

Р36150

Н. В. САЛИНА

# ЖИЗНЬ и СЦЕНА

ВОСПОМИНАНИЯ



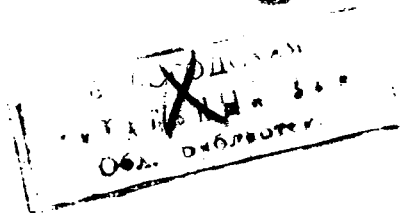
ИЗДАНИЕ—ВТО  
ЛЕНИНГРАД  
1947



Н. В. САЛЕНА

# ЖИЗНЬ И СЦЕНА

ВОСПОМИНАНИЯ  
АРТИСТКИ  
БОЛЬШОГО ТЕАТРА



ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО  
ЛЕНИНГРАД 1941 МОСКВА

36/50

*Художник Е. И. Крижановский*

Заслуженная артистка Надежда Васильевна Салина — автор настоящей книги — в прошлом известная оперная певица, занимавшая значительное положение на русской оперной сцене.

За двадцать три года оперной деятельности (с 1885 по 1887 год — в опере С. И. Мамонтова и с 1887 по 1908 год — в Московском Большом театре) Н. В. Салина спела свыше пятидесяти двух партий: Лиза («Пиковая дама»), Горислава («Руслан и Людмила»), Наташа («Русалка»), Татьяна («Евгений Онегин»), Феврония («Сказание о граде Китеже и девице Февронии»), Эльза («Лознгрин»), Зиглинда («Валькирия»), Маргарита («Фауст»), Лакмэ и Снегурочка, — это только незначительная часть оперного репертуара Н. В. Салиной.

У Н. В. Салиной было лирико-драматическое сопрано, свободно шедшее до крайних верхних нот, красивое по тембру и достаточно звучное. Как лирико-драматическое сопрано, Н. В. Салина легко справлялась и с партией Лизы и с партией Гориславы. В то же время легкость и подвижность голоса — и природные и выработанные школой пения — дали певице возможность петь Маргариту в «Фаусте», петь Лакмэ, партию, которая по силе не всякому лирико-колоратурному сопрано даже при условии, что, как это делала Салина, центральная «ария с колокольчиками» исполнялась на тон ниже написанного Делибом.

Сочетание компактности звука с беглостью, способностью к колоратурным украшениям — явление, показательное для высокого уровня вокальной техники современных

певице блестящих мастеров, — выдвинуло Надежду Васильевну Салину в ряды признанных вокалистов русской оперной сцены.

Н. В. Салина получила образование в Петербургской консерватории. Однако, основы школы пения Н. В. Салина приобрела не у своих консерваторских профессоров. Первый педагог Н. В. Салиной — проф. Е. Ф. Цванцигер, столкнувшись с инстинктивным сопротивлением своей ученицы, отказалась в отношении ее от своей «системы» (сущность ее изложена в книге Н. В. Салиной) и, «руководствуясь принципом *«laissez faire, laissez passer»*, занималась с ней упражнениями, не разрешая никаких вокальных приемов и предоставляя Н. В. Салиной петь, как ей вздумается. Надо полагать, что это помогло певице уберечь голос от активной порчи. Незначительное время, проведенное Н. В. Салиной в классе знаменитого К. Эверарди, также не могло оказать существенного влияния на ее манеру пения.

Н. В. Салина нуждалась в систематическом и правильном воспитании своего голоса. Но могла ли получить его молодая ученица от такого педагога, который хотя и был замечательным певцом и знатоком педагогических приемов, но занимался, как описывает сама Н. В. Салина, лишь по вдохновенью и каждый раз доводил до хрипоты жертв своего педагогического темперамента? К тому же ученики Эверарди, под влиянием мощного звучанья феноменального голоса своего педагога, невольно подражая ему, пели непосильным для себя звуком.

Голос Н. В. Салиной воспитала музыкальная культура, которой она была окружена с детства, благодаря матери, способной драматической актрисы и человека большой внутренней культуры. Не меньшую роль сыграло то, что Надежда Васильевна с детства впитывала замечательное пение блестящей плеяды итальянских знаменитостей и сама в первые сезоны, служа у С. И. Мамонтова, пела со многими из них.

Развитию приобретенной Н. В. Салиной манеры пения способствовали уроки у знаменитого тенора Сильва, занятия у Ваннучини, Виардо-Гарсиа и Бертрами, педагогическое качество которой несколько неправильно оценил в своей книге Шкафер.

Современная Н. В. Салиной критика всегда отмечала именно вокальную сторону ее исполнительского творчества. С. Н. Кругликов, один из наиболее авторитетных знатоков оперного пения, пишет о Н. В. Салиной: «Госпожа Салина — прелестная певица. Она — образец школы, пример

для начинающих. Передача ее исполнена мягкости и вкуса. И как свеж этот неменяющийся голос».

Но одно ли вокальное мастерство определяет положение Н. В. Салиной на русской оперной сцене? Если не считать Шаляпина, Собинова и Неждановой, поступившей на сцену незадолго до ухода с нее Н. В. Салиной, пожалуй, ни одно исполнение не заслужило у критики более частого определения «естественное и выразительное», чем исполнение Н. В. Салиной.

Когда Н. В. Салина поступала на сцену, количество классических произведений русских оперных композиторов составляло ничтожную часть оперного репертуара русских театров. По существу оно исчерпывалось «Жизнью за царя», превращенной в «тезоименитственный» спектакль, «Русланом и Людмилой», «Демоном» и «Русалкой». Гениальные произведения М. П. Мусоргского были в загоне и под запретом. Лучшие оперы П. И. Чайковского были еще только новинками. «Пиковой дамы» и «Иоланты» еще не было. Прочно завоевавшие свое место в современном нам репертуаре оперы Римского-Корсакова также частью еще не были созданы, а то, что было написано, не встречало сочувствия у придворных чиновников, возглавлявших русское искусство.

Это была мрачнейшая эпоха реакции после блестящего расцвета русского оперного искусства, создававшегося, наряду с Глинкой, Даргомыжским, Мусоргским, замечательной плеядой таких русских певцов, как О. А. Петров, Воробьева-Петрова, Леонова, Платонова, Мельников, Стравинский и др. Певцы, пришедшие им на смену, за редким исключением, тянулись за итальянцами, стремясь подражать им не только в манере подачи звука, но и в стиле пения. Они угождали вкусам избранного общества, валом валившего послушать итальянцев и не посещавшего русских опер. Лишь немногие певцы стремились к возрождению национального искусства. Это были те певцы, художественные запросы которых резко расходились с архаическим художественным уровнем в оперных театрах.

К этим певцам принадлежит и Н. В. Салина. Большую роль в развитии художественных взглядов артистки и организации ее творческого труда сыграл Савва Иванович Мамонтов, значение которого для русской оперы еще не изучено и не оценено нашими музыковедами.

То, что называется художественным «profession de foi» этого до гениальности чуткого диллетанта, может быть названо художественным реализмом в искусстве. Искрен-

ность, простота и правдивость, глубокий анализ характеров русских оперных персонажей и вражда к ходульности условных образов многих оперных героев у иностранных композиторов, а, главное, глубокая любовь к своему национальному искусству, — вот чему учил Мамонтов артистов, с которыми он работал. Энтузиаст театра (особенно в первый период своей антрепренерской деятельности) Мамонтов силой этого энтузиазма, верой в правоту своих взглядов и умением их прививать привлекал людей и воспитывал из них строителей новой театральной культуры, а по существу, возрождаемой культуры начинателей русского вокального искусства.

В Московский Большой театр Надежда Васильевна Салина пришла в 1887 году, как бы начиненная новаторскими идеями С. И. Мамонтова. Немудрено, что она оказалась чем-то вроде «белой вороны» среди большинства артистов этого театра, чиновников от искусства и театральных мещан.

В наше время мы не представляем себе работы певца над образом без чтения подстрочного текста, без изучения эпохи, стиля и пользования материалами, которые дают живопись, скульптура и т. д. Пятьдесят пять лет тому назад такой метод работы был знаком лишь немногим. Большинство певцов ставило себе задачу с большим или меньшим мастерством и не мудрствуя лукаво воспроизводить вокальную строчку. Мало кто заботился о стиле, об исторической правде и других «тонкостях». Жест, мимика и грим не шли дальше штампованной условности. Характерно, что выбором костюмов занималась монтировочная часть, а не сам певец, заинтересованный в том, чтобы найти какое-то единство между костюмом и образом, между костюмом и движениями своего тела, заинтересованный в том, чтобы «вжиться» в этот костюм. В те времена понятие «режиссер» было еще очень далеко от современного представления о нем, как о силе, выявляющей идею и форму спектакля. Тогда режиссер был только лицом, определявшим место актера на сцене.

Имеющий почти полувековую давность, не предназначенный для публики, листок с ремарками Н. В. Салиной к отдельным фразам Татьяны в известной мере показывает нам вдумчивую и глубокую работу Н. В. Салиной над отделкой партии:

«Пускай погибну я...» Здесь энергия, масса чувства, молодой порыв любви. Она верит в это блаженство, верит, что он откликнется на ее зов. Пение, все сплошь дышащее

счастьем. Жесты!.. Вот вопрос, который не могу решить! Много или мало их? Она взбудоражена, дух страшно поднят — у возбужденного человека всегда много жестов, но с другой стороны, если принять это во внимание, образ Татьяны, именно самой Татьяны, ступает, а явится вообще женщина с поднятыми нервами, типичность, характерность, так сказать, индивидуальность исчезнет».

Шаг за шагом анализируя весь текст, певица отработывает любимейшую из созданных ею партий, партию Татьяны, в свое время отлично принятую и публикой и музыкальной критикой. В первую очередь впева партию вокально-технически, Н. В. Салина точно так же кропотливо и вдохновенно ищет психологической оправданности образа, простых слов и естественных движений.

Приведенное Н. В. Салиной воспоминание о том, как П. И. Чайковский слушал ее исполнение кумы Настасьи («Чародейка») и одобрил ее оригинальное толкование ариозо, вполне соответствует мнению критики, отметившей замечательное толкование этой партии Н. В. Салиной.

Общая настоять перед администрацией Большого театра, чтобы Салиной дали партию Лизы, П. И. Чайковский не проявлял вынужденной любезности. Он действительно добился этого вопреки желанию дирижера Альтани. Петр Ильич Чайковский умел соглашаться с тем, в правильности чего его убеждали. Но он же умел со всей решительностью отстаивать свое композиторское толкование или выбор певцов для своих опер там, где он опасался нарушения авторского замысла. Авторская чуткость Чайковского его не обманула. Надежда Васильевна Салина по праву считается одной из лучших Лиз русской оперной сцены. Н. В. Салина сочетала вокальное мастерство с искренностью и выразительностью интерпретации, а потому ее должно отнести к продолжателям основной линии русской вокальной школы.

Безрадостное детство, здоровая наблюдательность, безусловно недюжинный ум научили Надежду Васильевну Салину по справедливости понимать острые противоречия русской буржуазно-дворянской жизни конца XIX в. и начала нынешнего века и по достоинству оценивать представителей господствующего «общества». Н. В. Салина по рождению не принадлежала к привилегированным сословиям, а студенческая молодежь и отдельные представители радикальной интеллигенции, с которыми она с детства встречалась, научили ее горячо ненавидеть царский режим. Она

прониклась горячей симпатией к народу, к трудящимся. Она не была способна к активной борьбе, но ее чувства не ушли вместе с задором молодости, что так характерно для буржуазной молодежи той эпохи. Ее мысли и чувства оказались стойкими и определяли поведение актрисы на протяжении всей ее оперной деятельности.

Убийственная среда казенных театров не подавила в Н. В. Салиной ее взглядов, ее чувства человеческого достоинства, ни тем более тех передовых художественных воззрений, с которыми она пришла в Московский Большой театр.

Надежда Васильевна Салина приступила к работе над своими воспоминаниями почти через 30 лет после ухода со сцены. За эти годы произошло величайшее историческое событие — Великая Октябрьская революция.

Революция коренным образом перевоспитала огромное количество людей. В особенности это можно сказать о представителях сценического искусства.

Надежда Васильевна Салина даже в годы тягчайшей реакции всегда оставалась актером-«общественником». Октябрьскую революцию она встретила поэтому психологически и политически более подготовленной, чем многие другие представители ее профессии.

При всей биографичности воспоминаний Н. В. Салиной, автор сумел вспомнить много значительного и ценного о замечательных мастерах оперы и больших театральных событиях.

Несмотря на значительный интервал между началом работы над книгой «Жизнь и сцена» и временем, к которому она относится, и несмотря на 75-летний возраст автора, книга носит характер полной фактической достоверности.

Давно назрела необходимость в серьезном изучении творчества наших выдающихся певцов прошлого; этим мы не только отдаем дань тем, кого потомство обычно забывает, хотя современникам своим они дали немало минут художественного волнения, но и помогаем понять сущность русского вокального искусства и пути его развития.

Книга Надежды Васильевны Салиной должна заинтересовать широкого читателя, музыковеда, профессионального певца и учащегося пению.

*Михаил Львов.*



*Н. В. Салина*

ВОЛОГОДСКАЯ  
ЧИТАЛЬНИЦА  
Обл. Библиотека

## *И. К. Юрасовскому*

*Ты чувства добрые в душе моей будил,  
и твоей светлой памяти, мой дорогой друг,  
я посвящаю эту книгу.*

### **О Т А В Т О Р А**

Не помню, в каком году и по какому случаю я получила подарок от моего хорошего знакомого, актера Малого театра Д. В. Гарина-Виндинг, чистую тетрадь, на переплете которой были напечатаны слова: «Сцена и жизнь». Воспоминания Н. В. Салиной.

Подарок сопровождался горячими убеждениями попробовать набросать в этой тетради ряд очерков из моей прошедшей артистической жизни. Мой знакомый утверждал, что артист, достигнув сцены и отдав ей большую половину своей жизни, обязан оставить своим младшим товарищам какую-то память о своей прошлой деятельности, а также рассказать о лицах, встречавшихся у него на пути, работавших с ним и, может быть, имевших какое-либо влияние на его судьбу.

Долго лежала эта тетрадь в моем столе, пока я не собралась с духом и у меня не явилось желание рассказать о моей прошлой жизни и о моей деятельности на сцене...



# МОЙ ПЕРВЫЙ СПЕКТАКЛЬ



то было в частной Художественной опере Саввы Ивановича Мамонтова пятьдесят шесть лет назад, 9 января 1885 года. Срок, казалось бы, немалый, а между тем я помню этот день так живо и ярко, как будто все это произошло только вчера.

