправленного, волевого главрежа, ученика известного театрального мастера Андрея Александровича Гончарова. Его постановочные решения подкупали завидной оригинальностью, широтой взгляда при интерпретации жизненных реалий, умением говорить со зрителем ярким и емким сценографическим языком.

Так смысл спектакля “Соловьиная ночь” для Слюсарева заключался не в обличении некоего должностного лица, а в утверждении “здоровой нравственно-безупречной точки зрения на события, которые всегда истиннее любого регламентирующего параграфа”.

А с постановкой “Трехгрошовой оперы”, торжествовал Дедков, костромская сцена впервые “источала, швыряла в зал, бередя душу, пробуждая социальную активность, слова ненависти, возмущения, тоски”. Под этим давлением страсти, признавался критик, и воли, и беспощадной насмешки в мягких удобных креслах становилось как-то не по себе. Обострялась жажда справедливости...

Что еще подкупало Дедкова в Слюсареве, так это понимание последним того, что серьезность искусства не упраздняет его вечной несерьезности — игры, забавы, яркой зрелищности. В этой стихии главреж действительно чувствовал себя раскрепощенно, репетировал одержимо, фантазировал безудержно. И, главное, по делу.

Но, как ни печально, ожидания критика, как и в случае с восхождением на сцену героев известной провинциальной прозы, не оправдались. Петр Иванович Слюсарев где-то на взлете популярности не сдюжил, поддался соблазну изменить самому себе, своей изначальной требовательности и самостийности в добром понимании этого слова. Стал творить с оглядкой на столичных законодателей театральных мод, брать произведения апробированные, либо откровенно художественно-бесцветные, начал возрождать подзабытую традицию выпуска спектаклей с грифом на афише: “Впервые в стране...” Да и на сцене многое изменилось не в лучшую сторону. Куда подевалась прежняя строгость отбора каждого жеста, каждой интонации, каждой детали, дотошная осмысленность сценического действия во всех его проявлениях? Вместо них зрителю стали являть в изобилии формальные новации, зачастую вторичного происхождения, новизны мысли в себе не таящие и откровенно демонстрирующиеся для “нашего глаза, но не для ума и души”.

Предвидя гибельность пути, на которую возвращался Костромской театр, Дедков, как всегда, молчать не мог. Его критичес-

кие откровения, и не только на страницах печати, но на заседаниях художественного совета театра, членом которого он являлся долгие годы, на бдениях секции театральных рецензентов при местном отделении ВТО, бессменным председателем которой был (она, к слову, распалась скоро после отъезда Дедкова из Костромы), вызывали явное неудовольствие и неприязнь не только деятелей идеологического фронта, но, что прискорбнее того, представителей режиссерского корпуса, опекаемого главрежем.

Со временем отчуждение нарастало, непонимание углублялось, из учреждения, именуемого театром, нет-нет и слышались сетования, что вот-де непосвященные мешают большому кораблю выплывать на широкий простор. Игорь Дедков быть помехой такой нешуточной акции и не помышлял. Его беспокоило иное: состояние самого корабля, превращавшегося в заурядную посудину. “Легче всего искать виноватых на стороне, — писал Игорь Александрович, — упрекать общественность, печать, нерасторопных администраторов. Труднее — остановиться, оглядеться и снова ощутить себя молодым, беспокойным, неудовлетворенным в себе. И — не простить себе отхода от творческой самостоятельности, от поиска какого-никакого, а своего голоса и лица. Не простить повадок мэтра, недовольного критиками, интригами и всеми “непосвященными”...”

Надо заметить, что подобные предупреждения в адрес местных театральных властителей дум высказывались не одним Дедковым, но и М. Боржек, Е. Голубевым, О. Гуссаковской, С. Степановой, многими другими их коллегами-рецензентами, обеспокоенными судьбой театра как в 70-е, так и в последующие годы. Однако все мы прекрасно знаем: пророков в своем отечестве днем с огнем не сыщешь. Вот и здесь все тихо-мирно вернулось на круги своя. Петр Иванович Слюсарев, получив звание Заслуженного деятеля искусств РСФСР, укатил покорять другие театры, а Костромской, как это часто бывало, вновь остался при своих интересах.

Но Игорь Дедков не зря почитался завидным оптимистом. Обладая даром замечать все новое, свежее, неизбитое, поддержать талант, если он того заслуживает, будь то начинающий артист либо деятель, обремененный высокими званиями и регалиями, он ско-

ро попал под обаяние работ режиссера Владимира Шиманского. Шиманский был человеком творчески одержимым, признававшим драматическую литературу только высокого достоинства, умел и любил работать с актерами. Каждую пьесу выбирал трудно. Не потому, что она “не расходилась” на труппу либо не отвечала болевым проблемам времени. Шиманского тревожили вечные проблемы: несовершенство человеческой природы, подавление личности внешними обстоятельствами, социальной средой. Отсюда пристрастие к таким, казалось бы, далеким друг от друга произведениям, как: “Бесприданница” А.Н. Островского, “На дне” М. Горького, “Птицы нашей молодости” и “Святая святых” И. Друцэ, “Вишневый сад” А.П. Чехова, “Выбор” по роману Ю. Бондарева, “Макбет” В. Шекспира, “Характеры” и “Энергичные люди” В. Шукшина, “Филумена Мартуруано” Эдуардо де Филиппо... Показательна в этом смысле его работа “На всякого мудреца довольно простоты” по пьесе А.Н. Островского.

Так случилось, что Игорю Дедкову довелось видеть два сценических варианта этой комедии: “Мудреца...” 66-го года в постановке А. Сагальчика и 85-го — режиссера В. Шиманского. В статье, посвященной сравнению этих спектаклей, отдаленных двумя десятилетиями (“Северная правда”, 12 декабря 1985 г.), критик дает нам сегодня возможность не только почувствовать индивидуальную особенность режиссеров двух минувших поколений, но разглядеть за их интерпретацией комедии Островского изменения, происходившие в общественном сознании, в самочувствии и поведении героев Островского на разных исторических выражах нашего Отечества.

В понимании Дедкова, драматург в своем “Мудреце...” “более всего печалился развращением и продажей молодого ума и таланта. Он зорко видел, сколь она заманчива и опасна, та продажа. Он высмеивал ее. Смеялся над участниками сделки. Но в сатире к веселью примешаны серьезные чувства, и даже через сто с лишним лет они не утратили в глумовской истории своей серьезности”.

“Серьезность” эта весьма интересовала критика по причине того, что в апрельские дни 85-го людям, вроде бы, дали возмож-

ность позвать “какие-то новые дни”. Это позже, незадолго до завершения своего земного срока, Игорь Александрович скажет вслед за Александром Блоком: “Но не эти дни мы звали”. А тогда, в 85-м, в эту судьбоносную пору, припоминая “шестидесятника” Егора Глумова в исполнении Евгения Воронова и видя перед глазами Глумова—“восьмидесятника” в исполнении Эмиляно Очагавия, критик Дедков удивительно точно подметил разительность их мирозерцания и миропонимания в конкретно сложившихся жизненных ситуациях, определение каждым собственной “ниши” в быстро меняющихся житейских буднях.

По свидетельству Дедкова, Глумов Воронова был моложе духом, повеселее и пооптимистичнее Глумова—“перестроечника”, каким его представлял Очагавия. Вороновский Глумов обольщал “мудрецов”, играя и наслаждаясь игрой, и веяло от него чем-то безрассудным и пьянящим. Актером, по словам критика, “не произносилось, а игралось вот что: вам не я, Егор Глумов, нужен — а нужен всего лишь слуга, прихвостень, лебезящий, поддакивающий сочинитель спичей и вообще чего угодно, надежный свой среди надежных своих! — Так получайте!..”

Но как отличен он от Глумова, дожившего до “свежего бриза” перестройки. Глумовская игра в представлении Очагавия отточена, холодна, страстность ее выверена, взвешена и отмерена. Глумов—“восьмидесятник” подтянут почти по-офицерски, речь его отчетлива и суховата. Даже в быстром, бравурном танце, которым режиссер Шиманский как бы отмечал победы героя над “мудрецами”, было что-то холодно-формальное, умственное. Такой Глумов никогда не увлечется, не забудется, не выпадет из игры. Он озабочен и деловит, ибо прекрасно осознает: при известных обстоятельствах и каждодневная ложь — большое дело.

Дедков не стремился уяснить, какой Егор Глумов лучше — старый или новый. Но, по версии, в Глумове, воскресшем из российского бытия в середине 80-х годов нашего столетия, в полный рост виделся деловой человек, мастер приспособления, профессионал карьеры, готовый ради личного успеха служить любой идее.

Впору позавидовать постановочному коллективу театра, прозревшему в достаточно “заигранном” “Мудреце...” Островского

завидную чуткость и отзывчивость простого русского чиновника на самые крутые веяния новизны, его умение без потуг и душевных потрясений находить “свой шесток” в этом лихо меняющемся российском житье-бытье.

Нельзя не подивиться и прозорливости критика Игоря Дедкова, “озаренного” этой театральной постановкой и уже тогда, в пору начинающегося перестроечного аврала, предупреждавшего вместе с театром: смотрите, кто идет!..

С тех пор минуло достаточно времени. Режиссер Владимир Шиманский трагически погиб в 1987 году. На “сумрачном заднике” российской сцены иные времена, иные драматические коллизии. Так стоит ли вспоминать о том, что было да бывшем поросло? И снова на память приходят слова Игоря Дедкова: “Стоит. Хотя бы из чувства благодарности за те мгновения искусства и правды, которые случаются в каждом театре. Не эти ли мгновения, добытые трудом и талантом, сберегаясь в памяти, противостоят краткой жизни провинциальных премьер, рассеивающей силе времени?”

Стоит вспоминать, чтобы сравнивать и видеть, от чего и к чему движемся, на чем стоим и на чем настаиваем”.

Добавим от себя: стоит вспоминать и из чувства благодарности к тем критикам, которые были заодно с театром во дни его торжеств и бед, всегда веря, что “озарения” и “прозрения” в зрительном зале никогда отмененными быть не могут.



“ТОЛЬКО ОДНА ГАСТРОЛЬ!..”