Накануне была генеральная репетиция оперы «Русалка» с декорациями, в костюмах, при полном освещении сцены и зрительного зала. Я пела Наташу.

До того времени наши репетиции протекали буднично просто. Мы пели в фойе под рояль или в манеже, снятом для оркестровых репетиций в доме Хлудова на Пречистенке, или же проходили с Мамонтовым партии на полутемной сцене нашего театра, ныне Московского Художественного Театра.

Вся эта безотчетно увлекавшая меня работа казалась мне какой-то чудесной забавой, радостной игрой в товари-

щеском кругу, а отнюдь не серьезным, ответственным делом. Ведь мне было только двадцать лет!

Оживленная сутолка перед началом генеральной репетиции, установка декораций, беготня портних с костюмами, вся атмосфера сцены и кулис как-то особенно повлияли на мою полудетскую психику. Я с восторгом гримировалась, надевала знакомый мне по примеркам милый костюм, заплетала гладенько косу, на что присутствовавший тут же художник В. М. Васнецов (по эскизам его и художника В. Д. Поленова были написаны декорации и исполнены костюмы в «Русалке») чуть улыбаясь говорил: «А к подводному царству-то всю головушку и разлохматим». Я чувствовала себя на седьмом небе, как ребенок, которому предстоит сейчас познакомиться с новой занимательной игрой.

Но вот все стихло, сцена опустела. За опущенным занавесом стройно зазвучала увертюра. Пробежал мягкой поступью через сцену Мамонтов. На ходу улыбнулся мне и прошептал своим хриповатым баском: «Ну, Наденька, будьте молодцом». Я тоже улыбнулась, кивнула ему головой, прислушиваясь к увертюре.

Наконец, прозвучал финальный аккорд. Занавес поднялся, и мельник-Бедлевич запел свою арию.

Я взглянула в партер, наполненный публикой, и быстро отвела глаза: что за незнакомые люди сидят там, и как их много!

Продолжая следить за музыкой, я посмотрела на Бедлевича. Он в это время со словами: «Вот хоть бы ты...» взял меня за руку. Рука его была влажна и холодна, глаза растерянно блуждали и косили на маэстро Труффи, а голос звучал не так, как обычно. И вдруг я инстинктивно почувствовала, что он робеет, боится...

Потух мгновенно мой молодой задор, потухло радостное детское оживление. Волнение опытного певца, каким по сравнению со мной был Бедлевич, внезапно разбудило во мне паническую боязнь за свои силы, и я вдруг поняла

всю серьезность и ответственность дела, к которому я приступала так по-детски легкомысленно.

Ясно помню, как потом неуверенно я двигалась по сцене, как мешали мне руки, как пела я по-ученически, не переживая ни радостей, ни горестей Наташи.

Все мои мысли и чувства сосредоточились на одном: а что же будет завтра? Что будет завтра? Сердце мучительно сжималось, и я казалась себе беззащитной жертвой, обреченной завтра на неминуемый, бесславный провал.

Мамонтов, от которого, конечно, не укрылось мое настроение, объяснил его по-своему — раскисанием, которого он не переносил, и отчасти моей усталостью. Нелюбезно, с некоторой иронией сказал он после репетиции: «Вы, Надежда Васильевна (полное величание всегда означало у него досаду), сегодня были не Наташа, а какая-то мордовка со станции. Отправляйтесь сейчас же домой, ложитесь и спите до завтра, по крайней мере до двенадцати часов дня». И, обратясь к моей матери, он настойчиво повторил: «Немедленно уложите ее в постель, ей необходимо отдохнуть».

Мать, видимо, тоже была мной недовольна.

Маэстро Труффи нагнал меня у выхода и шутиливо закричал: «Сто такой? Так делить нельзя, вы пели, как сонный рыба в мешке».

А у меня и в голове и в сердце стучало: боже, что будет завтра, что будет завтра?

Домой я вернулась в полной уверенности, что завтра я петь не смогу, что я забуду от страха все слова и ноты, перепутаю все вступления и, вообще, весь спектакль провалится из-за меня, неумелой девчонки, взявшейся не за свое дело.

Эти неотступные мысли сводили меня с ума: меня бросало от них в жар и холод. Я рыдала, осыпала градом упреков мою бедную мать, — зачем она привезла меня в Москву? Зачем сделала меня певицей? Лучше бы я была швеей, горничной, кем угодно, только не артисткой.

Ни уговоры, ни успокоения матери на меня не действовали. Я продолжала терзаться и плакать, а ужас перед завтрашним днем все рос и рос.

Ночью меня преследовал один и тот же кошмар: я стою на сцене в костюме, все освещено, вижу оркестр и дирижера. Знаю, что мне пора начинать, и не могу, не помню ни одного слова, ни одной ноты. О, мучительные мгновенья! Просыпаюсь вся в холодном поту, а жуткая мысль подсказывает: завтра будет то же, завтра будет то же!

Снова дремлю и снова тот же бред. Так прошла вся ночь.

Утром я встала полубольная, молчаливая, с твердым решением сделать что-нибудь, чтоб освободиться вечером от спектакля.

Среди дня мать, зная, что я люблю прокатиться на хорошем извозчике за город, предложила мне проехаться в Петровский парк, освежиться.

Едучи туда, я искренне желала, чтоб извозчик вывалил меня где-нибудь из саней и чтобы я сломала себе ногу; одну минуту я даже решила отпустить его и остаться в парке среди деревьев и снега на произвол судьбы, но боязнь причинить тяжелое беспокойство матери, которую я пламенно любила, остановила меня и внушила мне идею симулировать мое исчезновение иначе.

В театр надо было отправляться в шесть часов.

В четыре часа я тихонечко юркнула за перегородку в спальню и, подняв на своей кровати верхний тюфячок с одеялом, легла под него на нижний, а голову засунула под подушку и постаралась придать постели нетронутый вид.

Через некоторое время мать, войдя в спальню, крайне удивилась моей «дикой фантазии», но все же ласково сказала: «Полно тебе, деточка, чудить. Лучше подумай, не забыла ли ты собрать все для театра».

Я из-под тюфяка твердо ей объявила, что в театр не поеду, петь не буду и прошу ее сказать, когда придет

за мной карета, что я уехала кататься и пропала, и что она не знает, где я. Искать же меня в спальне под тюфяком никому, конечно, не придет в голову.

Мать промолчала в ответ. Я торжествовала победу и лежала довольно терпеливо, хотя надо сознаться, что мне было очень душно и неудобно лежать под тюфяком одетой и в ботинках.

Чтобы немного передохнуть я тихонечко высунула голову из-под подушек и неожиданно услышала за перегородкой тихие всхлипывания.

Я моментально вскочила и увидела мать, — она сидела в кресле и горько плакала, закрыв лицо руками.

В полуистерике я снова осыпала ее незаслуженными упреками и твердила одно: «Пойми, что я петь не могу, пойми, что я безумно боюсь, пойми же, что я все забыла, что я не смогу вечером взять ни одной ноты...»

Мать продолжала молча плакать, а я, стоя перед ней, продолжала истерически подхлестывать себя разными жалкими словами.

Чем бы все это кончилось неизвестно, если б в этот драматический момент не явился Мамонтов, заехавший к нам по пути в театр.

Собразив в чем дело, он гневно сверкнул на меня своими тяжелыми глазами, молча подошел к матери, наклонился, поцеловал ей руку и мягко произнес: «Успокойтесь, пожалуйста, право она не стоит таких слез. Поверьте, и петь будет, как надо, и все сойдет хорошо». И, повернувшись ко мне, сердито сказал: «И не стыдно, и не стыдно вам! До чего вы довели своими капризами вашу мать, такую хорошую женщину! Завтра я с вами поговорю, а теперь живо собирайтесь и едем вместе».

Мне вдруг все стало безразлично: повезут ли меня на позорный провал в театр, повезут ли меня топить в реке... Я молча собиралась и апатично думала: «Ну и пусть везут, пусть я проважусь, пусть все слова забуду, пусть все пройдет как можно хуже, по крайней

мере мать и Савва Иванович больше не заставят меня петь разных русалок, и я навсегда освобожусь от этого ужаса...”

В театре я ни с кем не разговаривала. Молча гримировалась, молча одевалась, все вопросы матери оставляла без ответа и, замечая ее беспокойство, как-то вяло радовалась, что и она страдает.

И вот опять я, по-вчерашнему, сижу на сцене, одетая Наташей. Боюсь, панически боюсь. Чувствую, как от страха шевелятся волосы на голове. Занавес поднят. Какой-то туман в глазах, ничего не вижу. Что и как поет мельник Бедлевич — не слышу, не понимаю.

С замиранием сердца слежу за музыкой и боюсь не узнать оркестрового аккорда, после которого должна запеть: «Чу, я слышу топот его коня». Но вот и аккорд... Что-то толкнуло в сердце, я вскакиваю, и ноги мои начинают дрожать так сильно, что плахта и фартук колеблются, как от ветра.

Ухо ловит фразу, спетую неуверенным голосом. Неужели это спела я? Смутно соображаю — надо бежать навстречу к князю. Физическим усилием отрываю приросшие к полу ноги, бегу и почти падаю за кулисами на князя-Ершова. Ершов отскакивает и сквозь зубы сердито шипит: «Ну, милейшая, вы мне ногу отдавили» и тут же с милой улыбкой охватывает рукой мои плечи и влечет меня снова на сцену, а в моей голове несутся, как рой испуганных птиц, обрывки мыслей: сейчас трио... забыла с чего начинать... с какой ноты... И опять безумный страх охватывает меня.

Как в тумане, я безотчетно двигаюсь, что-то делаю, что-то пою и очевидно невпопад, так как маэстро Труффи подымает предостерегающе палец и усиленно машет палочкой в мою сторону. Я отворачиваюсь, — все равно ничем уже не поможешь. Глаза мои машинально блуждают по кулисам. В первой налево стоит моя мать.

Но что это? Я вижу, как она шатается, вижу как к ней подбегают, поддерживают и несут.

И вдруг подавленное состояние сменяется нестерпимой болью в сердце: боже мой, да это мама упала! Что с ней? Заболела?... Умерла?... Мама, мамочка моя родная, дорогая, как же это так?... Ведь ты все у меня — и отец, и мать, и мой друг единственный. Без тебя ведь я сиротинка на свете...

О, теперь мне все равно, я пою уверенно, ритмично, ясно помню, что надо делать, как повернуться, куда встать. Только скорей, скорей бы кончить и бежать туда, к ней за кулисы, найти ее живой и прижаться к родному сердцу с безграничной любовью.

Когда я стремглав бросилась после трио за кулисы, улыбающийся Мамонтов встретил меня словами: «Ну-ну, все хорошо, мама молодцом».

Мать моя сидела бледная, после обморока, улыбалась и тянула ко мне руки. Савва Иванович не позволил нам разговаривать. Он живо отвел меня в сторону и прошептал: «Не волнуйтесь, это во-первых, а во-вторых — не забудьте, что сейчас у вас большой дуэт с князем и громадная сцена с мельником. Возьмите себя в руки и пойте как следует. Сможете, если захотите».

Волнения последних дней и только что пережитое мною мучительное беспокойство за мать, как по волшебству, не только сняли с моей души робость и страх первого выступления перед публикой, но и породили какие-то незнакомые ощущения. Я вернулась на сцену иной, более взрослой, более вдумчивой.

Я пела и играла волнуясь, но сознание ни на минуту не покидало меня.

В дуэте с князем и в сцене с мельником я уловила в своем исполнении новые, не звучавшие ранее оттенки, полные чувства и драматизма. Выходя на вызовы после первого акта, я с любовью и интересом вглядывалась в «страшную публику», чувствуя, как невидимая нить начинает связывать меня с этой шумной и аплодирующей толпой.

Подводное царство прошло прекрасно. Васнецов, по обещанию, своими руками взлохматил мне волосы и сам надел венок из кувшинок мне на голову; от маэстро Труффи я удостоилась услышать: «А сегодня это завсем другой дэля. Сэгодня ви пэла, как живой рыба в воде». А Мамонтов, прощаясь со мной, значительно сказал: «Наденька, сегодня я увидел в вас то, что является самым ценным в артисте, — способность воплощаться в сценический образ».

Так прошел мой первый спектакль.

С самого раннего детства я была тем, что называется «дитя театра». Как будто театр должен был приучить меня ко всем переживаниям, сопутствующим и актеру и певцу при их первых выступлениях на сцене. Хотя мой первый спектакль в опере Мамонтова был далеко не первым моим выступлением, я все же оказалась такой же дебютанткой, какой была бы, если бы совершенно не знала театра раньше. Своеобразный сценический страх, не покидавший меня в моей дальнейшей карьере, вечная борьба за право на определенное положение среди товарищей в какой-то мере парализовали в то отдаленное время возможность протестовать против режима, царившего на императорской сцене, на которой я проработала двадцать лет.

В отличие от мамонтовской оперы, своеобразной творческой художественной лаборатории, казенная оперная сцена была просто «учреждением», в котором хозяйничали мало смыслившие в искусстве и мало им интересовавшиеся конторские чиновники, которым помогали карьеристы-дельцы из числа оперных певцов. Противодествовать и «власть имущим» и карьеристам-товарищам у нас, оперных певцов, не было уменья. Мы в то время не сознавали своей силы, и не было у нас товарищеской сплоченности. Поэтому мы, вместо того, чтобы решительными мерами давать отпор незначительной кучке театральных чиновников и самим двигать вперед развитие оперного театра, покорно позволяли командовать над собой.

Это отмежевание друг от друга, свойственное оперным певцам того времени, приводило еще и к тому, что мы почти не принимали участия в общественной жизни, если не считать выступлений в благотворительных и студенческих концертах. У большинства из нас юношеские мечты о борьбе за права человека, питавшиеся горячими речами на студенческих вечеринках и собраниях, невольно таяли в борьбе за сценическую карьеру. Это было тяжелое реакционное время, когда выбиться на дорогу женщине было еще труднее, чем мужчине.

Передо мной всегда стоял пример судьбы моей матери. Она, драматическая актриса со значительным дарованием, занимавшая в провинции «первое положение», тяжелыми усилиями добывала средства к существованию для себя и для меня, пока я не стала самостоятельной. В борьбе за существование актриса того времени только в исключительных случаях могла оказывать влияние на судьбу того театра, где ей приходилось работать.



родилась в 1864 году, 30 августа в 11 часов вечера в Петербурге. В этот день весь город был иллюминирован, так как на это число приходились именины царя Александра II. И впоследствии моя мать, смеясь, часто мне повторяла: «Ты явилась на свет при искусственных огнях и вот увидишь — эти огни будут светить тебе всю жизнь». Так, пожалуй, это и было на самом деле.

Описывая свое детство, я прежде всего должна сказать несколько слов о своей семье. Мой дед, со стороны отца, был крепостной музыкант помещика Полтавской губернии графа Ламберта. Жена деда, вольная казачка, наперекор своим родным, вышла за него замуж и ради него закрепстилась. Первым и единственным их ребенком, обреченным, к отчаянию моей бабки, на бесправную жизнь крепостного раба — был мой отец. Через несколько лет судьба все же улыбнулась деду: граф отпустил его на волю,

и он перебрался с семьей в Полтаву, где занялся преподаванием игры на скрипке, которой он владел мастерски.

Упомяну еще о женитьбе моего отца. Кстати, этот эпизод является, в известной степени, характеристикой главного действующего лица в моей жизни — моей матери. Отцу было в то время уже 18 лет. Он учился в военной гимназии (впоследствии эти гимназии были преобразованы в кадетские корпуса) и к своим занятиям относился более чем холодно, зато с большим жаром и увлечением играл на скрипке. Увлечение это повлекло за собой изгнание из гимназии, а дед, рассерженный его поведением, послал его аккомпаниатором украинских пьес и танцев с одной из маленьких бродячих актерских трупп. Такие труппы путешествовали на волах, а нередко и пешком из городка в городок на ярмарки, где, в первом попавшемся помещении, они увеселяли своим искусством нетребовательную публику.

И вот однажды (это было в Кременчуге) в саду, где выступала эта труппа, отец услышал шопот: «Хлопчику, а хлопчику, чи не можно и мени заспивати и потанцювати з вами?». Он оглянулся: в щель забора смотрело на него молоденькое личико, с парой веселых, живых глаз. То была моя будущая мать.

Дальнейшее их знакомство мне в точности не известно, но знаю со слов бабушки, что в одну темную июльскую ночь юная дивчина перелезла через забор своей хатки и отправилась пешком с труппой в город Кобеляки. Таким образом отец мой приобрел неожиданную невесту, а труппа — новую актрису. Новоявленной актрисе в то время было пятнадцать с половиной лет, и когда мой отец явился с нею, как снег на голову, обратно к деду, то пришлось просить разрешения у архиерея, чтобы их обвенчали. После венца дед живо «скрутил» сына и снарядил в Петербург в консерваторию, которую тогда только что основал А. Г. Рубинштейн, а невестку запрягли в домашнюю работу.

Отца приняли в консерваторию бесплатно, и какой-то меценат Громов дал ему стипендию. Разумеется, неопытный, оторванный от семьи молодой человек довольно скоро попал в веселую компанию, перестал заниматься и вскоре лишился стипендии. Когда, через два года, мать, измученная жизнью у суровых стариков, убежала от них в Петербург разыскивать своего мужа, она нашла его на чердаке пятиэтажного дома без платья, без сапог и, конечно, без копейки денег. Он и его приятель, впоследствии знаменитый виолончелист Вержбилович, уже три дня питались одной селедкой.

Первое, что сделала мать — это побежала к меценату Громову, чтобы просить вернуть стипендию отцу. Должно быть в просьбе этой восемнадцатилетней просительницы, говорившей тогда только по-украински, таилось нечто трогательное, потому что Громов не отказал, однако уменьшил стипендию наполовину. Историк Н. И. Костомаров и композитор Гулак-Артемовский, написавший оперу «Запорожец за Дунаем», узнав, что у моей матери прекраснейший голос, захотели поместить ее в консерваторию, но отец запротестовал, так как мать должна была работать, чтобы дать ему возможность окончить консерваторию.

Мне думается, что границей беспечной юности моей матери был тот забор в Кременчуге, через который она прыгнула к отцу. С того момента жизнь повела ее по пути лишений и неустанного труда сперва для мужа, а потом для дочери, то-есть для меня.

Мать скоро освоилась с Петербургом, научилась говорить по-русски, и в момент моего рождения она была уже актрисой, выступавшей на клубных сценах и выезжавшей на зимний сезон в провинцию.

Рождение ребенка перед самым началом сезона ставило мать в безвыходное положение, лишая ее заработка, без которого мой отец не мог бы продолжать своих занятий.

Что было делать? Бедной моей матери с сокрушенным сердцем пришлось отдать меня, свою только что родив-

шуюся девчурку, на воспитание в одну из деревень под Петербургом. Эти деревни, между прочим, служили филиалом С.-Петербургского воспитательного дома, куда сдавали подкинутых младенцев, и казна платила за каждого ребенка по 3 рубля в месяц.

Впоследствии мать рассказывала мне, как мучилась она, помещая меня в чужую семью, не будучи уверенной, что даже и высокая плата не избавит ее малютку от голода и болезни. Она рассказывала мне, как, воспользовавшись недельным перерывом в работе, она в конце января прискакала в эту деревню под Петербургом, чтобы навестить меня. Войдя в избу и не видя ни колыбели ни постельки, мать, с ужасом глядя на хозяйку, едва могла прошептать: «Где же мой ребенок? Умер?..» И каково же было ее удивление и радость, когда моя «воспитательница» хладнокровно подошла к русской печке и потянула из устья печи «ночвы» — небольшое широкое корыто, в котором стирают белье, а иногда рубят капусту. В нем, головкой на загнеток, лежал очень худенький ребенок, с соской из черного хлеба. Это была я.

Так добросовестная женщина сберегала доверенное ей дитя во время зимних холодов.

Как ни горько было на душе у моей матери, но обстоятельства принуждали ее оставить меня здесь еще до лета. Зато потом во всех скитаниях бедной матери-актрисы я являлась неизменным ее спутником.

Я уже говорила, что с самого раннего детства была, что называется, «дитя театра». Кочуя по провинции вместе с матерью, я росла за кулисами и принимала нередко участие в тех спектаклях, где требовался по сценарию «ребенок без речей». Совсем еще маленькую меня выносили на сцену в какой-то мелодраме «Отец и дочь», и в моей памяти до сих пор хранится воспоминание, как я открываю на руках одной из актрис сонные глаза, и предо мной сверкает ряд огней, вероятно от рампы, а за ними много дядей и те-

тей. Шести лет я уже играла Петрушку в «Испорченной жизни» и бойко декламировала стихи Беранже: «Эта девочка шалунья, эта девочка игрунья, только юбка за душой».

До шести лет весь мой мир заключался в театральных уборных, где одевалась моя мать вместе с другими актрисами. Обыкновенно это были комнаты, где по трем стенам шли сплошные широкие козлы, на которых были настелены гладкие струганные доски. На этих досках и под ними протекала день за днем моя маленькая жизнь. На них же, около небольшого зеркала, перед которым гримировалась мать, всегда находилось достаточно свободного места, чтобы на время спектакля уложить меня спать. Снимались только башмачки; я свертывалась калачиком то на маминой шубке, то на своем салопчике и сладко засыпала под привычный шум закулисного говора, пение и смех. Иногда я чувствовала, как милые руки бережно приподнимают меня, закутывают в большую теплую шаль, и я, лежа уже на мамином плече, погружалась снова в детский безмятежный сон.

Во время репетиций я пила в компании с актрисами чай, ела колбасу, картофель, селедку и сосала ячменный леденец, а под столами играла тряпичными куклами, наряжая их в пестрые лоскутки. Все актрисы и актеры нянчились со мной, но особенно любила меня шестнадцатилетняя Стремлянова, сестра М. Г. Савиной. Стремлянова служила со своей матерью в той же труппе, где была моя мать.

Но вот фортуна временно повернула колесо нашей жизни в иную сторону.

Отец, окончив с отличием консерваторию, получил в награду скрипку и пятьсот рублей и сразу же был принят первым скрипачом в Императорскую итальянскую оперу. Наняли квартиру, купили обстановку, и мать, обрадованная возможностью отдохнуть от актерской богемы, рьяно занялась хозяйством. Меня же отец по настоянию матери повел к своей товарке по консерватории, впоследствии профессору, С. А. Малоземовой, учиться музыке, а ее се-

стра стала давать мне уроки русского, французского и математики. Должно быть во время наших скитаний меня кто-нибудь и чему-нибудь учил, потому что я помню себя в пятилетнем возрасте, свободно читающей и разбирающей по нотам на пианино какой-нибудь несложный мотив. Но память моя даже смутно не сохранила ни лиц милых учителей, ни момента начала учения.

Жизнь моя потекла теперь регулярно и однообразно; появилось пианино, взятое напрокат, и доставлявшее мне немало горьких слез, так как я была ленива, и мне было скучно разыгрывать на нем гаммы и этюды. Я пользовалась малейшим предлогом, чтобы улизнуть из комнаты, где находился мой враг. Мать сердилась, наказывала меня, и самое жестокое наказание состояло в том, что она, привязав меня ниткой к стулу, уходила часа на два по делам.

Вечерами иногда приходили товарищи отца, музыканты, и неизменный его друг Вержбилович. Играли соло, трио, и это было чудесно. По какому-то случаю приходил преподаватель отца профессор Генрих Венявский, в клетчатых брюках и с большим бантом на шее. Помню, я сидела у него на коленях, а он рассматривал мои пальцы и говорил ломаным языком: «она будет хороший скрипатш». Но отец относился к моим занятиям музыкой равнодушно и, конечно, учить меня на скрипке не собирался.

Я должна отметить, что по мнению обеих Малоземовых я была способной и несмотря на лень делала в учении большие успехи. Летом мы переезжали на дачу в Павловск. Отец, пользуясь казенными каникулами в Итальянской опере, играл в оркестре курзала, а мать иногда принимала участие в спектаклях местного клуба. А я, увы, была как птица в клетке. Меня оставляли дома на попечение прислуги, продувной девчонки лет пятнадцати, которая нередко убегала, как она говорила «на минутинку», а возвращалась назад незадолго до прихода матери. Я же, присмирившая от одиночества, сидела на ступеньках крылечка или, прильнув к решетке палисадника, беспокойно вглядывалась вдаль,

не идет ли мать. Завидя ее, я стремглав кидалась к ней, охватывала ее ручонками и разражалась беспричинным бурным плачем.

Когда мать была свободна, она брала меня в курзал. Это был для меня двойной праздник: и быть около мамы близко и слушать с ней серьезную музыку в исполнении прекрасного оркестра.

Так прошло около трех лет. Снова колесо нашей жизни круто повернуло на новую, вернее сказать на старую, но уже успевшую поблекнуть в моей памяти, дорогу.

Незаметная трещина, появившаяся в отношениях моих родителей в начале их совместной жизни в Петербурге, постепенно становилась все глубже и привела к трагическому финалу. В одно осеннее утро в нашу квартиру явились маклаки, объявили, что ими куплена вся обстановка, и начали выносить мебель. Мать, растерявшаяся от неожиданности, начала с ними спорить и кончила истерикой, в обмороке упав на кушетку. Так на этой кушетке ее и вынесли на двор, а я рыдая бежала сзади по лестнице и все кричала: «Они не смеют, они не смеют!» Виножник же этой сцены, никого не предупредив, накануне уехал в Харьков, откуда и прислал матери покаянное письмо и вид на жительство.

Не буду писать о тяжелых переживаниях моей матери, внезапно оставшейся в пустой и неоплаченной квартире, без денег, без заработка, с ребенком на руках. Во все комнаты она пустила жильцов, оставив для себя одну полутемную. Только пианино, мой враг, не пострадало от катастрофы и неизбежно осталось стоять на месте.

Настало трудное время. С момента ухода от нас отца окончилось мое детство. Я поняла, что должна как-то и чем-то помочь матери, должна дать ей почувствовать, что она не одинока. Я бегала в мелочную лавку за скудными продуктами, убирала вместе с матерью комнаты жильцов, была у них на побегушках (держать прислугу мы не могли), носила проценты в ломбард за заложенные вещи

и не пропускала, покоряясь приказу матери, занятий у Малоземовых. В тот период я даже и не ленилась. Отношения наши с матерью изменились. Прежде мне, балованной, многое «сходило с рук», теперь мать бывала часто со мной нетерпелива, раздражительна. Досадовала и бранила меня на каждом шагу. Но я твердо знала, что все ее существо проникнуто большой любовью ко мне и заботой обо мне. Я отвечала ей беспредельной нежностью и любовью...

И вот родилась великая дружба между взрослой женщиной и маленькой девочкой. Спаяв нас воедино, она помогла нам бороться с судьбой за право на жизнь. Она дала нам силы, не падая духом, пережить тяжелое время.

Так шли дни за днями, наполненные общей заботой и беспокойством о завтрашнем дне. Мать приободрилась, снова начала урывками играть в клубы. Стала отлучаться по разным театральным делам и возвращаясь говорила: «Вот подожди немножко, дитятко, если все пойдет хорошо, уедем мы с тобой далеко-далеко, и никто нам не будет нужен».

Частенько стала забегать к нам К. А. Каратыгина, давнишняя товарка матери по сцене. Иногда, переглянувшись с матерью, она схватывала меня в объятия и, таинственно улыбаясь, шептала на ухо: «Ну, Надюшка, погоди, может скоро повезем тебя с мамой напоказ к сибирским медведям». Но на все мои мольбы сказать, в чем дело, они смеялись и отмалчивались.

И вот однажды в отсутствии матери принесли огромный сундук, сбитый из толстых белых строганных досок. Он едва поместился в нашей маленькой передней. Я стояла перед ним в удивлении и раздумьи, этот сундук как-то связывался в моих мыслях с далекой дорогой и сибирскими медведями. Почти сейчас же вбежала, запыхавшись, мать, окрыленная, сразу помолодевшая, а за нею сияющая Каратыгина. Увидя в передней гигантский сундук, Каратыгина остолбенела, а потом упала на него и залилась

хохотом, приговаривая: «Да вы с ума сошли, Машенька, куда же вы денетесь с таким одром? Его ведь и в багаж не примут». Мать, сконфуженно улыбаясь, крепко прижала меня к себе и сказала: «Этот сундук, Надечка, повезет наши вещи за шесть тысяч верст отсюда, в Сибирь. Мы сегодня с Клеопатрой подписали контракт в Иркутский театр на три года и получили по триста рублей подъемных. Выезжать надо через две недели. А ехать туда будем целый месяц — и железной дорогой, и пароходом, и лошадьми».

Начались сборы, чудесные волнения. Неудачный сундук отправился к матери Каратыгиной и был заменен двумя большими корзинами, которые начали наполняться невиданными мной до сей поры нарядами. Платья шелковые — розовые, бледнозеленые, бархатные — гранатового и темносинего цветов! Какие-то воздушные тюли и блонды! Сколько пар туфель улеглось на дне корзины! И беленькие, и красненькие, и бронзовые! Картонки со шляпами и масса красивых мелочей.