Говорят, провинция восторженна. С воодушевлением принимает каждую знаменитость, как бы отдавая ей дань благодарности за снисхождение к провинциалам. Не знаю, не знаю... Может, оно и так. А может, — иначе. Во всяком случае, костромскую театральную публику во все времена удивить было делом безнадежным, ибо местный театр изначаль-



Михаил Семенович Щепкин.

но славился артистами одаренными, что называется, отмеченными Божьей милостью. А какие корифеи русской сцены навещали Кострому!..

Так осенью 1852 и 1854 годов здесь в роли Гамлета выступал прославленный трагик Николай Хрисанфович Рыбаков, оставивший по себе самые теплые воспоминания.

Памятным событием в творческой жизни театра и культурной жизни города явились гастроли “гордости русского национального театра” Михаила Семеновича Щепкина весной 1858 года. Главной целью его поездки был Ярославль, куда Михаил Семенович наведывался, чтобы воздать “дать благодарности” основателю российского театра Федору Волкову, продолжить хлопоты об установлении ему памятника.

Естественно, М.С. Щепкин не мог обойти стороной и Кострому, “отчизну основателя российского театра”, сыграв здесь три своих коронных роли: матроса Симона в драматическом водевиле французских авторов Ф. Соважа и Б.-К. Делурье “Матрос”, Гарпагона в комедии Ж.-Б. Мольера “Скупой”, Любима Торцова в пьесе А.Н. Островского “Бедность не порок”.

По свидетельству очевидцев, местный театр давно не жил такой полнокровной жизнью, как в ту неделю с 14 по 21 апреля. За это время было сыграно пять спектаклей, но на них “побывал почти всякий костромич, имеющий лишнюю копейку в кармане... В каждый из этих спектаклей театр был полон... у подъездного крыльца его не было свободного проезда; только и речей было, что о театре...”

Несмотря на 70-летний возраст, Михаил Семенович в глазах костромской публики с честью поддержал свою славу, особенно в спектаклях “Матрос” и “Скупой”. Как отмечал рецензент губернской газеты: “Сила игры его и выразительность физиономии Михаила Семеновича в этих двух пьесах были так велики, что многие из зрителей, смотря на него в “Матросе”, плакали, а в “Скупом” — чувствовали достойное отвращение. Такой все это было исполнено глубокой, потрясающей правды! Кроме полного знания сценических эффектов, Михаилу Семеновичу способствовала в этом его удивитель-

ная мимика, при помощи которой он так пластично живописует те движения души, в передаче которых бессильно слово человека”.

Повезло костромичам и в том отношении, что они увидели ветерана русской сцены в одной из последних работ Щепкина — в образе Любима Торцова в комедии А.Н. Островского “Бедность не порок”, сыгранного им в свой бенефис 21 апреля.

Позже исследователи театральной жизни Костромы отметили, что приезд М.С. Щепкина дал костромской публике прекрасную возможность познакомиться с высоким сценическим искусством, а у актеров местного театра после спектаклей с участием именитого гастролера “естественности, этого первого достоинства сценической игры, было несравненно более, чем прежде”.

Спустя пять лет, в начале мая 1863 года, Кострому посетил “рыцарь слова”, “любимый актер Поволжья”, организатор “Первого товарищества русских актеров” Василий Николаевич Андреев-Бурлак, сыгравший Счастливецва в “Лесе” А.Н. Островского, Иудушку в “Господах Головлевых” М.Е. Салтыкова-Щедрина, одну из своих коронных ролей — Недыхляева в пьесе драматурга-волгара И. Шпажинского “Кручина”. Здесь Василию Николаевичу после прощального спектакля преподнесли лавровый венок и вручили приветственный адрес зрителей.

В мае 1888 года гастрольные пути-дороги вновь привели Андреева-Бурлака в Кострому. В этот приезд он сыграл Мармеладова в “Преступлении и наказании” Ф.М. Достоевского и моноспектакль “Волжские сцены” собственного сочинения. Так случилось, что 5 мая сыгранный им спектакль “Преступление и наказание” стал последним в жизни Василия Николаевича Андреева-Бурлака. После закрытия занавеса он почувствовал себя плохо, а 10 мая скончался в Казани от воспаления легких, где и был похоронен.

22 октября 1878 года на костромской сцене шла драма А.Н. Островского “Гроза”, в которой роль Катерины исполняла Гликерия Николаевна Федотова. Образ этот был совсем не случайным в репертуаре знаменитой актрисы. Он давно жил в ее сердце и мыслях. В разговоре с близкими людьми Гликерия Николаевна о Катерине говорила:

— Играю я эту роль смолоду, и только теперь понимаю, как надо ее играть. И совсем я не понимала раньше того, что Катерина — луч света в темном царстве. А надо, чтобы сквозь каждое слово, каждое движение где-то проглядывал этот сияющий луч, который стремится прорвать тьму. И пусть Катерина, не найдя дороги к светлой и радостной жизни, погибает: к этому концу ведет не беспомощность, не грусть и не внутреннее опустошение. Напротив — яркий порыв. И только сейчас ему нет выхода из темного царства, но когда-нибудь будет, скоро будет... Вот так задумал Катерину Островский, так ее и играть надо.

Так Г.Н. Федотова и играла, находя живой отклик и понимание в сердцах благодарной костромской публики.

Михаил Провович Садовский являлся представителем блестящей артистической семьи, судьба которой неразрывно связана с Московским Малым театром. Его учителями были отец Пров и близкий друг семьи А.Н. Островский. Свыше 60 ролей сыграл Михаил Провович в пьесах своего учителя.

22, 24 и 25 мая 1898 года в Костромском театре состоялись гастроли “Товарищества артистов” Малого театра во главе с семьей Садовских. Репертуар состоял из пьес А.Н. Островского: “Свои люди — сочтемся”, “Лес”, “Таланты и поклонники”, — в которых М.П. Садовский играл Подхалюзина, Счастливецва и Мелузова.

Гастроли москвичей имели и благотворительные цели. Десять процентов сбора от каждого спектакля поступало в пользу Костромской народной читальни имени А.Н. Островского (ныне здание театра кукол), где предполагалось устроить сцену и давать представления по общедоступным ценам.

В 1874 году в Костромской театр судьба привела известных провинциальных актеров Павла Александровича Корчагина, игравшего под псевдонимом Ольгина, и его жену Анну Ивановну, также носившую по сцене фамилию Ольгиной. Здесь, в Костроме, в декабре 1874 года в семье Корчагиных-Ольгиных родилась дочь Екатерина, впоследствии народная артистка СССР Екатерина Павловна Корчагина-Александровская, любовно называемая в театральном мире “тетей Катей”.

Более 17 лет отдала Екатерина Павловна провинциальным театрам, работая в Архангельске, Уфе, Костроме, Нижнем Новгороде, многих других, сыграв свыше 400 ролей.

В 1903 году на гастролях в Вологде она встретила с П.Н. Орленевым, который сразу увидел в Корчагиной-Александровской большой и самобытный талант. Павел Николаевич не только устроил ее переезд в Петербург, но дал рекомендательное письмо во вновь открывавшийся в столице в помещении “Пассажа” театр В.Ф. Комиссаржевской, откуда с 1904 года и началось триумфальное шествие Екатерины Павловны по столичным театрам.

Самым памятным событием театрального сезона 1900-1901 годов явились гастроль в Костроме “подлинного короля сцены” Павла Орленева, трагические роли которого с небывалой силой и мощью показывали внутреннюю, духовную жизнь человеческой личности, принадлежавшую русской современности и только ей. Все образы, созданные Орленевым, были исполнены глубокой творческой тоски, истинной скорби мира и трагизма. К нему, больше чем к кому-либо другому, удивительно подходили слова Раскольникова: “Истинно великие... должны ощущать на свете великую грусть”.

Гастроль П.Н. Орленева началась 17 ноября 1900 года трагедией А.К. Толстого “Царь Федор Иоаннович”, в которой Павел Николаевич играл главную роль. В рецензии на спектакль “Костромской листок” писал: “Простота, искренность, оригинальность и смелость толкования этой роли прямо изумительны. Артист дает живой, выдержанный образ царя-инока, поразительный по силе детали, оттеняет тончайшие штрихи душевных движений и на протяжении нескольких актов передает настроение, дающее тон всей роли”.

24 ноября того же года здесь состоялась премьера “Братьев Карамазовых”. Орленев играл роль Мити. Местный критик игру артиста оценил высоко, признав, “что талантливый артист с блеском доказал свою высокую способность к истолкованию персонажей психически неуравновешенных”, а его Дмитрий Карамазов — “живое, близкое и понятное для зрителей лицо”.

С потрясающим драматизмом сыграл Орленев и Раскольникова в “Преступлении и наказании”. По свидетельству очевид-

цев, с первой же сцены в трактире, когда Раскольников слушал Мармеладова, по лицу первого было видно, как в душе его растет и крепнет мысль убить “беспощадную, ни на что не нужную старушонку”, чем захватывал зрителя и “одной немой мимикой держал его в оцепенении”.

Способность “держат зрительный зал в повиновении” П.Н. Орленев показал и в свой следующий приезд в Кострому в начале 1901 года, выступив в трагедии А.К. Толстого “Царь Федор Иоаннович”, обоих инсценировках романов Ф.М. Достоевского, в “Гамлете” В. Шекспира.

Премьера “Гамлета” состоялась 10 января, в среду, в бенефис антрепренера Д.А. Бельского. “Костромской театр ломился от наполнившей его публики, т.к. гастролирующий в Костроме г. Орленев в первый раз должен был выступить в роли Гамлета”, — отмечал местный критик, так описывая исполнение Гамлета Орленевым: “Без сомнения, г. Орленев много и долго поработал над ролью принца датского. Игра его, за немногими исключениями, была ровна, красива и в некоторых отдельных сценах оригинальна: таково исполнение знаменитого монолога “Быть или не быть”. Монолог этот артист начал в глубокой задумчивости и с книжкой в руке, как будто бы он высказывался по поводу записанных в ней мыслей, затем тон его окреп, и он, кажется, вопреки характеру всего монолога, вложил в дальнейшие слова много жару и решимости...”

Немаловажную роль сыграла Кострома и в личной жизни Павла Николаевича. Еще в первый приезд в отзыве на спектакль “Братья Карамазовы” рядом с именем Орленева впервые упоминалось имя Аллы Назимовой, про которую говорилось, что она хоть и молода годами для роли Грушеньки, но “каждое ее появление вызывало живейший интерес в публике”. И мало кто знал, сколько усилий приложил он к тому, чтобы имя юной дебютантки (она была на десять лет моложе Орленева) появилось в программе.