Две недели пролетели, как мгновение. Мне сшили прехорошенькое коричневое платье, отделанное настоящим бархатом, и мать, причесанная парикмахером, отправилась со мной в фотографию, где снялась сама и сняла меня, стоящей около пианино. Эта фотография цела у меня до сих пор.

Наконец, настал день отъезда. Все уложено, упаковано, завязано, и мы втроем — Каратыгина, мама и я — уже на Николаевском, теперешнем Октябрьском, вокзале. Мама верна себе. Руки ее полны узелочками, корзиночками. Я знаю какие там вкусные булочки, пирожки, котлеты и всякие другие дорожные припасы. В руках же у Каратыгиной я вижу небольшую полочку из нашей кухни, но в шумной вокзальной суматохе я не задумалась над тем, зачем она ей понадобилась. Подходим к кассе, и мама говорит: «До Нижнего два билета целых и полбилета для ребенка». В это время Каратыгина дергает меня сзади за платье и грозно шепчет: «Присядь, присядь же скорей».

Кассир высовывается из окошечка, смотрит на меня и улыбаясь повторяет: «Присядьте, присядьте, барышня, пониже». Все кругом смеются, и я, сконфуженная чуть не до слез, остаюсь полуприсевшей. Тем не менее полбилета выдается, и экономия нескольких рублей торжествует.

В то время в поездах не было плацкартных вагонов. Пассажиры третьего класса, нагруженные громоздкими узлами, набивались в вагоны доотказу. Сидели и на лавках, и между ними, и на полу, а ночью пристраивались где и как попало на своих узлах. Мы пробились к окошку. Кухонная полочка, бывшая в руках у Каратыгиной, оказывается была призвана соединить два противоположные сиденья и послужить мне постелью. Под вечер положили на нее ватник, подушку, и Каратыгина скомандовала: «Ну, Надина, ложись и спи». И бедный актерский ребенок покорно съехался на узкой дощечке, подтянул колени чуть не к подбородку и, утомленный шумом и духотой вагона, скоро затих.

Вся труппа, приглашенная в Иркутск, должна была съехаться в Нижний и оттуда, сообщая, отплыть на пароходе дальнего рейса. Эти пароходы ходили по определенным дням, кажется раз в неделю. Но нам не повезло. Когда мы подъезжали к Нижнему, я некстати заболела и пролежала несколько дней в жару. Пароход в это время ушел, увезя с собой актеров. А матери с Каратыгиной, не покинувшей своей товарки в беде, волей-неволей пришлось из-за меня задержаться до следующего парохода и отправиться дальше уже одиночным порядком.

О далекие, далекие дни моего детства, как они волнуют сейчас мои мысли и как настойчиво влекут они меня, прошедшую уже в конце жизни, перенестись воспоминаниями почти к ее началу. Как в странном сне сквозь призму своих лет я слежу за путешествием девятилетнего ребенка. Нижний — Казань — Пермь — Тюмень — Томск — Красноярск — Иркутск. Таков был наш дальнейший путь.

Я не могу последовательно описать детские хаотиче-

ские впечатления, испытанные мной за время путешествия от Нижнего до Тюмени. Меня поражало и восхищало все. После будничной петербургской жизни, я упивалась и вольным воздухом, и широкими просторами глубоких вод, несущих нас в неведомую Сибирь, и жгучим солнцем в синем небе, освещавшим невиданную красоту природы.

Неотрывно следя за яркой панорамой берегов, я с восторгом ожидала причала парохода к пристаням, где огромная разноплеменная толпа с шумным говором бросалась с сундуками и узлами к трапу, а великаны-грузчики, ловко расталкивая толпу, с криками «поберегись» быстро избегали по узким сходням, неся на спинах тяжелые кули. Долго раздавался грохот бросаемых в трюм грузов, долго доносились осипшие голоса капитана и его помощников. Наконец, канаты причалов падали на палубу, слышались монотонные возгласы матроса, измеряющего глубину фарватера, и мы снова отплывали в золотистую даль.

Солнце потухало, я вслушивалась в вечерний плеск волны, качавшей корпус нашего парохода, смотрела на его гигантскую трубу, из которой так красиво светящимся столбом вырывался дым, и блестящие искры, разлетаясь во все стороны, таяли в сумерках заката. Подкараулив машиниста, я пробиралась за ним в узенькую дверцу, ведущую к колесам парохода, и держась за железные скобки, испуганная и очарованная, заглядывалась на массу kloкочущей воды, которая, падая с лопастей вертящихся колес вниз, пенилась и бурлила.

Мы должны были ехать на пароходе до Томска, но доплыли только до Тюмени, где план нашего дальнейшего пути внезапно изменился. Пароход в Тюмени должен был стоять более суток. Пользуясь свободным временем, мы отправились осматривать город. Я помню очень ясно этот день.

Каратыгина и мама болтали, смеялись, шутили критиковали встречных, заходили в какие-то лавки, где любовались изделиями «киржаков» — пушистыми тюменскими коврами, пробовали сбитень. Спустя несколько часов уста-

лые, но довольные новыми впечатлениями, мы отправились обратно на пароход.

Подходя к пристани, мы нагнали большую толпу людей в серых круглых шапках, в серых грубых халатах с нашитыми бубновыми тузами на спинах, окруженную кольцом солдат с ружьями. Среди них были женщины, некоторые с детьми на руках, также одетые в серые халаты. Все эти люди медленно и тяжело двигались к пристани. На ногах и на руках многих из них надеты были железные цепи; позднее я узнала, что такие цепи называются кандалами. Это были арестанты, отправляемые в Нерчинск, Ялуторовск и другие гиблые места на каторгу.

К нашему пароходу была уже прицеплена громадная баржа с высокой проволочной сеткой по бортам, и в эту клетку, толкая прикладами в спину, конвойные стали загонять арестантов. Народ, сбегавшийся со всех сторон, стоял перед пристанью стеной, ожидая момента посадки и прощанья каторжан с близкими. Эта незабываемая картина навсегда врезалась в мою детскую память. Явился священник с причтом, замигали огоньки восковых свечей, застелился из кадила синий дым над головами упавших на колени, обреченных людей, и зазвучали над ними нестройным диссонансом слова, призывавшие к великой братской любви, к великому милосердию.

Все слилось в потрясающий прощальный стон — звон кандалов и молитвенный хор. Высоко поднятый крест освещал павшую ниц покорную толпу каторжан. В народе воцарилась жуткая тишина. Кончился молебен, и конвойные торопливо и бесцеремонно погнали арестантов в трюм. Проволочная клетка почти опустела, только несколько серых фигур неясно маячили около бортов баржи. Солнце быстро шло к закату, надвигались уже сумерки, а мы все еще стояли у пристани.

Мать белая, как мел, близкая к обмороку, не решалась пройти на пароход, а Каратыгина с невысохшими еще слезами, уговаривала ее не пугать меня и не делать глупо-

стей. Наконец, Каратыгина, взяв меня за руку, направилась к сходням парохода. Мать шла за нами...

Может быть потревоженный нашими шагами один из оставшихся на барже арестантов вдруг, звеня кандалами, судорожно метнулся в нашу сторону и, прижавшись к проволоке, стал что-то глухо шептать. Бледный, худой, с глубоко запавшими глазами, он был страшен. Мы невольно застыли на месте. Вдруг он как-то надорванно вскрикнул и быстро сорвав с шеи цепочку с крестом швырнул ее вверх. Крест блеснул на миг в воздухе и утонул в волнах Тобола. Мать нервно рванула нас и со словами: «Я лучше пешком дойду до Томска, чем останусь плыть с этими несчастными заживо погребенными людьми», — решительно повернула в обратную сторону от пристани.

...Поздно вечером, после неудачных поисков ночлега (нас никто не хотел пускать, так как актеры, по понятию тюменцев, — непутевые люди и с ними связываться грешно и опасно) мы нашли себе приют на каком-то постоялом дворе и переночевали на полу в хозяйской кладовушке. На утро мать и Каратыгина побежали в разные стороны: мать — на почтовую станцию брать подорожную и нанимать лошадей на Омск, а Каратыгина с хозяйской подводой — на пароход, забирать багаж и вещи из каюты.

Итак, вместо того, чтобы доплыть спокойно на пароходе до Томска, мы, волею судьбы, в полдень сели на почтовых лошадей и проехали весь остальной путь до Иркутска (если не ошибаюсь около четырех тысяч верст) на перекладных.

Знает ли кто теперь, что такое езда на перекладных? Это очень тяжелое путешествие, особенно если оно растягивается не на сотню, а на тысячи верст. На каждой станции на расстоянии перегона в двадцать-тридцать верст вам меняют не только лошадей, но и повозку, куда перекладывают весь ваш мелкий и крупный багаж и пересаживают вас самих. На длинных, высоко положенных, дрожинах помещается кузов небольшого безрессорного таран-

таса, набитого сеном. В него-то ямщики поспешно складывают без толку ваши мелкие вещи, помогают взобраться по двухэтажной железной подножке внутрь тарантаса и предоставляют вам устраиваться там кое-как среди ваших пожитков, а затем ставят корзины и чемоданы сзади тарантаса на дрожины и крепко привязывают их веревками к боковым железным скобкам.

Перекладка закончена. Ямщик сидит на козлах. Станционный смотритель выносит прописанную подорожную, и лошади срывают тарантас с места. Что-то ухаает, звенит, вальки пристяжных стучат об оглобли коренника. Первый десяток верст кони летят вскачь. Трясет, подкидывает, картонки стучаются о твою голову, не знаешь куда девать ноги, начинается колоть в боку. Едешь как одурманенный, то съезжая набок, то заваливаясь назад, окутанный густыми облаками придорожной пыли, набивающейся и в глаза, и в рот, и в нос. От толчков чемоданы, помещенные позади тарантаса, иногда отвязываются, и надо зорко следить, чтобы их не потерять.

Случалось и так, что у едущих ночью грабители, так называемые «варнаки», в темноте густого таежного леса срезывали весь багаж. В те времена эти случайности были обычным явлением, и нередко станционные смотрители оставляли нас ночевать, предупреждая, что «дальше ехать под ночь нельзя, так как по дороге шалят».

Боязнь опоздать к сроку в Иркутск заставляла нас часто ехать с попутчиками и ночью. В первое время, вероятно с непривычки к длинным перегонам и к тряске, путешествие на перекладных очень удручало и утомляло нас. Даже я, обычно веселая, хохлилась как зяблик, капризничала и скучала. Особенно томительно было ехать Барабинской степью. Это мертвая, безводная, серая пустыня наводила уныние и тоску. Ни жилья, ни селения, ни людей. Только «станки», то-есть почтовые станции, да редкие этапные здания для эшелонов ссыльных и сопровождающих их конвоиров.

В Томске, разбитые тяжелой дорогой, мы отдыхали дня два или три. Тщательно мылись в бане. Обе мои мамы отлеживались в гостинице на диванах и говорили со страхом о дальнейшем пути на перекладных. Дебатировался вопрос о найме проходного экипажа до Иркутска, — наем его был конечно не по карману. Тем не менее дорога от Томска, красивого, живописно расположенного города на горе, улыбнулась нам, бедным странницам, и хорошей погодой, и прелестью окружавшей нас природы. Мы неслись на тройке с колокольчиками мимо пышно раскинувшихся садов и огородов заимок (хуторов). Мимо больших, крепко и богато выстроенных сел, где у каждой крайней избы при въезде и выезде из околицы была приделана снаружи полка, на которой лежала коврига хлеба и стоял туес (высокая берестяная банка с крышкой) с молоком или квасом. То было обычное подаяние села бежавшим из сибирской каторги «бродягам» и до известной степени страховка крестьянами своего жилья от голодного варнака, который, не найдя привычной подачи у крайней избы, мог пустить «красного петуха».

Иногда наш тарантас катился проселком между прекрасными лугами, на которых пестрели дивные цветы. Одни громадные, как наши пионы, яркокрасные. Другие тоже крупные, высокие, желтые, горевшие на солнце как золотые шары; лиловые, махровые колокольчики, как большие синие звезды, и множество других цветов, не схожих с нашей полевой флорой. Опьяненная и солнцем, и воздухом, и безграничным ароматным простором цветущего луга, я умоляла остановить лошадей, отбегала от тарантаса подальше, падала в глубокую душистую траву и начинала громко петь про цветы, про птиц, про поле. Зов мамы или ямщика возвращали меня к действительности, и я бежала назад с полным подолом травы и цветов, осыпала ими жмурую Каратыгину и улыбающуюся мать, усаживалась у них в ноги и снова начинала петь про все, что бежало к нам навстречу.

Когда вспоминаю дорогу от Томска до Красноярска, я всегда вижу одну и ту же картину: жаркий солнечный день, запыленный навьюченный тарантас, лениво движущийся по дороге, и в нем маленькая девочка, сидящая на узлах против двух истомленных жарой и длинным путем женщин. Эта девочка громко распевает тоненьким голосом свои песенки, пока к вечеру не охрипнет от пыли и не задремлет, падая головой в колени матери.

В Красноярске отдыхали мало. Оставалась последняя тысяча верст до Иркутска, стало быть езды дней восемь, а на дворе стоит уже август. Надо спешить... И вот мы мчимся сто пятьдесят верст в сутки среди непроницаемого гигантского таежного леса. В самый жаркий полуденный день здесь прохладно, сумеречно и хмуро, не в диковинку здесь видеть пушистые хвосты лис-огневок, мелькающих на опушке тайги. Один раз наша тройка с разбега наткнулась на разлегшегося поперек дороги небольшого медведя. Лошади захрапели, мы перепугались, но ничего не случилось. Мишка, неспеша, встал и, переваливаясь, ушел с дороги в лес. Задерживались мы к ночи на станциях только в тех случаях, если перегон до следующего славился «шалостями» таежных варнаков и надо было ожидать рассвета, чтобы без большого риска проскочить опасный перегон.

По мере приближения к Иркутску количество проезжающих увеличивалось. Из-за наплыва людей с казенными подорожными приходилось иногда сидеть на станциях по два, по три часа в ожидании лошадей. Особенно везло в этом отношении купцам-китайцам, которых я увидела тогда впервые; им станционный смотритель просто объявлял, что лошадей нет и, пожалуй, до вечера не будет. Не протестуя, они тут же у станции садились тесной группой на землю, раскалывали плитку кирпичного чая, вскрывали жестянку со сгущенным молоком, ставили перед собой небольшие круглые мисочки без блюдец и начинали пить бесконечный чай, изредка ромяя какие-то курлыкающие

птичьих звуки. После чая они вынимали длинные, узкие трубки с круглой шишкой на конце, зажигали маленькую лампочку, на которой грели в металлической коробке какое-то зелье (теперь я знаю, что это был опиум) и осторожно крошечной ложечкой брали его понемножку и совали в свои трубки. Вскоре разносился по воздуху пряный ароматический запах, и китайцы, чуть покачиваясь, блаженно втягивали в себя дурманное курево; постепенно бледные их лица зеленели, глаза, подергиваясь мутью, угасали, и живые китайцы на моих глазах превращались в неподвижных истуканов.

Но вот, наконец, Иркутск! Окончился наш бесконечный путь. Еще одна маленькая неизбежная остановка в семи верстах от города у монастыря св. Иннокентия, и взмыленная тройка уже цокает подковами по крупным булыжникам Большой улицы сибирской столицы и лихо подкатывает к последней для нас почтовой станции (а сколько их осталось позади — трудно счесть!). Вещи пока складываются в комнате для проезжающих. Я горю желанием увязаться за мамой и за Каратыгиной, спешащих на разведки, но меня к моей досаде оставляют стеречь вещи. Примостившись у окна на узлах с подушками, я смутно слышу через полуоткрытую дверь женский голос: «Что за бабы такие с девчонкой?» И ответ зрителя: «Ахтерки какие-то, язьви их! Издалека, из Питера». — «Ну, горемыки рас-сейские», — тянет лениво первый голос... и я засыпаю под эти слова.

Возникновение постоянного драматического и опереточного театра в Иркутске было не совсем обычно. Хозяином его являлся не обыкновенный захудалый антрепренер или актерское «сосьете», а целая группа крупных золотопромышленников (бр. Трапезниковы, Бутины и другие), образовавшая паевое товарищество с солидным капиталом и имевшая в числе директоров негласного покровителя своей

затеи, всесильного сатрапа, военного генерал-губернатора Восточной Сибири барона Фредерикса.

Театр был роскошно отделан, контракты подписывались с актерами не менее, чем на два года с жалованием за круглый год, несмотря на двухмесячные каникулы. Директором-представителем, сколько я помню, был тоже большая административная шишка — заведующий почтовым округом восточной Сибири Феоктистов, а его ближайшим сотрудником по всем хозяйственным и финансовым вопросам театра был один из братьев Трапезниковых — Федор. Надо сознаться, дело было поставлено блестяще, но разумеется со специфической окраской «дорогой забавы».

Из актеров, служивших там в одно время с матерью, я помню немногих: Кострова (впоследствии он работал в Ленинграде в Александринском театре), Федорова, Ладина, Неделина, мужа и жену Фадеевых, опереточную актрису Антонову, декоратора Реджио, отца художника Беклемишева, Плонскую, хормейстера Вента, дирижера Гусева и еще мужа и жену Сергеевых, дочь которых, девочка 9—10 лет, была моей первой подругой в жизни. Большую часть приехавших актеров разместили в казенных квартирах. Я думаю, что дирекцию побудила к этому крайняя необходимость, так как иркутяне в то далекое время относились к актерской братии крайне враждебно и ни за что не соглашались пустить кого-либо из актеров к себе на квартиру.

За театром по обе стороны площади, на которой он помещался, тянулись на некотором расстоянии друг от друга какие-то бревенчатые старые флигельки, упиравшиеся в ломанный деревянный гнилой балясник, отделявший от этих флигелей громадный квадратный пустырь. Теперь, припоминая, я думаю, что это был какой-нибудь военный полигон, а флигеля — бараки для солдат. В таком бараке мы и прожили с матерью два года; полы в нем были гнилые, от окон страшно дуло, вода, стоявшая в комнате в кадочке, покрывалась за ночь ледяной коркой. Мы с ма-

терью дома не вылезали зимой из валенок. Сколько ни топили, благо дрова были казенные, тепло быстро улетучивалось.

Но мать, умевшая приспособливаться к жизни, вскоре вышла из положения; помог ей в этом наш сторож, клейменный каторжанин старик Софроний. Как сейчас помню его, высокого, несмотря на сгорбленную спину, очень худого, с глубокими шрамами-клеймами на лбу, заросшего пучками сивых волос, одетого в дерюжные штаны и драный полушубок. Он показался мне страшилищем, когда я увидела его в первый раз. Зато потом не было у меня милее друга, чем дедушка Софроний, смотревший на меня с бесконечной теплотой и лаской своими старческими выцветшими, подернутыми влагой глазами. Так вот этот Софроний, воспользовавшись тем, что одна комната из двух в нашем флигеле была очень высокой, сделал с помощью театрального плотника полати с лесенкой и решеткой. Вышла прекрасная большая комната, настолько высокая, что мать, поднимаясь туда, должна была только немного наклонять голову. На полати подняли наши постели, и я почти обосновалась там со своими игрушками, спускаясь вниз только для еды и для занятий, к которым неуклонно побуждала меня мать.

Скоро откуда-то явилось искалеченное фортепиано, а за ним учитель, ссыльный поляк Каховский. У него на правой руке был сломан четвертый палец, замененный костяным, который стучал по клавишам. Могу сказать по чести, что я играла тогда лучше учителя, но это не мешало ему приходиться через день и томить меня часами в холодной комнате. Приходила учительница французского языка Анна Кандиба, маленькая черненькая женщина, тоже ссыльная. Выкуривая бесконечное количество скрученных тут же во время урока папирос, она знакомила меня на русском языке с генеалогией рода Кандибов, а перед приходом моей матери с репетиции начинала спрягать со мной вечный глагол «avoir». Моя доверчивая бедная мама радовалась, что я учусь,

а я, стыдно сознаться, обманывала ее доверие и безбожно ленилась. Мне было не до ученья, я жаждала быть актрисой. Каждый вечер, прикиная к какой-нибудь кулисе в театре, я, волнуясь, переживала всю пьесу. Особенно действовали на меня такие мелодрамы, как «Ограбленная почта», «Железная маска» и «Идиот». Возвращаясь домой, я долго не могла уснуть. Ночная тишина была наполнена рыданиями и стонами Идиота, из темных углов комнаты выступала Железная маска, приподнимала забрало, и измученное изможденное лицо тянулось ко мне и смотрело на меня мертвыми глазами. Я дрожала в ужасе, прятала голову под подушку, боролась с галлюцинациями и, не выдержав, начинала рыдать и будить уснувшую, усталую мать. Она была очень озабочена моей впечатлительностью, но не брать меня на спектакли не могла, так как наша старушка-каторжанка, по-сибирски «стряпка», к вечеру изрядно напивалась и была настолько невменяема, что мать, боясь каких-нибудь эксцессов, отправляясь в театр, частенько запирала ее на ключ в кладовушке при кухне.

Один из директоров театра, Федор Трапезников, услышав сетования матери, изъявил желание помочь ей в устройстве моей дальнейшей судьбы и предложил свою протекцию для помещения меня в «Иркутский институт для благородных девиц». После больших колебаний, мать решила расстаться со мной и отдать меня в институт.

В назначенный день мать надела на меня коричневое платье, пригладила мои вьющиеся волосы и, плачущую, повела на набережную Ангары, где высился громадный каменный институт. Вошли мы робкие и растерянные. Надутый монументальный швейцар презрительно передал нас какому-то дяде в военной ливрее. Тот провел нас по лестнице, устланной коврами, в большую длинную залу и велел ждать. Спустя некоторое время в глубине открылась дверь и оттуда выплыла дородная женщина, затянутая в синее платье, — это была начальница. Она с холодной важностью начала говорить с матерью о том, что Трапезников

рассказывал о девочке и что она согласна принять меня; подчеркнула, что она делает исключение, принимая дочь актрисы в заведение, где воспитываются благородные девицы, и что по правилам института никакие свидания и отпуска детям не разрешаются.

Это было в среду, в воскресенье я должна была быть доставлена в институт к шести часам вечера. Когда мы вышли на улицу, мать с безумными глазами схватила меня, такую большую, длинноногую, на руки, крепко прижала к своей груди, точно боясь, что нас сейчас же разлучат, и прошептала: «Не отдам, не отдам, пока жива, пока будут силы работать для тебя, моя крошка, мое сокровище!» Я ликовала.

Потом как-то случилось, что нас с Сергеевой начали выпускать в «народ» в оперетках. Так, например, в «Фаусте наизнанку» мы изображали во втором акте учениц доктора Фауста, в «Чайном цветке» — маленьких китайчат. Кстати скажу, что эта оперетка была оформлена прекрасно, и бутафория и костюмы были подлинными, а Реджио написал чудесные декорации. Должно быть я уже в ту пору проявляла способности к сцене, да и голосок мой в хоре «народа» выделялся чистой интонацией, и вот мне стали поручать говорить отдельные фразы из толпы и петь маленькие реплики в хоровых ансамблях. Потом в бенефис актрисы Плонской, к моему беспредельному восторгу, я сыграла настоящую роль подростка. Венцом всей моей артистической карьеры в то время была роль купидона в оперетке «Орфей в аду», шедшей в первый раз в бенефис дирижера Гусева, причем я получила от него подарок — серебряное портмоне с вырезанной надписью «к у п е д о н у», оно хранится у меня до сих пор.

Теперь скажу несколько слов о «забавах» театральных директоров во главе с военным генерал-губернатором всей Сибири бароном Фредериксом. Я бы не стала об этом писать, если бы эта забава не отразилась на отношениях матери с дирекцией и не послужила причиной ее преждевре-

менного отъезда из Иркутска. Дело в том, что нередко после окончания какого-нибудь спектакля (чаще после оперетки) в стенах театра начинался другой «спектакль». Привозили ящики с шампанским, оставляли хор, музыкантов, «актрисок», и съезжались «золотые директора» и «хозяин всей восточной Сибири» со свитой. Начиналось гомерическое сибирское пьянство. После таких «забав» многие получали золото, бриллианты и даже верховых лошадей.

Мать не соглашалась участвовать в этих ночных пирушках, под разными предлогами уклоняясь от них, и в конце концов, нарушив контракт, уехала со мной раньше его окончания.

Мы выехали из Иркутска в марте, была еще зима. Благодаря любезности управляющего почтовой части Феоктистова, нам дали возок и только перепрягали лошадей на станциях. У нас был его приказ, то-есть открытое предписание содействовать нашему удобному и безостановочному следованию до Красноярска с «будущим». «Будущий» — это курьер, который нас сопровождал до границы восточной Сибири и вернулся обратно в Иркутск.

Приказ Феоктистова остался у матери на руках и, благодаря ему, она в Красноярске помогла бежать одному политическому ссыльному, выдав его по этой бумаге за сопровождающего нас курьера. Плохо одетый, в холодном пальто и башлыке, он должен был сидеть на козлах, а морозы были лютые, и наши ящики часто укрывали его лошадиными попонами. Трогательно было прощание с ним в Томске, где он был уже в безопасности. Он бросился перед матерью на колени и припал к ее рукам, а она радостно плакала.

В Томске мать гастролировала у антрепренера Новикова и проездила с его труппой (и конечно со мной) долго по сибирским городам. Там же у него служила известная актриса М. И. Зверева, которая звала меня «Недушкой». У Новикова я почти постоянно вертелась на сцене. Мне было очень весело: никаких уроков, никаких занятий,

с утра до вечера в актерской семье, то на пароходе, то в новом городе.

Смена спектаклей, смена впечатлений, новые люди, новые рассказы, — все это нравилось мне, и жизнь казалась какой-то волшебной феерией. Но матери моей увлечение этой феерией повидимому было не по душе. Чтобы изъять меня из театральной обстановки, она на некоторое время остановилась в Екатеринбурге (ныне Свердловск), где жила в то время ее большая приятельница, не актриса. Посоветовавшись с ней, мать решила отдать меня в гимназию и поместить к начальнице на полный пансион. Вот когда пришла моя беда. Я уже чувствовала себя актрисой, полезным членом передвижной труппы, а тут, как девочка, садись за книги, учись в гимназии, о которой раньше понятия не имела, а мне почти исполнилось тринадцать лет, и я считала себя совсем большой.

Но как бы то ни было, в одно утро пришел приглашенный учитель, милый Дмитрий Наркизович Мамин-Сибиряк (впоследствии известный писатель) и начал собирать воедино мои сумбурные и разрозненные знания по разным предметам. Вот о ком осталась светлая память! Мамин-Сибиряк был настоящий, чуткий педагог и чудесный человек. Как он сумел подойти к самовольной и заносчивой девочке, какой я была тогда! (Маленькое отступление: через много лет, когда я уже пела в Большом театре, я случайно встретилась с ним на вечере в литературно-художественном кружке, устроенном А. И. Южиным для сближения литераторов с артистами. Садясь за длинный стол, я нагнулась к соседу слева и тихонько спросила, не знает ли он, кто сидит справа от меня. В то же время я заметила, что правый сосед тихо спросил сидящего рядом, кто сидит около него слева. Когда назвали наши фамилии, мы оба рассмеялись, ючень обрадовались и проговорили весь вечер. Когда Мамин-Сибиряк узнал, что я замужем и у меня есть дети, он на другой день заехал ко мне и привез свою прелестную книжку «Аленушкины сказки» с трогательной надписью.)

Конечно, благодаря ему я выдержала экзамен в третий класс и после экзамена сейчас же была водворена на полный пансион к начальнице С. А. Тимме. Девушки-гимназистки, жившие у нее, были гораздо старше меня и классами и возрастом, кроме одной такой же третьеклассницы, как и я. С ней я, конечно, подружилась, а остальные тоже скоро перестали коситься на маленькую актрису.

Удивительно, как повлияла на меня гимназия: я точно забыла театр, сцену и вообще всю театральную обстановку и всецело отдалась гимназической жизни. У меня скоро появились закадычные подруги, любимые и нелюбимые учителя, появилось желание проказничать, устраивать коллективные шалости и, благодаря своим способностям, не взирая на большую лень, прослыть за отличную ученицу. За эти два с половиной года, что я пробыла в гимназии, я точно нашла в ней свое потерянное детство. Я даже не скучала по матери, не видя ее по целым месяцам и как-то органически восприняла и полюбила этот новый для меня мир, не напоминавший мне ничем о прежнем. Между прочим я снова начала заниматься музыкой с начальницей Тимме. Она была хорошая музыкантша, занималась строго, но интересно, и я охотно разучивала трудные технические вещи, чтоб играть с ней на двух роялях.

Конечно, мне следовало окончить гимназию, но моя мать устала от разъездов по разным городам Сибири и Урала, соскучилась по Петербургу, по домашней обстановке, все твердила, что пора думать о консерватории и вдруг неожиданно, в середине учебного года, взяла меня из гимназии, воспользовавшись тем, что ее друзья предложили ей достать билеты на первый поезд только что выстроенной железной дороги между Екатеринбургом и Пермью. Быстро собравшись, мы снова понеслись навстречу туманному будущему. Я хорошо помню этот первый поезд, он был украшен флагами, а паровоз обвит хвоей, зеленью и цветами. Ехал в нем строитель Ионин, на вид скромный подрядчик, и с ним щеголеватые инженеры.