Когда Павел Николаевич в первый раз увидел из зрительного зала Назимову в небольшой роли патрицианки Сабины в инсценировке популярного романа Г. Сенкевича “Камо грядеши”, он испытал настоящее потрясение и потребовал, чтобы ей

поручили роль Грушеньки. “Труппа протестовала против этого, но я уже чувствовал, что слово гастролера — закон, и настоял на своем”, — вспоминал Павел Николаевич много лет спустя.

Захваченный испепеляющим карамазовским чувством, Орленев так и не смог покорить сердце начинающей актрисы. В ту костромскую осень, когда он встретил Назимову и обжегся ее холодом, Павел Николаевич все свое нерастраченное чувство отдал Достоевскому, работая над Раскольниковым. Как признавался потом: “Хотелось все больше и больше развернуть себя”.

По словам людей, близко знавших Аллу Александровну Назимову, она была единственной женщиной в жизни Орленева, которую он действительно глубоко любил. Из нее он сделал актрису, ставшую знаменитой в Америке. Их неожиданное и трагическое расставание в Соединенных Штатах в 1906 году оставило незаживающий след в его памяти.

4 июня 1915 года на сцене городского театра выступал Константин Александрович Варламов, этот, по словам “Поволжского вестника”, маститый художник, актер русского быта и творец героев Островского, решивший в Костроме отметить сорокалетний юбилей своего артистического служения на императорской сцене.

Константин Варламов, которого многие называли “царем русского смеха”, обладал счастливым даром самые мрачные, казалось бы, безнадежно “злодейские” типы диких самодуров, жестоких мракобесов и “глушителей жизни” играть так, что они получали на сцене более смягченное освещение, чем это желали сами авторы. Он не способен был “казнить” никого из своих героев и в самом отпете из них старался отыскать человеческие черты. Этой особенностью сценических трактовок героев он радовал и притягивал публику, сливая свою “простую душу” с душой театрального зала.

Поэтому “дядя Костя” был так изумителен в пьесах Островского. Не в обличении “темного царства” видел суть драматурга, а в чувствовании его мира. Дух Островского, стиль его, мироощущение являлись духом, стилем и мироощущением самого Варламова.

По отзывам современников, величайшей красоты и правды достигал актер, играя Берендея в “Снегурочке”. Берендеево цар-

ство — мечта Александра Николаевича — это сказочное царство освобожденного через внутреннюю правду и свет совести человечества. В этом царстве нет принуждения, нет преступлений. Если случится что дурное — сейчас же царь Берендей все рассудит, все уладит. Берендей Варламова не был смешон, а был умиротворен и этой умиротворенностью своей, добродушием рожденной радостную, светлую улыбку.

В Костроме почтенный “дядя Костя” играл одну из лучших и “отточенных” своих ролей — Русакова в комедии Островского “Не в свои сани не садись”, ту роль, в которой выступил сорок лет назад, в 1875 году.

Давно в стенах Костромского театра не было такого искреннего, сердечного и чудесного праздника, как в тот июньский вечер. Как писал “Поволжский вестник”: “Все было необычайно просто и необычайно красиво. Наивная бесхитрость и вместе с тем поразительная глубина художественного творчества, мысли и жизни души...”

Появление на сцене Варламова воскресило дивные образы героев Островского, всколыхнуло красивую и крепкую русскую самобытность, русскую мощь и то, чем жива и могуча русская психика, чем силен еще дух русского человека.

Какая силища, какая трезвая, чуткая и умная натура русского старика. Сама жизнь сквозь призму святого таланта так и прет, так и дышит со сцены, и за то магу и волшебнику Константину Александровичу наше искреннее и наше сердечное спасибо”.

По окончании спектакля овациям и аплодисментам “дяде Косте” не было конца. Из лож к ногам артиста сыпались букеты ландышей. Даже после того, как в зале погасили свет, публика не расходилась, продолжая вызывать Варламова. Но он ушел разгримировываться и больше на сцене не появлялся. Капельдинеры пустили “утку”, что он вышел черным ходом и уже уплыл на пароходе. Зрители таким словам не поверили и около часа ждали Варламова у театра.

Наконец, Константин Александрович вышел, одетый в просторную крылатку, медленно прошел к извозчику сквозь выступившую в два ряда аплодирующую публику.

“Спасибо, дядя Костя!” — раздавались возгласы. Он раскланялся, всех поблагодарил, пообещал в ближайшее время вновь посетить этот славный город.

Но спустя два месяца, 2 августа, из Петербурга пришла скорбная весть о кончине “царя русского смеха”.

Начало театрального сезона 1916 года в Костроме ознаменовалось гастроями Мамонта Дальского, принадлежащего к той блестящей плеяде артистических талантов, которая поставила Россию на одно из первых мест в мире сценического искусства. Ф.И. Шаляпин назвал его “последним русским трагиком”.

Выступления Дальского, сыгравшего здесь Гамлета, Уриэля Акосту, Кина и Белугина, прошли, как теперь говорят, на высоком художественном уровне. Хотя угасание таланта артиста костромичи не заметить не могли. Местный “Поволжский вестник” так отзывался об исполнении им Уриэля Акосты: “Артистическая звезда Мамонта Дальского, загоревшаяся ослепительно и ярко, на склоне зрелых лет артиста начинает потухать. В ее свете еще видны проблески прежнего горения, но эти проблески становятся все реже и реже, они уже только свидетели молодого немеркнущего огня. Дальский еще не потерял своего дара заражать зрителя, но игра его все чаще отдает мелодрамой и слишком часто подчеркивает резкость и неестественность позы...”

В июне 1918 года на костромской сцене впервые состоялись гастроль Московского Художественного театра, показавшего спектакль “На дне” М. Горького. В роли Насти выступила О.Л. Книппер-Чехова, Барона — В.И. Качалов, Луку играл Н.М. Москвин, Медведева — В.Ф. Грибунин.

Откровенно разочаровали костромичей выступления Московского Малого театра, проходившие в июне 1928 года. Его афишу составили пьеса Д. Лондона “Волчьи души”, мелодрама А.В. Луначарского “Медвежья свадьба”, драма В.И. Немировича-Данченко “Цена жизни”, комедия Д. Смолина “Иван Козырь и Татьяна Русских”, драма О’Нила “Анна Кристи”, комедия А.Н. Островского “Без вины виноватые”. “Мы увидели слабую репетированность и небрежную декоративную постановочность, — отмечали зрители в своих отзывах. — Выделить можно лишь

крупных актеров — вершушку ансамбля — М.С. Нарокова, М.Ф. Ленина, справлялась с ролями О. Полякова... В ансамбле нет тех актеров, с которыми должны были бы идти гастрольные спектакли Малого театра, оттого спектакли выглядят не крепко сделанными, а собранными наспех, с провалами, которых никто у нас не ждал”.

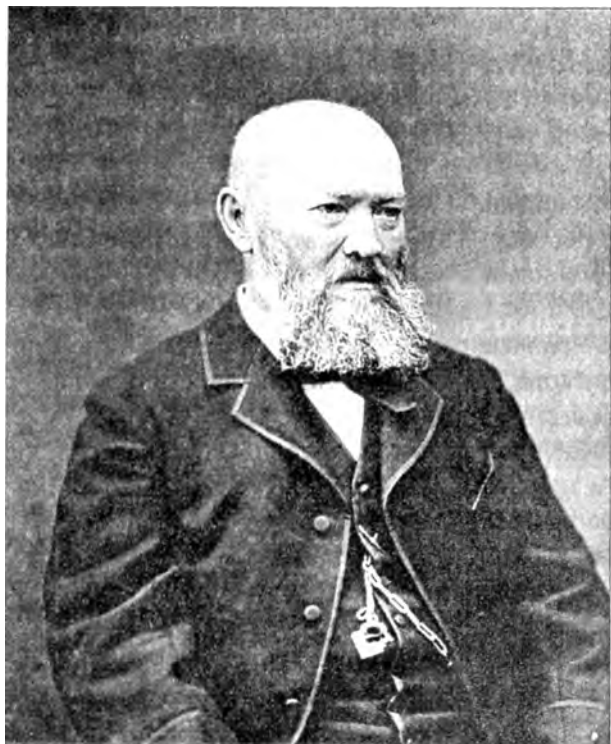
Нынешние театралы помнят выступления в спектаклях местного театра М.И. Царева в роли Арбенина (“Маскарад” М.Ю. Лермонтова), О.Н. Гриценко и Л.В. Максаковой (Федор Протасов и Маша в “Живом трупе” Л.Н. Толстого), В.Я. Самойлова (Великатов в “Талантах и Поклонниках” А.Н. Островского) В.М. Невинного (Битков в “Последних днях” М.А. Булгакова), В.А. Андреева (Васильков в “Бешеных деньгах” А.Н. Островского), многих других.

Проводимые на костромской земле с 1973 года показы лучших спектаклей театров России по произведениям А.Н. Островского, историко-художественный фестиваль “Вехи-93”, выступления летом 1995 года артистов МХАТ им. А.П. Чехова, совершавших “Волжское турне”, посвященное 50-летию Победы и 100-летию основания Московского Художественного театра, дали возможность познакомиться со многими ведущими мастерами сцены нашего времени.

“Вечер Чеховского рассказа”, в котором костромичи увидели Олега Ефремова, Вячеслава Невинного, Нину Гуляеву, Алексея Жаркова, Евгения Киндинова, Андрея Мягкова, Бориса Щербакова, других прославленных и молодых мхатовцев, явился убедительным подтверждением слов его художественного руководителя Олега Николаевича Ефремова о том, что МХАТ и по прошествии века не поступился принципами своих создателей Станиславского и Немировича-Данченко, продолжая сохранять чистую русскую речь, высокое актерство, почтение к классике, острый интерес к сегодняшнему дню, глубокий психологизм и душевное беспокойство, то есть качества, которые всегда были присущи всему русскому театру в его лучших художественных проявлениях.

ХОЗЯИН РУССКОЙ СЦЕНЫ

Какими только славными титулами не величали Александра Николаевича Островского: “драматург на все времена”, “чародей языка”, “великий мастер”, “рыцарь театра”, “Колумб русской сцены”, “русский Шекспир”, “апостол жизненной правды”!.. Но чтобы вот так просто, бесхитростно, самому неискушенному сердцу понятно — “хозяин русской сцены” — насколько помнится, не говорил никто. Кроме Александра Николаевича. Да ни о



Александр Николаевич Островский.

ком-нибудь — о себе самом. А именно в июле 1884 года, когда прописал открытым текстом: “Я — хозяин русской сцены”. Без восклицательного знака. Месяц спустя вновь о себе напомнил: “...у русского драматического искусства один только я. Я — все: и академия, и меценат, и защита”. И поставил точку.

Иной, не в меру приткий радетель благодистой скромности, воспитанный в духе сплоченного коллективизма, готов на такое признание сурово заметить: “Что-то вы, батенька, непозволительно смело себя превозносите, самовосхвалением страдаете!..”

Но если бы тот вездесущий хранитель расчетливой благопристойности вчитался в слова драматурга, открыл бы для себя непременно: ни сном ни духом не чувствуется в них ни одержимого бахвальства, ни крикливого ячества, ни потаенных желаний на величавую историческую поступь. А слышится что-то такое простодушное, доверчивое, сердечное, каждой людской душе родственное и понятное. При слове “хозяин” первая мысль приходит о семье. Многолюдной, непоседливой, неугомонной. Каждодневными делами и хлопотами переполненной. Заботами о бережении своего дома живущей, дабы не растратить нажитое, но укрепить, упрочить, прирастить прашурами дарованное. А ведь у каждого члена семьи свой норов, своя особенная, своя приметливость и расчетливость. Как тут обойтись без старшего, головы, большака? Того самого, о ком и Владимир Даль в своем словаре толковал. Люди старые да бывалые знали: без настоящего, истового хозяина от самого распрекрасного и добропорядочного семейства толку да проку мало. А хлопотное российское театральное хозяйство без своего большака обойтись разве могло? Но где взять такого? Потому-то Александр Николаевич и назвался хозяином.

Впрочем, назвался как-то стеснительно. Не громко, во всеулышание, в расчете показать себя с выгодной стороны в глазах потомства, но письменно, перед дирекцией императорских театров. Да и на такое признание его, уже немолодого, почитай за два года до кончины, что называется вынудили, ибо видел и понимал: некому, кроме него, заступиться и вызволить из губельного падения русский театр, многострадальное актерское семейство, подвластное случайному “человеку со стороны”. Взять хотя бы того же барона Карла Карловича Кистера. Был зрителем

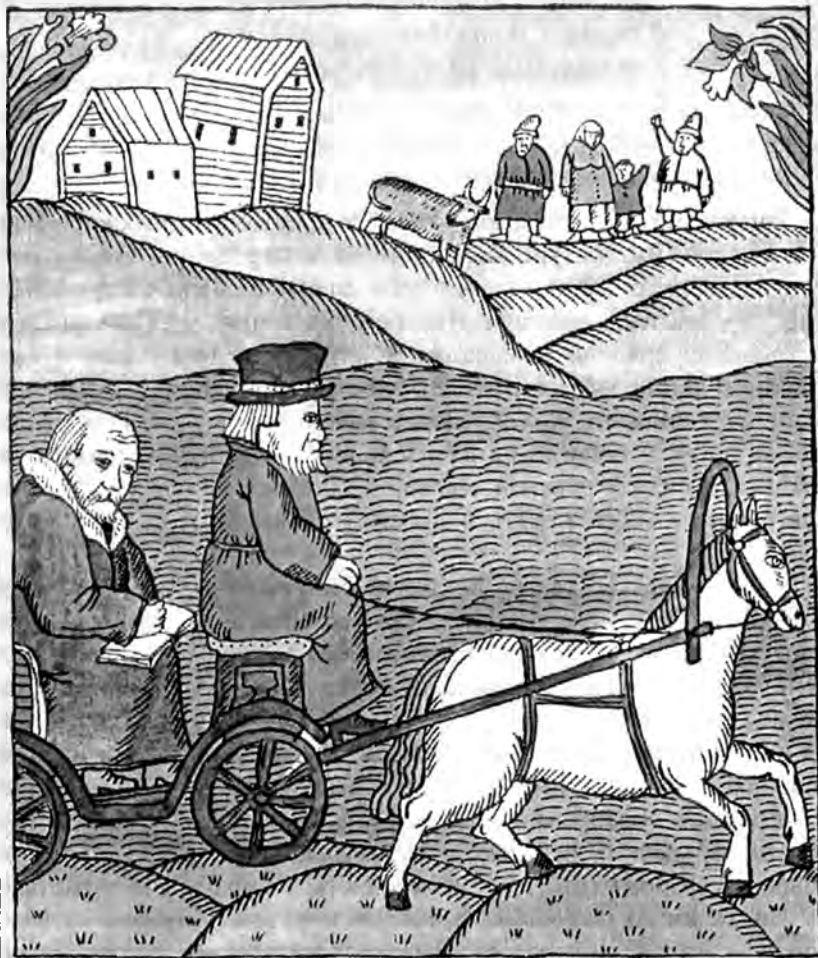
Ботанического сада, после того — главным контролером министерства двора, а с 1875 года назначен директором императорских театров. Ну как мог Александр Николаевич видеть равнодушно такое отношение властителей к театральному делу, которому посвятил жизнь. Вот и тянулась рука к перу, перо — к бумаге: “Барон Кистер цинически относится к русскому искусству... стало сбываться с буквальной точностью все, что я предсказывал. Поруганное русское искусство постепенно замирало в императорских театрах, а частные театры систематически убивались Кистером. Он играл с ними, как кошка с мышью”, — сетовал драматург.

И являлось желание взвалить на свои немолодые плечи заботы о беспокойном театральном хозяйстве. То были думы непростые, тягостные, душу и силы изматывающие. “Я думаю, думаю, что мне делать, и боюсь, что с ума сойду, — признавался сам себе. — Надо решиться на что-нибудь: нерешительность — хуже всего, она измучит... У меня есть мысль, но я ее еще не принял окончательно... Вот моя мысль: я задумал предложить свои услуги императорскому театру, т.е. поступить туда на службу. Но пока я пишу эти слова, у меня точно что отрывается от сердца: меня пугает перспектива непривычных мне служебных неприятностей, у меня впереди — страдания. Но что делать? Мне не суждено доживать век спокойно...”

Когда писал, конечно же, думал не только о судьбе императорского театра. Вся неохватная провинция находилась под пристальным вниманием хозяина сцены. А прежде всего — актеры. Независимо от места служения. Это они писали любимому автору в год его двадцатипятилетней драматической деятельности: “Александр Николаевич! Все мы развивались под влиянием того нового слова, которое внесено было вами в русскую драму: вы наш наставник”. То же самое слышит и в частных признаниях: “Вне Островского я не понимаю русского театра”. Потому и относились к нему, “как дети к отцу”.

Для самого Александра Николаевича актер, актерское семейство, именуемое “труппой”, являлись простительной слабостью, освященной всегдашней любовью, уважительным отношением и неиссякаемым очарованием. Да, в их отношении к делу он был к “детям” своим строг и требователен, как и подобает старшему.

“А люди здесь и рослые, и красивые,
и Вольный ум, и душа нараспашку.
Это земляки мои Возлюбленные...”



Но до самых последних дней пытался “оградить от разных мытарств труппу, на которую теперь только одна надежда в России”.

Не часто, лишь в крайне редкие мгновения душевного восторга, обращался Александр Николаевич к сочинению стихотворных опусов. И совсем не случайно, что один из них адресован именно “Артисту”. А в нем есть такие слова признания:

*...Но пусть созданий не оставит
Себе великий лицедей.
При жизни памятник поставит
В сердцах достойнейших людей.
Его минуты вдохновенья,
И вековечно торжество.
Ему — венки и поклоненья,
Бессмертье имени его.*

Нисколько не сомневаясь в правоте хрестоматийных слов И.А. Гончарова: “Литературе Вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений, для сцены создали свой особый мир”, — думаешь все-таки, что, работая за письменным столом, Островский вряд ли помышлял о такой поистине царской дарственной акции либо стремился “достроить здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь”. Как и полагается рачительному хозяину, он просто заботился о судьбе русской сцены, тех самых лицедеях, которые принуждены были играть в пьесах “навязанного, переводного репертуара”.

К слову сказать, театру тех давно минувших дней нужны были новые отечественные драматические сочинения не только отменного художественного достоинства, но и, что также являлось немаловажным, в изрядном количестве. О чем Александр Николаевич знал не понаслышке. “В провинции, — писал он, — пьесы не повторяются, то есть ставятся только на один раз; изредка повторяются пьесы, имевшие огромный успех, — и то не скоро; если пьеса в повторении сделала сбор, — об этом говорят, как о чем-то небывалом; о каком-то чуде. Каждый день нужно давать новое из старого то, что успела забыть и публика, и артисты”.

Никто ни до Островского, ни после русской сцене не “давал новое” с такой щедростью и не являл таких высоких художе-

ственных откровений, как этот скромный, негромкий, простой и веселый, “очень общительный и вожеватый” человек. Начиная с 14 января 1853 года, когда в Малом театре увидела свет рампы комедия “Не в свои сани не садись”, всем стало ясно: вот тот истинно русский драматург, который сел “в свои сани”. В театральном сезоне 1853-1854 г. на столичных сценах появляются сразу пять пьес Островского: “Не в свои сани не садись”, “Утро молодого человека”, “Бедная невеста”, “Бедность не порок”, “Не так живи, как хочется”. Успех молодого драматурга был ошеломляющим. Его драматические сочинения “в русском жанре” казались “чудом на бесцветном и скудном фоне той поры”.

Несмотря на кажущуюся легкость, с какой он завоевал симпатии публики, многие пьесы с трудом пробивались на сцену. “В театре я человек гонимый”, — признавался Александр Николаевич, испытал унижительные цензурные препоны, недоброжелательность театральных чиновников, клеветнические наветы.