Первое время по приезде в Петербург я заскучала, но вскоре завелось знакомство с кружком учащейся молодежи, начались совместные посещения музеев, хождение на галерку в театры. С матерью я часто бывала в Благородном собрании, где шли спектакли с участием видных артистов Александринского театра, включая и Савину, под режиссерством А. А. Яблочкина, отца нашей народной артистки А. А. Яблочкиной. По желанию матери, он согласился выпускать меня иногда в маленьких ролях, хотя и спорил с ней, что я чересчур молода для выступлений (мне было пятнадцать с половиной лет). Вскоре он все же дал мне роль молоденькой бедовой горничной в какой-то пьеске; мать начитала мне роль, и я ее вызубрила наизусть. Яблочкин прорепетировал со мной, порекомендовал говорить громче и быть развязнее.

По мере приближения спектакля я все больше и больше трусила, а на спектакле совсем растерялась, не знала куда девать руки, скомкала реплики, запуталась в маленьком монологе и формально провалилась. Так бесславно окончилась попытка матери выявить мои драматические способности. Оставалась консерватория, но ее надо было ждать, так как ранее шестнадцати лет в класс пения не принимали.

Начиналась весна, подкрадывались чудесные белые ночи. Молодой славной компанией, наслаждаясь бледной, волшебной петербургской весной, мы бродили до рассвета по паркам или уплывали на лодках к взморью... Во время этих прогулок часто вспыхивали горячие споры, звучавшие призывом служить «правде жизни», давались обещания не мириться с насилием и гнетом существующего строя. Короткий, очаровательный период моей юности, имевший громадное значение в моей дальнейшей судьбе! Он вызвал во мне желание попытаться подойти к жизни не по-детски, как было до сих пор, а вдумчиво, оценивая

ее, эту жизнь, с точки зрения своей внутренней правды. В консерваторию я пришла уже тронутая свободомыслием, поэтому специфический налет консерваторского уклада коснулся меня очень мало.

Но вот я и в консерватории. О поступлении туда говорю кратко, так как все равно мне придется еще вернуться к этому моменту в связи с моими профессорами и с А. Г. Рубинштейном, который был причастен к некоторым эпизодам моей консерваторской жизни. Я была принята бесплатно и помещена бесплатно же в общежитие, в так называемые «консерваторские квартиры».

Странное это было учреждение! В нескольких больших комнатах были поставлены невысокие перегородки, делившие каждую комнату на две светлых и на две темных, а в этих комнатках обитало десятка два дев, не очень молодых и не очень опрятных. Режима не существовало никакого: вставали, когда хотели, ели, когда вздумается и в большинстве случаев не в общей столовой. Возвращались поздно, а иногда и совсем не возвращались. Скучающие, неумытые, одетые «на одну пуговицу», эти девы объяснялись друг с другом на каком-то жаргоне, слонялись по соседним комнаткам, курили, хохотали и задирали более скромных и тихих, в числе которых была и я. Когда я боязливо подходила к роялю, чтобы спеть упражнения, они сбегались на звуки моего голоса и как болтливые сороки начинали громко меня критиковать и смеяться: «И голос не голос, а мышинный писк», «Смазливая мордашка, путевка для бесплатного приема», «Полное бездарье являет вся фигура» и т. д. и т. д. Я бросала заниматься, со слезами убегала в свою темную комнатку и сидела в ней, как затравленный зверек.

Занятия в консерватории с Цванцигер тоже не ладились. Прожив зиму в «квартирах», я к весне изголодалась, — кормили ужасно, изнервничалась и так изменилась, что меня одни сердечные люди увезли к себе в деревню на все лето. Со следующего года я уже жила дома.

Мне хочется немного забежать вперед и рассказать о моем знакомстве с А. Г. Рубинштейном. По приезде в Петербург, я изредка бывала у своей первой учительницы музыки С. А. Малоземовой. И вот, возвратясь из деревни, оправившаяся и поздоровевшая, я в начале сентября зашла как-то к ней. Она порадовалась моему цветущему виду и между прочим сказала: «Если хочешь послушать музыку Рубинштейна, приходи сегодня вечером. Антон Григорьевич обедает у меня вместе с Лавровской и Ирецкой, а после обеда вероятно что-нибудь нам сыграет. Но ты, пожалуйста, не лезь ему на глаза, он не любит посторонних, а сядь где-нибудь в уголке и сиди смирно».

И вот вечером я сижу полускрытая драпировкой у окна залы, где сидит Рубинштейн в кругу трех женщин, упрасывающих его сыграть. Вот он встает, шутливо обвиняет Лавровскую и говорит ей, улыбаясь: «Ну, я потом, а вы с ней, — кивая на Ирецкую, — спойте мне дуэты». Садится за рояль, наклоняет свою львиную голову низко-низко над клавиатурой, так, что длинные пряди волос закрывают ему лицо, остается неподвижным несколько мгновений, потом выпрямляется, вскидывая волосы, и под его аккомпанемент артистки начинают петь «Горные вершины», «Прощаясь в аллее» и «Девки по лугу гуляли». Потом Лавровская пела романсы «Отворите мне темницу» и «Где», а Ирецкая спела романс, который теперь носит название «Ночь». Тогда текст этого романса был другой («Расстались гордо мы»). Я сама пела его в первой редакции, потом, я не помню по какой причине, романс с этими словами был изъят из продажи и через некоторое время был напечатан с новым текстом. У Ирецкой был маленький сухой голос, и ей трудно было соревноваться с Лавровской, бархатный голос которой звучал нежно и сильно.

После них стал играть Рубинштейн. Не мне описывать, как играл этот чародей. Помню, я сидела потрясенная, не спуская с него глаз, готовая разрыдаться. Он вдруг встал, направился прямо в столовую мимо меня. Я испугалась,

не знала сидеть ли мне или встать, а он заметил меня, подошел, всмотрелся, прищурясь, — такая у него была манера, — и спросил: «А это что за глаза?» Малоземова ответила, что это дочь Салина — Надя. Он потянул меня за руку к свету и сказал: «Так вот ты кто, я тебя помню еще малюткой, а теперь вот какая стала большая девица». Обняв меня за плечи, он повел в столовую, посадил рядом с собой за чайный стол и ласково, немного подшучивая, стал расспрашивать, что я делаю. Узнав, что я учусь пению в консерватории, он велел мне прийти к нему через несколько дней в 9 часов утра.

С тех пор я была как бы под его покровительством. Он приводил меня к своей жене, когда в ее салоне были музыкальные вечера, где пели знаменитые итальянские певцы. Она очень покровительствовала итальянцам. Там я слышала Мазини, Котоньи, Валеро (знаменитого Хозе в «Кармен»), Дюран и Сильву, с которым я впоследствии была очень дружна, несмотря на громадную разницу лет.

У Рубинштейна были две квартиры, расположенные в одном этаже и выходявшие на одну площадку друг против друга. В одной большой, комфортабельной, роскошно обставленной помещалась вся его семья. В другой маленькой (в две комнаты) кроме необходимой, простой мебели и рояля ничего не было. Когда я попадала в большую, то робость охватывала меня, я стеснялась и плохих башмаков и своего старенького платья перед разодетыми незнакомыми мне особами. Даже лакеи, казалось, смотрят на меня довольно презрительно. Я не любила бывать в большой квартире и всегда спешила незаметно исчезнуть оттуда. Приходя же в маленькую, я чувствовала себя покойно, могла говорить с Антоном Григорьевичем о чем угодно, а иногда поплакать и посмеяться от души. В этой квартирке я пела под его аккомпанемент, там же я покорно терпела, когда он бранил меня, там же отчаянно рыдала, когда меня исключили из консерватории, о чем расскажу подробнее в дальнейшем.

Антон Григорьевич был так прост и добр ко мне, что я его не боялась. Как-то раз мне пришлось в голову попросить его сыграть что-нибудь. Он мне на это сказал: «Ведь ты слышала меня не раз», а я ответила: «Вы играли в концертах для тысячи людей, а что, если бы вы сыграли для одной, только для одной меня». Он, улыбаясь, шутливо погрозил мне пальцем, сел за рояль и начал играть.

Впоследствии, будучи в классе у Эверарди, которого Антон Григорьевич не терпел, я ходила к Рубинштейну несколько раз на просмотр. Хорошо помню, как я поехала к нему на дачу в Петергоф и привезла колоратурную арию из «Беатриче ди Тенда» Беллини и только что появившийся романс Чайковского «День ли царит». Слушал он арию очень внимательно, заставлял повторять некоторые места, но колоратура, которой я хотела блеснуть, его по-видимому нисколько не заинтересовала. Окончив аккомпанемент, он произнес: «Не засиживайся долго у Эверарди, а то он испортит тебе голос, ты уже и теперь кричишь». Обескураженная, я молча поставила ему на пюпитр романс Чайковского. Как он сыграл прелюдию и как вдохновил он меня! Я пела, а голос мой лился свободно, чисто, как прозрачный ручей.

— Вот хорошо спето, но кому же, кому адресовано это страстное «все для тебя, все для тебя»? Конечно мне? — Я молчала, он расхохотался, потрепал меня по щеке, и я простилась с ним.

Я виделась с Антоном Григорьевичем еще, когда он приезжал дирижировать концертами в Москву, навещала его почти каждый день в гостинице «Дрезден» и посещала все его концерты. Однажды Мамонтов послал ему почетный билет в оперу, и он приехал послушать Сильву.

В антракте, сидя на маленьком диванчике в нашем крошечном фойе, Антон Григорьевич беседовал с Мамонтовым и с маэстро Бевиньяни, а в руках вертел свой почетный билет. Я, сидя около него, тихонько вынула билет из его рук, повернула чистой стороной, а в руки ему вло-

жила карандаш и попросила написать мне что-нибудь на память. Он засмеялся и со словами — «Ты вечно что-нибудь у меня просишь», — написал сложный нотный аккорд (домажор) и фразу: «Как обыкновенная жизнь представляется девице 22-х лет». А. Г. Рубинштейн. Москва 22 сентября 1886. Этот билет хранится у меня до сих пор.

К глубокому моему сожалению в этот вечер я в последний раз видела Антона Григорьевича живым и держала в своих руках его гениальную руку, которая не раз шутиливо грозила мне и ласково гладила меня по голове.

30 августа 1880 года я была принята в Петербургскую консерваторию. В этот день мне исполнилось шестнадцать лет. Потому ли, что я была юной, или потому, что я опоздала к фиксированным числам приемных испытаний по понию, — экзамен был очень легок. Я спела романс Паскалова, отгадала по слуху ряд нот при закрытой клавиатуре, и это было все. Комиссия отметила голос сопрано, приятного тембра, очень хороший слух.

Меня взяла бесплатной ученицей в свой класс профессор Е. Ф. Цванцигер. Это была большая, плотная немка лет под сорок, взбалмошная и крикливая, но в общем добродушная. Преподавала она по методу своего профессора Ниссен-Саломан. Голос делился на три регистра: на грудной, горловой (он же микст) и головной. Нижние ноты от си бемоль малой октавы, до фа первой надо было брать чистой грудью, от фа до ре второй октавы — микстом или, как она говорила, фальцстом, а от ми до до третьей октавы — в голову, в темя. Причем, необходимо было подчеркивать звуком яркую разницу перехода из регистра в регистр.

Руки надо было держать за спиной, сложенными крепко одна в другую. Рот должен был быть открыт настолько, чтобы не уронить спичку, которую Цванцигер вставляла при начале занятий в рот почти всем ученикам. Грудь надо было поднимать очень кверху, — при корсете, который в те времена носили, это выглядело почти карикатурно.

О дыхании же, то-есть о том, что именно должен был знать ученик, чтобы правильно дышать во время пения, объяснений от Цванцигер я не слышала никогда. Все ее указания сводились к настойчивому приказанию поднимать при вдохе грудь как можно выше и иногда рекомендовалось при этом втягивать несколько плечи. Цванцигер находила, что я пою во всех регистрах одним пустым звуком, совсем не отделяя регистр от регистра и, стало быть, никак не могу усвоить ее правил. Нередко она пробовала показывать сама, своим голосом.

Я вслушивалась в ее грубые, грудные, как бы обнаженные, нижние ноты, в тускловатые с горлинкой, но довольно приятные средние и сухие верхние и старалась, ловя слухом, подражать им. С течением времени я кое-как начала справляться с нижним и верхним регистрами, но середина была моей мукой: я ставила ее и в нос, и в горло, стала, прикрывая рот, ставить ее в мягкое нёбо, в голову и, в конце концов, потеряла интонацию и начала фальшивить. Цванцигер сердилась, поминутно вставляла мне спичку между зубов, изумлялась, как я, обладая хорошим слухом, могу фальшивить и беспрестанно кричала: «Дышите, дышите, подымайте же грудь выше». Я пыжилась, подымала через силу грудную клетку, но стоило мне спеть подряд несколько средних нот, как грудь моя опускалась, голос мой слабел и терял чистую интонацию. А пока я так неудачно преодолевала трудности среднего регистра, с верхами тоже что-то произошло, и они перестали звучать.

Время шло. Результат наших общих с Цванцигер напряженных усилий ярко выразился на весеннем экзамене. Она дала мне спеть «Te ergo quasumus» Righini (из «Te Deum»).

Диапазон этого произведения от си бемоль малой октавы до ре второй и ре появляется только один раз. К этому надо прибавить еще *tempo largo*. Разумеется, я подавилась этой вещью.

Печально кончился первый год моего пребывания в консерватории: Цванцигер, разъяренная, прошипела мне —

«Бездарная дура!» Директор Давыдов вызвал меня к себе и объявил, что если я хочу оставаться в консерватории, то должна перейти в фортепьянный класс, так как, слушая меня на экзамене, он убедился, что у меня нет никакого голоса. Горячих просьб и слез стоило мне добиться от него строчки хоть на полгода.

Лето я промолчала. К концу лета голос отдохнул и зазвучал опять, увы, ровно во всех регистрах.

С большим страхом явилась я в сентябре в класс. Цванцигер встретила меня очень приветливо и, к моему удивлению, посадила меня сразу на гаммы. Надоело ли ей со мной возиться, нашла ли она в моем голосе какие-нибудь особенности, мешавшие ему постигнуть суть этих ужасных трех регистров, я не знаю, но с этих пор и до моего ухода от нее, она предоставила моему голосу свободу и только упражняла его технически. Начиная с трех, с пяти нот, в довольно быстром движении и в разных комбинациях, она заставляла меня постепенно подходить к длинным гаммам до двух октав и стала давать мне вещи из классического репертуара.