А сколько крови испортили критики, встречавшие каждую новую пьесу Островского в штыки: “Доходное место” — “этот талант... достиг уже окончательного упадка”; “Бешеные деньги” — “самая дурная из дурных пьес московского драматурга”; “Лес” — “общий голос, что произведение слабое, в чем мы согласны со всеми”; “Поздняя любовь” — “о г. Островский! Отчего вы не умерли до написания “Поздней любви”; “Снегурочка” — “уж если что ругать, то новую пьесу “Снегурка” Островского. Там каждая страница просится в пародию, скука непроходимая”...

Трудно сказать, как сложилась бы творческая судьба Островского, если бы его “пьесы жизни” не нашли живого отклика в сердцах “свежей публики”, для которой, по замечанию Александра Николаевича, требовался “сильный драматизм, крупный комизм, вызывающий откровенный смех, горячие, искренние чувства, живые и сильные характеры”. И если в репертуаре императорских театров драматургия Островского так и не заняла того места, которое могла бы занять, с подлинным успехом его пьесы ставились на провинциальных сценах. Уже в 1869 году сам драматург отмечал: “Нет дня во время сезона, чтобы на четырех или пяти театрах в России не давались мои пьесы”.

Провинциальная публика сразу и безоговорочно приняла пьесы Островского, чуткого к судьбам народа и Отечества. “Время

неистовых трагедий и драм” проходило. Нужна была драматическая литература, берущая сюжеты из обыденной жизни, затрагивающая ее “язвы”. “Современные русские пьесы, — отмечали зрители, — обычно производят на общество больше впечатления, нежели кинжал, яд и все ужасы мелодрамы”. Другие заявляли более откровенно: “Зритель хочет видеть на сцене себя, соседа, знакомого, хочет сверять искусство с натурой, желает видеть в игре жизнь и чувство, и поэтому давайте ему Гоголя, Островского, Потехина”. “Указывайте нам нашу многострадальную жизнь со всеми ее многообразными проявлениями, — таково, по крайней мере, требование от театра большинства публики”, — настаивали третьи.

И театралы отвечали делом. Уже в 1860-х годах в репертуаре провинциальных театров было 23 пьесы Островского из 25, им написанных, шесть — Н.В. Гоголя, пять — А.А. Потехина, четыре — И.С. Тургенева, три — А.Ф. Писемского...

Драмы и комедии Островского ставились везде, где работали русские драматические труппы, и особенно в городах с упрочившейся театральной культурой. Наибольший успех они имели в Воронеже, Киеве, Костроме, Курске, Новгороде...

“Во всем строе игры (артистов) произошел перелом”, — отметил П. Боборыкин после дебюта молодого драматурга на сцене Малого театра в 1853 году. “Великий перелом” в актерской игре происходил и в провинции. С первых постановок пьес Островского местные рецензенты заговорили о том, что эти произведения требуют от актеров особого подхода, а сугубо “театральные приемы, выработанные при постановках переводных драм и отечественных их подражаний” “становятся неуместными”. Уже в 1854 году один из провинциальных критиков писал, что герои Островского, взятые из простого, еще мало разработанного русского быта, “могут быть переданы только под условием строгого проникновения в характер роли; естественность и простота должны быть необходимыми условиями такого выполнения”.

Необходимость точного изображения социальных типов при исполнении произведений Островского утверждали критики самых разных направлений. Киевский рецензент, неодобрительно оценивая выступление артиста местной труппы П.А. Никитина в комедии “Свои люди — сочтемся”, говорил: “Может ли человек,

так играющий Подхалюзина, играть Островского вообще? Ведь г. Никитин, очевидно, хорошо не знает ни языка, ни наружности, ни характера того мира, который нарисован нашим великим драматургом... Допустим в г. Никитине бездну чувств, таланта, что угодно, пусть он будет гениальнейшим актером всех времен и народов — все-таки, не зная известного мира, он не сумеет воспроизвести его на сцене”.

Наряду с тем в печати часто отмечалось, что театральные штампы — следствие нежизненной драматургии. Если роль не взята из знакомого исполнителю быта, “бедному артисту остается брать криком да конвульсиями”, “распинаться, неестественно выпучивать глаза”, а в некоторых пьесах “сами роли требуют беснования”.

Подтверждением служат и постановки пьес Островского тех лет на костромской сцене. Уже в 1855 году здесь идут “Не в свои сани не садись” и “Бедность не порок”, удостоившиеся похвального слова критики. По отзыву “Костромских губернских ведомостей” (3 декабря 1855 г.), в последней комедии артист здешней труппы Е.И. Климовский “удачно играл Любима Торцова — один из лучших типов, какие удалось создать нашему знаменитому комику, подарившему русской литературе художественно созданные характеры Подхалюзина, Рисположенского, Большова, Устиньи Наумовны, Тишки, Маломальского, Русакова и многие другие. А это много значит для артиста, играющего на провинциальной сцене”.

Два года спустя “Бедность не порок” ставится здесь вновь. Но как разительно этот спектакль отличается от той первой постановки. Вот уж действительно: будь ты гениальнейшим артистом всех времен и народов, но, не зная характеров того мира, какие явил драматург, напрасно ждать понимания и благосклонности публики. О чем один из ее представителей поведал тут же со страниц губернской газеты: “Вчерашний день я был в здешнем театре. Играли комедию Островского “Бедность не порок”. Грустное впечатление произвел на меня вчерашний спектакль! Таковую прекрасную современную пьесу, и так дурно исполнили. Особенно из всех был плох Митя. Г. Богданов в этой роли возбуждал не сожаление, а смех. Нет ни чувства, ни жизни... Г. Быстров из Разгуляева, молодого купеческого сына, сделал како-

го-то деревенского парня. А роль Любима Торцова, — эта прекрасная драматическая роль! — как смешно она была выполнена г. Маловым... Мне стало грустно глядеть, как из замечательного произведения современной литературы делали что-то смешное... Грустно было видеть, как гг. артисты исковеркали всю пьесу...”

Говоря о театре, следует иметь в виду и то обстоятельство, что в каждой труппе во всякие времена были свои премьеры и премьерши, именуемые артистами “первого сюжета”, имевшими завидный дар добиваться себе ролей согласно занимаемого положения, а не сообразуясь с собственными актерскими возможностями. По этой причине часто рождались те самые “сценические скандалчики”, которые так охотно популяризировал фельетонист “Костромских губернских ведомостей”, описывая творческие будни городского театра 1863 года. Да так лихо описывал, что обратил на себя внимание столичного журнала “Русская сцена”, корреспонденту которого пришлось разъяснять костромскому коллеге, что “статья, в которой не говорится об искусстве, а все внимание автора обращено на закулисные дрязги, едва ли может принести какую-нибудь пользу драматическому искусству”.

Обозревая репертуар костромского театра сезона 1863-1864 гг., столичный журналист находил его достаточно оригинальным, отмеченным высоким художественным вкусом. На сценах губернских городов, подчеркивалось в статье, нередко появляются такие драматические безобразия, о которых в столицах никогда и не слыхивали. Там продолжают ставить свирепые драмы с кинжалами, ядами, пожарами и убийствами, чего нельзя сказать о костромском театре. Здесь шли пьесы: А.Н. Островского “Свои люди — сочтемся”, “Доходное место”, “Бедность не порок”, “Не в свои сани не садись”, “В чужом пиру похмелье”, “Грех да беда на кого не живет”, “Гроза”, “Не так живи, как хочется”, “Семейные картины”, А.Ф. Писемского “Горькая судьбина”, А.А. Потехина “Мишура”. А также “Ревизор” и “Женитьба” Н.В. Гоголя, “Горе от ума” А.С. Грибоедова, “Свадьба Кречинского” А.В. Сухово-Кобылина, “Скупой” Мольера. По мнению корреспондента, костромичам грех жаловаться на репертуар истекшего сезона, если позабыть, что в то же время “представлялись на сцене

“Молдавские цыганки”, “Наполеоновские генералы” и тому подобная дребедень”.

Что касалось закулисных конфликтов, то, по мнению автора “Русской сцены”, часто их причиной являлась г-жа Гумилевская, влиятельнейшее лицо в труппе, бравшая себе все первые роли. Столичный критик, отдавая должное Гумилевской, считал ее актрисой умной, опытной, хорошей исполнительницей определенных ролей, не выходящих за пределы ее возраста. Так, играя Катерину в “Грозе”, она была проста, трогательна, натуральна, игра ее шла от сердца. И как досадно было видеть, когда актриса бралась играть молоденьких и наивных девочек, которыми до того надоела публике, что ей не стали отдавать и должного. “Неужели даровитая актриса не понимает, что она этим более всего вредит себе самой?” — вопрошал критик со страниц “Русской сцены”.

С искренней доброжелательностью им отмечалась игра водевильной актрисы Ивлевой, лучшей исполнительницы ролей старух Рассказовой, молодой героини, подававшей большие надежды, актрисы Грибановой.

Говоря о мужском составе, корреспондент отмечал, что многие актеры в продолжение сезона не только сумели выказать свои способности с отличной стороны, но и представили редко встречаемую в провинции ансамблевость. Особым вниманием публики пользовались артисты Лаухин, Прусаков, Дурново и Гладков.

Лучшей ролью Лаухина стал Жадов в “Доходном месте”, где актер до того слился с изображаемою личностью, что, глядя на него, зритель забывал сцену и видел перед собою не актера, а самого Жадова, каким изобразил его Островский. “Великий артист, глубоко потрясающий публику!” — не скрывал восхищения рецензент.

Не лишена интереса оперативность, с какой в те времена относились к удачам провинциальных артистов. Так редакция “Русской сцены”, ознакомившись с материалом своего автора, замечала: “В Петербурге, да и в Москве, кажется, нет в настоящее время ни одного сколько-нибудь сносного исполнителя ролей молодых премьеров. Если отзыв нашего почтенного корреспондента о Лаухине не заключает в себе преувеличенных похвал, то желательно бы видеть господина Лаухина на петербургской

сцене”. Как сложилась дальнейшая судьба “великого артиста, потрясающего публику”, — неизвестно.

Но те первые постановки пьес Островского породили в костромичах поистине безмерную и чистосердечную любовь к их автору. Это сегодня, как о само собой разумеющемся, так пространно говорим о самобытной личности драматурга, величии его творческого наследия. А полтора века тому назад что можно было сказать? Местные обыватели ни сном ни духом не ведали, как мало кому известный уроженец Замоскворечья в первый же свой приезд весной 1948 года очаровался не только здешним краем, его “обильными горами и водами”. Главной красотой, приводящей в восхищение, стал для него народ этой земли: и рослый, и красивый, и умный, и откровенный, и обязательный. И вольный ум, и душа нараспашку.