Конечно, она частенько кричала на меня, конечно гаммы я мазала, так как пела их бессознательно, отдаваясь музыкальному инстинкту, но голос развивался, и я должна признать большую заслугу Цванцигер в ее правильном стремлении развивать и у меня и у прочих учеников технику. Не работай она со мной технически, мой голос был бы искалечен и не мог бы выдержать впоследствии тяжелой школы Эверарди.

К положительным качествам Цванцигер надо прибавить еще ее обширное знакомство с классическим вокальным репертуаром и умелое, постепенное распределение вещей из него между учениками.

Это был мой первый профессор.

Будучи у Цванцигер, я все время мечтала попасть к Эверарди, но переход к нему был для меня закрыт и вот почему: в то время в консерватории было шесть препода-

вателей пения — Эверарди и его два адъюнкта Самусь и Габель, от которых Эверарди только и брал подготовленных учеников к себе в класс, и три дамы — Цванцигер, Ирецкая и Полякова-Хвостова. Поступавшие к ним в класс ученики должны были и оканчивать у них же. Я же, кроме этого правила, была еще связана бесплатным обучением и стипендией. Заикнуться же об Эверарди Рубинштейну я не смела, так как Антон Григорьевич терпеть не мог Эверарди, по его мнению, портившего и ломавшего голоса.

Вот я и надумала просить Рубинштейна, чтобы он дал мне возможность уехать в Италию, продолжать там учиться петь. Он шутил и смеялся, говоря, что мне еще рано думать об Италии, но я все время упрашивала его и, наконец, он мне сказал: «Ну, иди, благодари Веру Александровну (его жену), она тебя устроила к молодому профессору Репетто, ученику Ламперти, только что приехавшему в Россию. Посмотрим, что он сделает с твоим голосом, а весной (разговор наш происходил в декабре) подумаем об Италии». Радостная, но встревоженная я спросила, как же быть с консерваторией? На это Антон Григорьевич, прищурясь, посмотрел на меня, рассмеялся и сказал: «А ты ходи и до весны молчи».

Репетто был моим вторым профессором.

Он был молод — лет двадцати шести, двадцати восьми. Я приходила к нему три раза в неделю, к шести часам вечера и всегда заставляла его в компании двух или трех второстепенных певцов из императорской Итальянской оперы, игравших с ним в какие-то национальные игры. Я садилась у входной двери и терпеливо ждала час, иногда и больше, и когда компания расходилась, он лениво приступал к занятиям со мной.

Он ставил меня около рояля и набалдашником обыкновенной палки для прогулок подпирал мне подбородок, заставлял делать ртом широкую щель и начинал сначала сам тянуть ноты первой октавы на ля, ле, ли, ло, лу, при том ужасно гнусавил, а потом тянула за ним и я, точно

имитируя носовой оттенок. Никаких поправок в звуке он не делал, как обращаться с дыханием не показывал и только почти на каждом уроке повторял медленно и скучно: «Respirazione va bene, voce di petto va bene, sol tanto voce di testa è molto chiusa». Но рассказать что-либо об этой voce di testa chiusa он очевидно не мог, потому что когда он пытался показывать мне более высокие ноты после фа второй октавы, то это были такие ужасные гнусавые звуки, что мне стоило больших усилий казаться внимательной и серьезной.

Прошло два с половиной месяца, и все шло так же, как и на первых уроках. С каждым днем я все более убеждалась, что мой профессор или вовсе не умеет учить или сам ничего ровно не знает, и никакой пользы от занятий с ним я не получаю. Я решила самовольно его покинуть. (Рубинштейны в это время были за границей.) Оставив Репетто, я продолжала ходить на занятия в консерваторию.

Весной произошло событие, сыгравшее большую роль в моей дальнейшей судьбе. Весенние публичные экзамены Цванцигер и Ирецкой были назначены в один и тот же день. После экзамена Ирецкая подошла к Цванцигер и, любезно улыбаясь, промолвила: «Ваша милая Салина сегодня отличилась, только неизвестно кому приписать честь — вам или Репетто». Цванцигер, взбешенная, не выслушав моих объяснений, полетела жаловаться на меня к заместителю директора Иогансену, и на этот раз ни просьбы ни слезы не помогли. Меня исключили из консерватории. А через полгода, когда Рубинштейн возвратился из-за границы и слышал от меня всю эту историю, он сейчас же написал письмо директору консерватории Давыдову, и меня приняли обратно, а Эверарди взял меня в свой класс.

Это был мой третий профессор.

Что это был за чудесный педагог-художник! Я как сейчас вижу перед собой его живой образ и ясно помню свои первые волнения в его классе. Да это и не был класс, в обычном понимании этого слова, это был храм, а Эве-

рарди, с его поседевшей львиной головой, с его острыми, метавшими молнии, глазами был суровым и всемогущим жрецом этого храма. Он завораживал нас глубиной умения владеть голосом, поражал выпуклой художественной передачей вокальных произведений и силой своего артистического темперамента будил дремавшие в нас, неясные и неосознанные еще тогда нами стремления к красоте звука.

Занимался он оригинально, совсем не считаясь с правилами, по которым каждый ученик получал уроки два раза в неделю по полчаса. Обязанные присутствовать четыре раза в неделю на уроках его класса, мы никогда не знали, когда и кого он вызовет. Проходила неделя, другая, третья, и вдруг грозная фигура маэстро вырастала перед вами, рука с палочкой протягивалась к сцене и раздавался голос на *аррогио* — «Ти, поет». Начинался счастливый урок, длившийся часами. В руках Эверарди в эти часы ученик делался послушным инструментом и в конце урока открывал в своем голосе такие возможности, о каких ни он сам, ни окружающие никогда не могли и думать. А Эверарди, усталый, но торжествующий, отдавший только что ученику массу энергии, хватал себя за седые кудри и стучаясь головой о стену кричал: «А ти можишь, но ти не хочишь».

Но как ни прекрасны были такие уроки, они принесли и вред некоторым из нас. Лично я после таких уроков теряла голос на несколько дней; у других же голоса начинали с течением времени звучать утомленно.

Школа Эверарди для меня была очень тяжела. Я привыкла петь у Цванцигер поверхностно, а тут я должна была искать глубину опоры чуть не в животе, забыть о трех регистрах и петь двумя. Первую октаву — грудью, а вторую и дальше — «ставь грудь на галыва» — характерное выражение Эверарди. Смазанная моя техника приводела его в веселое настроение: «*Petite stupide*», «Ти поет как чиж» — слышала я от него по-русски, или «*Vous chantez comme une petite bibiche*» — по-французски. Он заставлял меня делать глубокий вдох, расширяя живот, бока и грудь, затем

весь набранный воздух я должна была стараться задержать в области мечевидного отростка грудной кости и, медленно оттуда выдыхая, начать петь гамму, опираясь звуком на ту же точку, где задерживала сначала дыхание. Этот прием Эверарди называл *appoggio della voce*.

На этом *appoggio* строила я всю гамму первой октавы, и буря раздражалась над моей головой, если я не дотягивала хоть одной ноты. И вот опять пример его громадного, я бы сказала, гипнотического влияния на ученика: в классе, перед ним, я с трудом, но выпевала всю гамму, как он требовал; занимаясь же дома, я выше соль итти не могла. На ля у меня с болью в гортани так ломался голос, что я бывала принуждена бросать заниматься. Вторая октава и выше строилась уже на груди и голове на той же тяжелой опоре.

«Мэшай грудь гаяява и опирай» — второе характерное выражение Эверарди. Голос начинал казаться мне каким-то плотным валиком, одним своим концом больно упиравшимся в грудь, а другим — в лоб, и поддерживала я его чем-то очень тяжелым внутри себя. Техника, уложенная в чеканные ритмические рамки, работалась мной исключительно на вещах старого итальянского репертуара и все на той же тяжелой опоре звука. Технику он развивал неумолимо: «Без тэчник не имэй *bel canto*».

Вокализов я у него не пела и должна признаться, что я никогда в своей жизни не спела ни одного вокализа. Эверарди владел такой техникой, какую имеет не всякое колоратурное сопрано. Все его группетто, стакатто, трели, не говоря уже о гаммах, блистали быстротой, чистотой, отчетливостью и изяществом. Он был очень требователен ко мне в этом отношении, и моя техника, разумеется, была отчетлива, но давалась мне нелегко и была тяжелее, чем надо.

Не останавливаясь на мелких правилах его метода — как стоять, держать рот, язык и т. д. — я подчеркнула лишь то, что Эверарди считал незыблемым в постановке голоса:

глубокое дыхание, очень медленное выдыхание и, третье, техника. Для мастерства исполнения — чеканная выразительная дикция, всегда певучая фраза, даже в речитативе, и разнообразная быстрая смена открытого и закрытого тембров.

В то время ученики консерватории были мало знакомы с анатомией и физиологией голосового аппарата, не изучали методик звукообразования. Естественно, что они мало разбирались в сущности метода Эверарди. Но несомненно, что этот метод был верным, что тип дыхания, которому обучал Эверарди, был комбинированным и что гортань, связки и резонаторы работали методически правильно.

Но Эверарди обладал могучим сложением, могучим дыханием и могучим басом, а ведь мы тогда учились, имитируя своих профессоров. И вот, когда мы слушали его громоподобный разговорный голос, слушали его певческие фразы, потрясавшие сцену и кулисы нашего класса, мы старались, конечно, изо всех сил подражать ему. А при его умении еще извлекать из каждого ученика больше того, чем он владел на самом деле, и приводило к довольно распространенному мнению, что школа Эверарди тяжела («животная», по выражению некоторых) и не для всех голосов пригодна. Как художник-вокалист он был изумителен, как педагог для своего времени — был велик. Его многочисленные ученики — артисты и педагоги — держат высоко знамя, на котором начертано «bel canto».

О пребывании моем в консерватории я могу сказать немного, так как с жизнью самой консерватории я соприкасаясь очень мало. Занятия шли формально, единения студентов с преподавателями не было, ученического коллектива не существовало. Там царила некоторая пошловатая развязность и зачатки артистической зависти и интриг; я же пришла в консерваторию, как я сказала выше, уже с зародышами мыслей и чувств нового порядка. Живя дома

в студенческой среде (мы с матерью сняли квартирку и сдавали комнаты студентам), я невольно жила с ними одной жизнью, волновалась их разговорами и спорами, дрожала, когда у них бывали обыски и горела желанием быть активной помощницей в каком-то неведомом для меня чудесном и опасном деле. Это было время революционной борьбы Перовской, Желябова, Кибальчича. Я мечтала: вот окончу консерваторию и пойду «в народ», а пока втихомолку от всех изливала свое настроение в стихах.

Так текла моя полуголодная, но счастливая юность, наполненная молодым биением жизни и дарившая мне и радость и невзгоды; и все это время, незаметно для меня, неуклонно работало над моей психикой. Понемногу я стала выступать на маленьких студенческих концертах и вечеринках, и с той поры моя связь со студенческой средой прешла красной нитью через всю мою артистическую жизнь. Не знаю, пела ли я тогда хорошо или плохо, но голос мой подкупал многих своим тембром и свежестью.

Понравился он и Савве Ивановичу Мамонтову, который увез меня в Москву двадцатилетней девчонкой в свою художественную оперу первого периода. Но о Мамонтове и о его опере я буду говорить дальше, а теперь мне хочется сказать о моем первом выступлении в большом концерте «за деньги».

В Петербурге в то время славился большой полусветский, полудуховный хор под управлением Архангельского, дававший концерты в течение великого поста в Дворянском собрании. Не знаю, по какой причине Архангельскому вздумалось давать по два сольных номера в каждом концерте. Он искал недорогую певицу, и кто-то указал ему на меня. Он забрался к нам на четвертый этаж, чтоб пригласить меня, у которой не было ни одного платья, ничего, кроме черной юбки и черной же трикотажной блузки, в чем я бегала бессменно каждый день и в консерваторию, и в гости, и в театр. Для театра и гостей к этому туалету при-

бавлялся только большой воротник из желтых грубых кружев; башмаков же целых никогда не было.

Архангельский купил мне туфли за десять рублей, ветку искусственных цветов на мой желтый воротник за восемь рублей и дал деньгами пятнадцать рублей. Таков был мой первый гонорар — тридцать три рубля, но туфли и ветка служили мне долго.

Трудно все-таки было жить нам с матерью во время учебы моей в консерватории. Все зимние сбережения уходили на оплату квартиры, пустовавшей летом. Я уезжала на каникулы в Калужскую губернию к Ярошенко, а мать в это время закладывала все, что можно, и сокращала свои расходы до минимума, чтоб перебиться как-нибудь до осени. Мои грошевые уроки помогали мне только чинить башмаки, да изредка попадать на галерку одного из оперных театров, а стипендия в пятнадцать рублей шла целиком за прокат пианино. Однажды нам пришлось так круто, что я потихоньку от консерватории побежала на Офицерскую улицу и нанялась там в оперетку (кажется Картавова) в хор по шестьдесят рублей в месяц и пробыла там два месяца под угрозой исключения из консерватории. В оперетте работал режиссером тот же самый А. А. Яблочкин; я пряталась от него, радовалась, что он меня не узнает, и не чаяла, когда смогу оставить эту службу.

Зимой я постоянно бывала у Ярошенко, у них были «журфиксы», на которые собиралась певческая молодежь и художники. Постоянно бывал родной брат хозяина знаменитый художник Н. А. Ярошенко. Иногда он садился за винт, а иногда принимал живое участие в наших забавах, и тогда хохота и веселья было много. Изредка приходила и жена его. Я бывала и у них в доме и там тоже пела не раз. В семье Ярошенко я встречала художников Крамского, Мясоедова, Ге, Богданова, Куинджи; других фамилий не помню.

Недолго, но хорошо знала я Архипа Ивановича Куинджи. Мое знакомство с ним совпало с выставкой его кар-

тин. Сенсацию эта выставка произвела в Петербурге огромную; о ней писали, о ней кричали, о ней говорили в домах, и разнородные восторги сливались в единую славу. А этот человек, вызвавший единодушные хвалебные гимны, был застенчив, неречив, похожий на строгого, таинственного мудреца, явившегося с далекого востока.