“Это земляки мои возлюбленные”, — записал тогда двадцатипятилетний Александр Островский в дневник, памятуя о том, что семейная родословная začínалась на этой земле, в селе Остров, где, по преданию, жили его предки и откуда пошла фамилия Островских. Кострома являлась родиной его отца Николая Федоровича, в ней жил глубоко почитаемый Александром родной дядя Павел Федорович.

Приобретенное родителем в 1847 году сельцо Щельково поначалу явилось как бы предлогом для старшего сына повидаться с краем своих пращуров, а потом и судьбой Александра Николаевича. В “Костромской Швейцарии” он скоро стал своим, многие годы жил и творил здесь, до того скорбного дня 2 июня 1886 года, когда “вся округа опечалилась”: сердце хозяина русской сцены перестало биться. Здесь же, на погосте Николо-Бережки, обрел и последний приют.

Минет почти век после ухода Александра Николаевича, и на открытии памятника драматургу прозвучат стихотворные строки местного поэта Виктора Волкова, летчика, потерявшего зрение в Отечественную войну:

*Вот она, усадьба Щельковская!
Не состарят памяти года.
Чтоб почтить бессмертие Островского,
Собрались сегодня мы сюда.*

*Нет, не остов камня обелисковый
И не склеп и холод гробовой,
Как живого, как родного, близкого,
В наши дни мы чествуем его.*

Чувство родства, духовной близости, сопричастности с судьбами героев Островского, зарожденное у “земляков возлюбленных” с первых представлений его пьес на костромской сцене, не оставляло потом их сердца никогда. Порой то чувство было избыточным, но всегда искренним и просветленным. Как пояснял “Поволжский вестник” в 1911 году (27 сентября): “Нам, костромичам, должен быть особенно дорог Островский, во-первых, как местный уроженец, во-вторых, потому, что все типы произведений известного драматурга взяты из нашего края, прошлой нашей жизни”. И хотя уже в ту пору не являлось тайной, что из 47 оригинальных пьес 30 изображают нравы и типы Москвы, а материалом для 17, связанных с провинциальным российским житьем-бытьем, послужили наблюдения драматурга за жизнью, бытом и нравами не только костромского края, аборигены никому не желали уступать творения именитого земляка.



Дом-усадыба А.Н. Островского.

А с появлением драмы “Гроза” в один голос заявили: это про наших Клыковых. Про тех самых мучных торговцев, в семье которых молодая костромская мещанка Александра Клыкова, доведенная до отчаяния ревностью мужа и преследованиями свекрови, утопилась в Волге. То дело взволновало весь город. Высказывались предположения, что было не самоубийство, а убийство. Клыковых арестовали, но позднее освободили под сильным подозрением. Народ же остался при своем мнении: в гибели Александры повинна свекровь. Скоро после того нашумевшего дела появилась драма “Гроза”.

И как потом ученые мужи ни доказывали, что в данной версии концы с концами не сходятся: Александра Клыкова покончила жизнь самоубийством 10 ноября 1859 года, а Островский поставил последнюю точку в пьесе 9 октября того же года, то есть за месяц до костромской трагедии, а в день, когда тело утопленницы нашли в Волге, актриса Московского Малого театра Любовь Никулина-Косицкая уже репетировала роль Катерины Кабановой — ничто не могло поколебать убеждения костромичей. Местные исследователи творчества драматурга продолжали отстаивать правоту общественного мнения о Клыковой-Кабановой и в сороковых годах нашего столетия. Когда в 1939 году профессор А.И. Ревякин, выяснявший реальные источники драмы, приезжал в Кострому, ему тут же показали дом № 8 по улице Горной, в котором писалась “Гроза”, и место, откуда бросилась в Волгу Клыкова-Кабанова.

При постановке “Грозы” на костромской сцене артисты долгое время гримировались “под Клыковых”, что считалось вполне естественным. Сам автор присутствовал на одном из таких представлений в феврале 1880 года. Правда, то посещение вызвало жаркие “артистические споры” по совершенно иному поводу.

Костромской корреспондент пропечатал в газете “Суфлер”, что будто бы на том спектакле актриса, игравшая Катерину, “из уважения” к Островскому придумала оригинальный экспромт, приказав в последнем акте, перед тем, как Кулигин выносит на сцену утопленницу, вылить на нее за кулисами ведро воды. И будто бы костромичи пришли в восторг от подобного “прохладного” реализма, встретив актрису громом рукоплесканий.

По утверждению корреспондента, “балаганный эффект” не только не возмутил такого чуткого художника, каким являлся автор “Грозы”, но он будто бы даже поблагодарил исполнительницу, сказав ей: “Если бы это не вредило здоровью, то я бы просил и в столицах делать то же для полной художественной иллюзии”.

Многие такой пассаж восприняли откровенной клеветой и на актрису, и на драматурга, и на костромскую публику. “Ушат воды, вылитый на голову артистки, скорее затопит, скорее окаррикатурит, чем поддержит “полноту художественной иллюзии”, потому что художественная правда имеет такое же отношение к правде грубой и реальной, как голос Патти к дикому пению и завыванию пещерного человека”, — писала столичная газета “Молва” в марте 1880 года по этому случаю.

Но вообще Александр Николаевич достаточно часто бывал в здешнем театре. Прекраснодушные приверженцы старины и теперь утверждают: 8-й ряд, 8-е место в партере — здесь сидел Александр Николаевич, присутствуя на спектаклях и репетициях, а не в гостевой ложе, как о том свидетельствуют несведущие люди.

Местный автор драматической поэмы “Островский” Вячеслав Лебедев, пошел и того дальше: по его разумению, Костромской театр является едва ли не колыбелью драматурга Островского. В финале пьесы молодой актрисе Екатерине Кольцовой, терзаемой вопросом: “Кто может объяснить мне власть искусства?..”, Александр Николаевич проникновенно говорит:

*Мне путь твой ясен: завтра же иди
в театр... (Имеется в виду Костромской — Е.С.)
Здесь мой театр,
мне с юности родной.
Я плакал в нем, смеялся, ликовал,
в своих твореньях правду узнавал.
Искусство русское нам надо возвышать
не только лишь в столицах, нет — повсюду!..
Запомни, что Островский говорит...*

После этих слов, согласно ремарке, Катя со своим женихом студентом Сергеем Курбатовым хотят проводить Александра

Николаевича, но народ, прослыша о его приезде, начинает стекаться к “беседке Островского”, густой толпой обступает драматурга-земляка. Его поднимают на руки и несут к авансцене.

Конечно, любовь костромичей к Островскому была не такой помпезной, смахивающей на обожествление. Драматическая поэма, написанная в начале пятидесятых (и тогда же поставленная), строго следовала канонам и идеологическим требованиям своего времени. Но что незримое присутствие Островского как мудрого хозяина в стенах этого театра ощущалось всегда, в том нет никаких домыслов.

Костромской драматический театр является единственным в России, на сцене которого поставлены все пьесы драматурга (исключая “Пучину”), многие неоднократно. Единственным “мертвым сезоном” в этом смысле был сезон 1917-1918 годов, когда на афише значилась всего одна — “Бесприданница”. Хотя перед тем насчитывалось восемь пьес Островского.

Возможно, сказывался тогдашний неистовый “вихрь борьбы”, не позволяющий оглядываться на хозяина русской сцены, дабы сверять по нему революционный шаг. К тому же, в разгуле “страстей порочных” отменно котировались “Рабыня веселья”, “Обнаженная”, “Игра в любовь”, “Живой товар” и прочие бодрящие постановки, каким “пьесы жизни” не соответствовали ни с какой стороны. Быть может, тому были другие причины, но факт остается фактом: в том судьбоносном сезоне из 44 (сорока четырех!) пьес, поставленных на костромской сцене, Островского была всего одна. Зато в сезоне 1918-1919 гг. из 19 названий 4 принадлежали Александру Николаевичу: “Без вины виноватые”, “Светит да не греет”, “Гроза”, “Василиса Мелентьева”. Но дальше — снова тишина.

Лозунг “Искусство должно быть пролетарским”, по словам автора костромского еженедельника “Искусство в провинции” (1920 г., 14-21 февраля), “подразумевал одно: искусство должно изображать жизнь рабочего, должно “гимновать труд”, в чем, естественно, “русский Шекспир” не был силен. К тому же многие причастные к сценическому творчеству крепко запомнили слова наркома просвещения А.В. Луначарского, заявлявшего: “То, о чем рассказал Островский, начинает отходить в прошлое, и пьесы его, оставаясь глубоко художественными, превращаются

постепенно в исторические... Мы переросли давно его конкретные устремления... В этом смысле Островский только велико-лепное прошлое, которое не надо забывать”.

Забывать не забывали, но и ставить не ставили, бросив все силы и энергию на пробуждение у масс классового сознания, “гимнование труда”, прославление революционных завоеваний. Что привело к совершенно неожиданному результату, в чем признался тот же нарком просвещения: “Я не только видел, как скукач пролетариат на постановках некоторых “революционных” пьес, но даже читал заявление матросов о том, что они просят о прекращении этих революционных спектаклей и о замене их спектаклями Гоголя и Островского”. А скоро А.В. Луначарский провозгласил лозунг: “Назад к Островскому!”

Да и ленинский завет “Не забудьте Островского!” тоже о многом говорит. Правда, высказан он издателям, но имеющий уши да слышит. Тем более не за горами был 1923 года — год столетия со дня рождения Александра Николаевича.

Ни один театр страны не обошел молчанием эту светлую дату. Тем более — костромской. 13 апреля 1923 года решением наркомпроса ему было присвоено имя великого драматурга. Одновременно имя А.Н. Островского получила старая Мшанская улица.

Согласно плана Губполитпросвета по проведению юбилея во всех клубах были прочитаны рефераты, освещающие творчество Островского, поставлены его пьесы или отрывки из них, “наиболее ярко дающие представление о героях Островского и вскрывающие пороки старого общества. Выступавшие настолько обстоятельно познакомили слушателей с биографией, творчеством и значением Островского для пролетарского театра, что у слушателей он вырос в сочную и многообразную фигуру, которая надолго останется в памяти”.

Самим театром к юбилейным дням были приурочены премьеры спектаклей “Дикарка” и “Василиса Мелентьева”, по пьесам, написанным Островским в соавторстве с Н. Соловьевым и С. Гедеоновым. Сказать, что постановки стали достойными славной даты, — покривить душой. Режиссер Чергонин, поставивший “Василису...”, судя по отзывам зрителей, показал себя “добросовестным и интересным режиссером”, игра актеров отлича-

лась тем, что они не бросались “в водоворот новаторства”, а оставались верны реалистическим традициям.

Что касается “Дикарки”, то она не задалась из-за неудачного распределения ролей. Исполнительница Вари молодая актриса Карская, обладавшая хорошими внешними данными, отличным темпераментом, по отзывам рецензента, “не сумела внести их в границы, требуемые ролью, и исполнение ее носило характер черновой, недостаточно продуманной работы”. Образ намечался интересным, однако, “играя почти на одних верхних регистрах, без всяких модуляций, переходов и полутонов”, актриса внесла в характер “дикарки” лишнюю резкость жестикующий, что огрубляло и делало однозначным характер ее героини.

Несмотря на юбилейные торжества, многочисленные мероприятия, им посвященные, тот сезон остался в памяти костромских поклонников сезоном “театрального безрыбья”. Но, начиная со следующего года и по настоящее время, ни один сезон в Костромском театре не обходился без постановок пьес Островского. А скоро вошло в традицию каждый новый сезон открывать спектаклем по его произведению.

Правда, в те давние годы Островский был интересен не как автор “пьес жизни”, но прежде всего как обличитель “темного царства”, призванный способствовать решению идейных и воспитательных задач советской власти. А потому его произведения при сценической интерпретации несли явный подтекст идеологических установок диктатуры пролетариата. В этих далеко не творческих своеволиях дело порой доходило до курьезов. Были времена, когда творения национального драматического писателя пытались откровенно приноровить к “злобе дня”. Так в одной из местных партийных газет 20-х годов, требуя от театра отражения со сцены “мероприятий хозяйственного порядка”, внеслось такое деловое предложение: “Представим себе конкретно хотя бы один момент: в государственном порядке проводится “неделя леса”, и, если нет другой пьесы, бесполезно поставить на сцене комедию А.Н. Островского “Лес”.

И как-то невдомек было тому высокому общественному мнению, что комедия “Лес” вовсе не о “зеленом друге”, как и “В свои сани не садись” — совсем не о гужевом транспорте; “Свои собаки грызутся...” — никак не затрагивает судеб братьев наших

меньших, а “Гроза” к природному явлению имеет далеко не перестепенное отношение... Каждая пьеса Островского — о человеке. В каждой — мучительные раздумья драматурга о нем, его судьбе. В каждой — боль за него. Вера в него. Огромное уважение и поклонение ему. Желание познать лучшие черты его многосложной и многогранной природы, прекрасно осознавая, что в этом мире в постоянном соседстве живут “волки” и “овцы”. И тем не менее... “Пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует. Исправители найдутся и без нас. Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним хорошее”, — писал Александр Николаевич в свое время М.П. Погодину.

Костромской театр стремился быть верным этой мудрой мысли, постоянно пребывая в дружбе с Островским, поверяя его творчеством свои художественные возможности, стремясь в самые неласковые годы через героев его пьес явить современникам лучшие духовные и душевные порывы русского человека.

В годы Великой Отечественной войны здесь с успехом идут “Правда хорошо, а счастье — лучше”, “Поздняя любовь”, “Козьма Захарьич Минин-Сухорук”, “Последняя жертва”, “Гроза”. Значительным событием в культурной жизни города и области стала постановка А.Д. Поповым “Талантов и поклонников” в 1948 году, посвященная 125-летию со дня рождения драматурга. Но особенно урожайным были 50-е годы, когда творческий состав возглавлял заслуженный деятель искусств РСФСР В.А. Иванов. Размышляя над постановками пьес Островского в прежние годы, он признавался:

“Одно время, под дурными влияниями “вульгарного социологизма”, постановщики упрощали полнокровную жизнь, изображенную в пьесах, доводили ее до примитивной схемы.

Затем наступила обратная реакция. Из пьес выхолащивалось глубокое идейное содержание, создавались спектакли, в которых Островский предстал как добродушный бытовик, развлекающий зрителей “жанровыми сценами”.

За одно десятилетие В.А. Ивановым было поставлено здесь 14 пьес Островского, конечно, спектакли различались своими художественными достоинствами, даже, по собственному признанию режиссера, разностью стилей. И все же романтический

“Воевода”, повествующий о благородстве и духовной красоте нашего народа, его светлой любви и мужественной дружбе, щедрая на неожиданное раскрытие актерских дарований “Последняя жертва”, излучающая молодость, целомудрие и искреннее изящество “Дикарка”, многие другие постановки скоро пробудили у публики завидный интерес к спектаклям. Как вспоминал Иванов: “Мысль о том, что современный зритель не понимает Островского, не посещает театр, когда ставятся его пьесы, легко разбилась о скромную надпись над кассой: “На сегодня все билеты проданы”.

Театр сумел не только привить вкус и воспитать любовь в своем зрителе к произведениям земляка, но, стремясь к новому, современному прочтению его пьес, бережно относился к тексту, что было неожиданным и удивительным даже для тонких ценителей чародея русского языка. На конференции ВТО в Щелыково, посвященной 135-летию драматурга, народный артист СССР А.А. Гончаров вспомнил Хмелева, “который говорил, что есть разные слова: второстепенные, маленькие, и есть “мохнатые” слова: “мохматыми” словами человек воздействует, “мохматым” словом человек вцепляется в партнера... Это “мохнатое”, выразительное, красивое слово Островского мне удалось услышать у костромичан”.

То был лучший период жизнедеятельности Костромского театра, быть может, за всю историю его существования. Заслуга В.А. Иванова была в том, что для этого высокопрофессионального, интеллигентного, творчески обеспокоенного художника Островский стал не только великим драматургом, но и хозяином русской сцены. Считая своим главным принципом “художественно убедительно раскрыть Островского как передового художника, стоящего на позициях подлинного демократизма”, В.А. Иванов всю деятельность коллектива подчинял выполнению этой непростой задачи через Островского, стараясь следовать его художническим и эстетическим требованиям: ценить слово, актерский дар и самобытность, ансамблевость, сценическую культуру каждой постановки...

Потому-то столько актерских удач, и не только в спектаклях по пьесам именитого автора, явилось в ту пору. А сколько родилось спектаклей, любимых и дорогих костромской публике. Не

случайно те далекие 50-е и поныне памятни как “золотой век” костромского театра.

Театральный сезон 1978-1979 гг. в Советском Союзе проходил под девизом: “Год русской классики”. Отмечалось 150-летие со дня рождения Л.Н. Толстого, в Ярославле и Костроме прошли театральные декады, посвященные 250-летию со дня рождения основателя русского профессионального театра Ф.Г. Волкова. В апреле 1978 года в Костроме сезон завершался Днями А.Н. Островского.

Мысль о проведении таких Дней родилась в 1973 году, когда в Костроме впервые состоялся показ лучших спектаклей театров России по пьесам драматурга в связи с его 150-летием. Как отмечали его участники, этот фестиваль по своему значению вышел далеко за пределы Костромы. Зал театра превратился в творческую лабораторию, где экспериментально искали ответы на вопрос: “В чем состоит современное значение наследия А.Н. Островского?” Тогда же вспоминали фестивали, посвященные В. Шекспиру в Стратфорде-на-Эйвоне, А.С. Пушкину в Михайловском, Александру Блоку в Шахматове.

В тот год Министерство культуры РСФСР и Всероссийское театральное общество, подводя итоги фестиваля, приняли совместное постановление о регулярном проведении в Костроме Дней А.Н. Островского, включающих в себя не только показ лучших спектаклей российских театров по произведениям драматурга, их обсуждение, но также проведение сценографических и музейных выставок, связанных с историей постановок пьес Островского как в пашей стране, так и в театрах мира.

Инициаторы и устроители этих Дней при их зарождении отмечали: “Сегодня мы у истоков замечательной традиции, которая прославит костромскую землю и наверняка войдет в историю советского театра. Этот фестиваль станет одним из наиболее ярких примеров, как в едином устремлении сплачиваются усилия художников разных профессий, объединенных любовью и чувством ответственности перед творчеством А.Н. Островского”.

Девизом Дней 1979-го года были слова драматурга: “Искусство единит народы и роднит их...” Афишу фестиваля составили спектакли Москвы, Куйбышева, Калинина, Тулы, Омска, Ярославля. Открылся он спектаклем костромичей “Правда хорошо, а

счастье — лучше”, завершился концертом мастеров искусств, в котором отрывки из пьес Островского показывали артисты Большого театра Союза ССР, музыкального театра имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, других творческих коллективов.

По завершению праздника журнал “Театральная жизнь” писал: “Показанные в Костроме работы, как правило, смотрелись с интересом, в каждой было что-то привлекательное, своеобразное, но оставили они впечатление далеко не одинаковое по глубине и целостности. Дело тут, думается, в качестве поиска, который может идти вместе с драматургом, а может лишь рядом с ним или вопреки ему”.

Фестиваль показал, что, пытаясь разгадать секрет таких на первый взгляд ясных, понятных и простых пьес Островского, преломить их через призму эстетики театра конца 70-х годов, почти все режиссеры более или менее решительно обходили данные драматургом характеристики быта, среды обитания персонажей, их самих с их внешностью, возрастом, общественным положением, словно видя в том главное препятствие к достижению современного звучания пьес. Взамен предлагались “условность”, метафора, яркая зрелищность, разнообразие выразительных средств, свойственных современной сцене и сложившихся на другом драматургическом материале. Штампом “современного” воплощения пьес Островского воспринималось щедрое использование музыки, танцев, песен, приемов эксцентрики, подменявших действие водевильными ритмами, легким эстрадным настроением. Не по той ли причине отличительной чертой зрелища явилось жанровое однообразие, обращение театров только к комедиям Островского.

Участники Дней А.Н. Островского сошлись во мнении, что глубинные философские, общечеловеческие, социально-психологические пласты его драматургии еще ждут своего выявления современным театром, как и ее поэтичность, удивительная многогранность, выразительные богатства языка.

Вопрос о “качестве поиска” и нового, оригинального прочтения классики встал и на третьем костромском фестивале по пьесам А.Н. Островского в 1983 году. В нем принимало участие 115 театров России, заключительный показ в Костроме включал 8

коллективов: Малый театр — “Красавец-мужчина”, Ленинградский БДТ — “Волки и овцы”, Воронежский академический театр драмы им. А. Кольцова — “Горячее сердце”, Коми-Пермяцкий театр из города Кудымкар — “Снегурочка”, Свердловский ТЮЗ — “Доходное место”, Калининский театр драмы — “Последняя жертва”, Костромской театр — “Бедность не порок” и “Поздняя любовь”.

Общее впечатление от того змотра очень точно выразил Г.А. Товстоногов, отметивший: “Я люблю Александра Николаевича Островского давно и преданно, считаю его современным автором, каким является каждый подлинный классик. Уверен, что Островский никогда не перестанет быть репертуарным автором. Но мне кажется, что мы еще не нашли современного подхода к богатой и разнообразной сокровищнице, какой является вся драматургия Островского... Найти свое — вот задача”.

На афише Дней Островского-93 все было, как всегда, “разнообразно-русское”. За исключением спектакля “На бойком месте” болгарского театра города Разграда, придавшего костромскому фестивалю статус международного.

И, как всегда, при обсуждении итогов отмечалось: вопросы и тревоги по поводу освоения наследия Островского современным театром остались. Мало того, еще более проявилось горькое ощущение того, что между сценой и драматургом стоит какое-то препятствие, порожденное, по убеждению многих, практиками нынешнего театра.

При прочтении ими Островского нивелируется социально-бытовая конкретика, становится главенствующей тема “театра в театре”, как то проявилось в спектаклях Липецка (“Без вины виноватые”) и Костромы (“Таланты и поклонники”), стало повальным превращение театрального действия в нечто ярко-плоское, лубочное. Искусственное оживление Островского в “Грозе” (Петербургский театр на Фонтанке), по словам профессора Е. Поляковой, привело к тому, что действие ушло от драматурга к “маленькой Вере”. С нею ушла и тема покаяния. А надо бы возвращаться к Островскому.

“Верьте Островскому!” — призывал и доктор филологических наук В.Я. Лакшин, обеспокоенный тем, что современный театр, мучительно ища свою дорогу к драматургу, болен всеми

соблазнами современной режиссуры. Эти не лучшего свойства соблазны рождают спектакли грубые и пошлые, вызывающие антиэстетическое чувство, а также чувство сожаления о том, как мало знает режиссер об Островском.

“В настоящее время все трудней становится общение с Островским, — признавался главный режиссер Орловского театра Борис Голубицкий. — Раньше у режиссеров, и у критиков была полная ясность, сейчас, ближе к концу века, сбиваются критерии, по которым можно заявить, что такое хорошо и что такое плохо, и “луч света в темном царстве” уже не луч. Наши взаимоотношения с Островским становятся труднее и интереснее, мы должны подходить к героям Островского без предвзятости”.

Думается, подходить предвзято к героям любого автора, — дело безнадежное. Да и “критерии сбиваются” не по причине того, что век двадцатый катится к закату. В начале столетия проблема познания творческого богатства Островского волновала умы его открывателей не менее бурно, чем теперь.

Уже в 1923 году, в пору 100-летия драматурга, можно было прочесть сказанные в его адрес слова: “Надо иметь в запасе какие-то исключительные силы, чтобы удерживать это первенство (в первом ряду творческих сил страны — Е.С.) после смерти вот уже около полувека на такой шаткой и капризной арене, как русские театральные подмостки, к которым в последние десятилетия причастно слишком много лиц, большею частью с очень легким сердцем отрешающихся от известных традиций, какой бы здоровый и сильный характер их ни был выработан, и страстно увлекающихся — редко искренне, чаще из какого-нибудь расчета — всякой новизной, лишь бы последняя сметала старое, во имя одной только оригинальности этой новизны”.

Виной тому, а может, и бедой, является мера таланта художника, загоревшегося желанием обратиться к Островскому непременно сегодня, именно на этой сцене, с этим коллективом. Понимание им масштаба личности и творчества драматурга, сравнимых, по поэтическому замечанию В. Лакшина, со знаменитым ключом в Ярилиной долине, где, по местному преданию, растаяла Снегурочка. Кажется, до дна здесь рукой достанешь, а

попробуй вымерить глубину того ключа — трехметровая жердь уйдет вниз и не достанет дна.

Так же обманчива и прозрачная, незамутненная ясность Островского. Его простота видится многим доступной, малоглубокой. Но прикоснешься к ней — и увидишь, как трудно вымерить или исчерпать ее, если не пытаться замутить тот прозрачный бездонный родник “оригинальной новизной”.

Не нами замечено, что и по сей день не сможет российский человек осознать свой характер и нрав, свой склад ума, свою родословную, если не откроются ему в свой срок вместе с героями Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого, Чехова выходцы из России Островского: Катерина Кабанова и Кулигин, Раиса Гурмыжская и Геннадий Несчастливцев, Лариса Огудалова и Карандышев, Юлия Тугина и Флор Федулыч Прибытков, Савва Васильков и Паратов, и многие-многие другие, вобравшие “все-человеческие чувствования и переживания”, национальный колорит, опыт и веру поколений, повязанные одной судьбой.

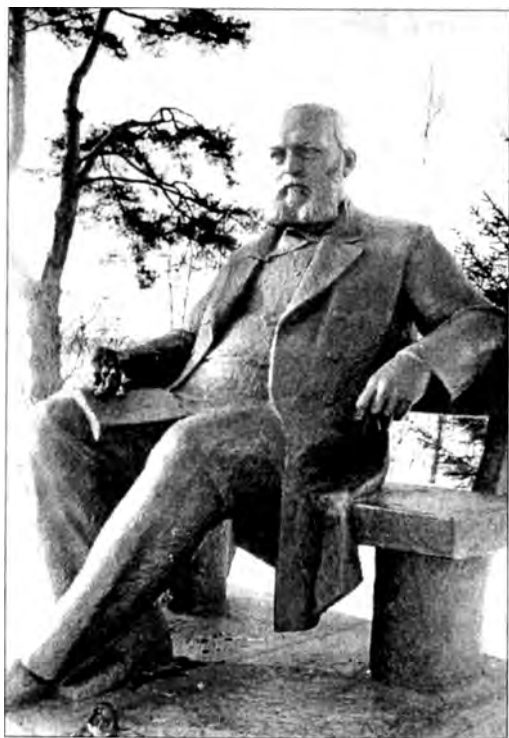
Но вот какими откроются? — вопрос тоже не праздный. Печально, если нынешние неокрепшие умы и души, дети рекламы и клипов, знающие о великом драматурге понаслышке, до конца дней своих оставят о нем память как о художнике, герои которого являются всего-навсего привлекательными действующими лицами для создания привычных шоу-представлений о человеке.

А ведь Александр Николаевич и такие особенности национальной интерпретации не только собственных сочинений, но всего отечественного классического наследия предвидел. Не случайно на склоне лет настаивал на том, что русский театр “должен держать искусство высоко, не идти за модными направлениями, не подчиняться указаниям обезьянствующей критики. Он должен стоять указующим маяком во время шатания вкусов”.

И сегодня за этими прозорливыми словами слышится голос подлинного хозяина сцены. Голос живой. Заинтересованный. Согретый отеческой заботой и любовью к такой беспокойной, труднопредсказуемой, но всегда милой его сердцу актерской семье и ее вечно суматошному, подверженному всяческим ветрам и веяниям, не всегда ласковому дому — Театру, ставшему его неустанной заботой, радостью и печалью, мучительной болью и судьбой.

Не потому ли вот уже полтора века имя Островского является как бы негласным паролем для каждого художника, напоминая ему о благородстве, рыцарстве, великодушии, честном служении своему народу. Не потому ли не избывает и в народе вера, выраженная одним из безвестных лицедеев в горестные июньские дни 1886 года:

*Покуда не угас во храме Мельпомены
Священный жертвенник — сквозь целый ряд веков
В тех образах живых он будет русской сцене
В бессмертии сиять, как луч из облаков.*



Памятник А.Н. Островскому в Щелькове.



“Губернский дом” № 1/99 (32)

Учредитель — администрация Костромской области.

Попечители: областной государственный архив,
областной фонд обязательного медицинского страхования,
объединение «Костромакурорт», областная научная библиотека,
историко-архитектурный музей-заповедник.

Журнал зарегистрирован региональной инспекцией (г. Тверь).

Регистрационный номер Т-0162.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
“Волкову мы всем обязаны...”	5
Потомство не забудет!	16
“Нет, мой “Мельник” не умрет!...”	25
“Завистников имел, соперников — не знал”	36
“Краса и слава русской сцены”	50
Императорский театр в Костроме	58
Столичные сцены ему благодарны	67
На сцене — Алексей Писемский	78
“И стал я вечным Несчастливцевым!...”	86
Иван Калита русского театра	94
Странствующий миссионер искусства	104
Подлинно народный артист	114
Нравы театральных будней	126
Прощальный бенефис	134
“Очереди у кассы не убывают”	142
День Победы приближали, как могли	150
Театральный художник	158
“Прошу обратить внимание!...”	164
“Хочется ходить в театр за озарением...”	171
“Только одна гастроль!...”	184
Хозяин русской сцены	194

Редактор Муренин Н.В.

Художник Швейцер О.И.

Рецензент Негорюхин Б.Н.

Фото — Беляков Г.П.

Набор — Соколова Е.В.

Корректурa — Бекишева Т.Д.

Верстка — Кротков Д.Ю.

Оригинал-макет подготовлен в редакции журнала «Губернский дом».

Адрес редакции: 156000, г. Кострома, пр. Мира, д. 7, тел. 51-67-38.

Сдано в набор 15.01.98г. Подписано к печати 5.01.99г. Заказ № 63.

Печать офсетная. Объем 14 ил. Тираж 1000 экз. Цена свободная.

Отпечатано в областной типографии им. М. Горького управления
по делам печати и массовой информации администрации
Костромской области, г. Кострома, ул. П. Щербины, д. 2.