Куинджи часто посещал Ярошенко, садился в кресло, склонив голову на руку, и смотрел на всех полужакрытыми глазами. А я, побывавшая на выставке его картин, только и бредила ими и им. Как только приходила к Ярошенко, так и озиралась вокруг, ища его, и неотрывно смотрела на его характерное лицо. Должно быть он заметил молоденькую девушку, пожирившую его восторженными глазами, потому что в ответ на мои слова, сказанные случайно кому-то, что я бы хотела каждый день ходить любоваться его картинами, он через некоторое время, садясь около меня за ужин, положил на мою тарелку свою визитную карточку с надписью о пропуске на выставку и тихо сказал: «Я бываю там каждый день в час дня, придете вы завтра?» Я с замирающим сердцем ответила: «Приду». И целую неделю я каждый день встречалась с ним на выставке от часу до трех.

Пленительны и странны были наши свидания. Встречая меня, он не говорил ни слова, я тоже. Мы останавливались перед его картинами, переходя от одной к другой; я любовалась ими и наслаждалась сознанием, что он рядом со мной и смотрит не на картины, а на меня. Иногда он брал мою руку и тихо сжимал; иногда, держа меня за руку, он уводил меня в другие залы, где были выставлены керамика и случайные картины, и тихо спрашивал: «Вы придете, Наденька, завтра в час?» И как зачарованная я отвечала: «Приду». В вестибюле он помогал мне одеться, и мы расходились молча в разные стороны. Через неделю в керамическом зале (там никогда никого не было) он взял мои руки, прижал к своему сердцу и долго смотрел в мои глаза,

потом глухо проронил: «Я завтра уезжаю далеко, на юг... прощайте, Наденька...»

И пленительный сон растаял, оставив нежный, едва уловимый аромат юношеского увлечения. Я с Куинджи никогда более не встречалась, но карточка его, которую я потихоньку взяла из альбома у Ярошенко, находится у меня, как память далеких прошлых лет.

В консерватории я бывала только на занятиях. Эверарди мало обращал на меня внимания. В классе пели по большей части корифеи: Вышнеградская (впоследствии жена В. И. Сафонова), жена Тартакова (я забыла ее девичью, княжескую фамилию), Черепенникова (в будущем опереточная дива), Горди (впоследствии профессор пения в Московской консерватории), Потапенко (впоследствии известный писатель), В. М. Зарудная, только что перенесшая тиф и запоздавшая поэтому с окончанием консерватории. А мы, маленькие, ждали своей очереди.

Капризный деспот Эверарди обладал тяжелым характером и совершенно не церемонился с учениками. Из-за этого некоторые сидели у него по пять-шесть лет. Меня же вопрос об окончании консерватории волновал ужасно, наше положение с матерью было катастрофично: она начала прихварывать, плата от жильцов за комнаты не оправдывала иногда стоимости квартиры и оставляла нам буквально гроши на пропитание... Ища выхода (это было в сентябре 1884 года), я решила попросить Эверарди дать мне разрешение окончить консерваторию весной 1885 года, то-есть в конце текущего учебного года, тем более, что все обязательные предметы были мной сданы. Я до сих пор помню, как старик рассвирепел и закричал, что нечего и думать об окончании консерватории раньше чем через два-три года, а если я «такая stupide, то пошла вон чичас из класса».

Обиженная и расстроенная вернулась я домой. Было ясно, что мы не сможем просуществовать еще два года

на наши нищенские средства. Очевидно было, что на окончание консерватории надо было поставить крест и найти какой-нибудь другой выход. Красивый голос, молодость и вера в счастливое будущее позволяли мне решиться выйти в широкое открытое море жизни. Куда идти: в оперетку ли, в провинциальную ли оперу или же, на худой конец, в хор императорской оперы? Но прекрасная легенда, что у каждого человека есть своя путеводная звезда, неожиданно оправдалась на мне. Она засияла надо мной в образе незабываемого Саввы Ивановича Мамонтова, постигшего тайну зажигать в артистической молодежи энтузиазм и веру в свои силы.

Я должна отклониться и написать несколько слов о Мамонтове, так как считаю, что мы, его ученики, включая и Шаляпина, виноваты перед ним, предав забвению и имя его и его творческую работу по линии оперного театра.

Официально для всех — крупный железнодорожник, воротила-делец, коммерсант. Для нас, для молодежи, Мамонтов в созданных им операх первого периода, где пела я, Гнучеза, Власов, Ершов, Миллер и другие, и второго, где им воспитаны Шаляпин, Забелла, Секар-Рожанский, Цветкова, Матвеев, был совсем другим человеком: он был новатор, строитель новых форм оперного искусства, неумолимый критик всякой пошлости и шаблона, заботливый пестун молодых дарований.

На гражданской панихиде, устроенной мною и Малининым по Мамонтове во МХАТе 15 мая 1918 года, Виктор Михайлович Васнецов охарактеризовал его приблизительно в таких словах: «Он не был ни художником, ни поэтом, ни музыкантом, но сам по себе он создавал вокруг себя такую атмосферу, которая притягивала нас всех как магнит, вызывая неудержимое желание творить и становиться навсегда пленниками искусства».

В. Д. Поленов и В. М. Васнецов были его друзьями, они писали эскизы к декорациям опер «Русалка» и «Снегурочка», а еще не прославленные художники Коровин и Леви-

тан были исполнителями-декораторами этих эскизов и, принадлежа к молодежи, были нашими друзьями.

Мамонтов не был учителем сцены в обыкновенном понятии этого слова. Мы работали сами под его всевидящим оком. Стараний и желаний разработать рисунок того или другого образа было много, и кое-что, может быть, из наших стараний и выходило. Но вот подходил Савва Иванович, становился перед вами, молча наблюдая ваши движения, улыбался чуть-чуть насмешливо, и вдруг вы внутренне начинали сознавать, что вся работа, проделанная с таким жаром, являлась надуманной и бессодержательной. И тут же на ваших глазах он делал скупой жест, давал едва заметный поворот фигуре и, освещая мимикой лицо, мгновенно зарисовывал в вашей памяти выпуклый, естественный и живой рисунок образа.

Мы не знали тогда школы Станиславского, да и сам Станиславский о ней, вероятно, еще не думал. Как родственник Мамонтова, он бывал частенько на наших репетициях и внимательно следил за нашей работой. И кто знает, не заронил ли тогда Мамонтов первое зернышко беззаветного служения искусству в душу молодого двадцатидвухлетнего Станиславского?

У меня по классу Эверарди был товарищ вольнослушатель Ершов, очень музыкальный, обладавший небольшим приятным тенором. Он заходил иногда ко мне, пел со мной дуэты и часто поговаривал, что Эверарди ничего больше нам уже не даст в смысле школы, что пора нам пробовать свои силы на сцене. Он был москвич и нередко на несколько дней уезжал в Москву. Как раз во время моих колебаний и раздумий, как разрешить жгучий вопрос о консерватории, он вернулся из Москвы, прибежал ко мне взволнованный и рассказал, что он приехал вместе со своим знакомым, большим знатоком и любителем оперного искусства, затевающим в Москве неслыханное дело: художественную

частную оперу, основанную на совершенно новых принципах в смысле оформления декораций, костюмов и труппы, которая по его словам будет составлена исключительно из талантливейшей учащейся молодежи.

В заключение он попросил разрешения привести этого человека ко мне, чтоб я ему что-нибудь спела, и прибавил еще, что сам он уже приглашен и через месяц покидает Петербург.

И вот через два или три дня, около часу дня, сильно дернулся звонок, и в мою комнату, вместе с Ершовым, быстро вошел плотный, среднего роста человек лет сорока трех, сорока пяти, в черной круглой котиковой шапочке на круглой лысоватой голове. Он окинул меня пытливым, тяжелым взглядом своих черных, под густыми бровями, глаз и без всяких церемоний хрипатым баском произнес: «Ну-ка, спойте мне что-нибудь», и тут же, увидя на пианино раскрытый клавир оперы «Русалка», сказал: «Вот и отлично, знаете первое трио?» Я кивнула головой утвердительно. «А аккомпанировать можете?» Я ответила, что могу. — «Ну, садитесь, начнем скорей, вот Ершов споет князя, а я подтяну вам мельника». Я села, и замечательное трио было спето, хоть не очень искусно, по моему мнению, но зато с горячим волнением. Трусила я ужасно, даже ноги на педалях дрожали.

После этой пробы Мамонтов в кратких, красочных словах объяснил цель своего прихода, уверенно сказал, что берет меня, обрадовался, что я не знаю ни одной партии, и спросил, могу ли я через месяц быть в Москве. Я, ошеломленная и растерянная, лепетала, что хочу окончить консерваторию, что боюсь, что не справлюсь, но Мамонтов категорически настаивал, говоря, что нечего сидеть в консерватории сто лет и, окончив, стать шаблонной и скучной певицей, а надо молодой идти в работу и стремиться воспитать в себе художника, а не скверно поющую куклу.

В результате наших разговоров он дал мне на размышление неделю, говоря, что через неделю он придет.

На другой день я побежала в консерваторию к директору Давыдову (знаменитому виолончелисту) посоветоваться, что мне делать. Я объяснила ему свое положение, рассказала об Эверарди, о его несердечном отношении ко мне и зная, что у Давыдова был брат профессор, живущий в Москве, попросила его написать спешно в Москву, чтоб узнать что-нибудь о предприятии Мамонтова. Он обещал и написал, но ответ получился отрицательный: брат Давыдова ничего не слышал о возникающем театре. Тогда я спросила, как же мне быть и что делать.

Давыдов подумал и, глядя меня, плачущую, по голове, задушевно ответил: «Многие, окончившие консерваторию, уходили с большими надеждами, но не имели успеха, и жизнь засасывала их, не оставляя в памяти людей ни их имен, ни их работы. Раз у тебя такое безвыходное положение — рискни. Ты молода и талантлива, да и случай такой необыкновенный; поработаешь, справишься. Приедешь подготовленная и сдашь экзамен; пробыв четыре года в консерватории, ты не останешься нам чужой. А жалеть, что ты уйдешь из консерватории, не я один буду, конечно!»

К Эверарди я больше не пошла, потому что после своей выходки он явно подчеркивал свое пренебрежение ко мне.

Когда через неделю приехал Мамонтов, вопрос был решен. Я подписала контракт на два с половиной года по четыреста рублей в месяц, без вычетов за летние месяцы, и к первому ноября 1884 года я была уже в Москве. Мои товарищи завидовали мне, а я приехала в Москву с разбитыми нервами, почти больная.

Итак я в Москве. Наш оперный коллектив состоял из учащейся молодежи, за исключением певицы Любатович, которая успела спеть сезон в одном из южных оперных театров. Хор тоже был юный за небольшим исключением. Дирижерами были приглашены Труффи и Бевиньяни, а официальным директором театра был Н. С. Кротков — ком-

позитор-пианист. Фортепианные репетиции происходили на Нижитском бульваре в доме Дюгамеля, а для оркестровых репетиций был снят манеж на Пречистенке.

Мы, молодежь, скоро спаялись в тесную семью. Какая это была чудесная работа! Для нас не было урочных часов занятий, занимались и утром, и днем, и вечером, нередко работали и в ночные часы. Правда, кипящая энергия Мамонтова захватывала и нас, но бывали минуты, когда мы уставали, становились вялы, безжизненны.

Тогда вдруг раздавался хриловатый басок Саввы Ивановича: «Маэстро, сыграйте нам, пожалуйста, польку», и, подхватив первую попавшуюся ему под руку даму, он начал танцевать с нею. Усталость мгновенно исчезала, мы пускались в пляс, а потом освеженные и как бы отдохнувшие снова продолжали наши занятия. А иногда Мамонтов поступал по-другому. Идет, например, репетиция «Снегурочки», началась она в десять часов утра, проходит час за часом, но ни перерыва, ни конца занятий нет и не предвидится. Есть хочется смертельно, потихоньку начинаем ворчать, вздыхаем, когда же, мол, нас отпустят. И вдруг открываются двери репетиционного зала, и буфетчик с подручным вносят громадный кипящий самовар и две огромные кулебяки от Тестова. Савва Иванович делает рукою пригласительный жест, и мы, лижущие, набрасываемся на соблазнительную кулебяку. Отдохнув и подкрепившись, мы готовы были снова репетировать хоть до ночи.

Мамонтов хотел, чтобы оперные спектакли были оформлены «по-настоящему»; поэтому он с художниками Поленовым и Васнецовым рылись в образцах материй, выискивали какой-то неразрезной бархат для кафтана князя, парчу для сарафана княгини и т. д. Для моего костюма в подводном царстве заказана была у французской цветочницы необыкновенная гирлянда ненюфаров, которую надевал мне на голову и на костюм сам Васнецов. Нас, молодых арти-

стов, интересовало все: мы совались в костюмерные, бегали к нашим декораторам Коровину и Левитану, смотрели на их громадные полотна, даже осветительную сеть не оставляли в покое. Ею ведал молодой инженер Альберт. С ним мы лазали под сцену, и он показывал нам разные фокусы освещения.

9 января 1885 года мы начали наш первый сезон в театре, принадлежавшем Коршу, в Камергерском переулке (ныне МХАТ им. М. Горького), оперой «Русалка».

В первом представлении я пела Наташу, князя пел Ершов, мой товарищ по консерватории (он скоро прекратил свою певческую карьеру, стал суфлером Мариинского театра в Петербурге под фамилией Монахова, там же перешел в режиссеры, а после смерти главного режиссера Кондратьева занял его место). Княгиню пела Гнучева, Ольгу — Харитоновна (впоследствии преподавательница пения в Москве), мельника — Бедлевич, а свата — баритон Гордеев (тоже скоро променявший карьеру певца на режиссерство. Когда я гастролировала в Одессе, не помню сейчас, в каком году, он уже был там в театре Сибирякова главным режиссером).

Москва не поняла и не оценила попытку Мамонтова проложить новый путь в оперном искусстве силами оперной молодежи. Купеческая знать, к которой он принадлежал, считала, что он «балуетя». Публика предполагала в нем самодура, а пресса, за очень малым исключением, приняла его молодое, только что рожденное детище в штыки. Все это было плохим началом для нашего молодого театра. Ставленники Мамонтова — директор Кротков и лица в хозяйственном аппарате — были небогаты опытом и не очень дельными работниками, а средства на постановку первых опер («Русалка», «Снегурочка», «Жизнь за царя» и «Каменный гость») тратились огромные. Публика посещала спектакли слабо, а пресса или бранила или замалчивала. Нужны были годы усилий и большие средства, чтобы победить равнодушие публики, предпочитавшей в то время шаблонные и громоздкие постановки в казенном Большом театре,

и развить вкус и понимание художественной правды у прессы, привыкшей больше кланяться магическому словечку «императорский» и не осмеливавшейся критиковать все, что было прикрыто этим «высоким» именем.

Один в поле не воин. А ценных и добрых помощников у Мамонтова не было и сочувствующих ему и его идее тоже было немного.

Он пошел на компромисс. Со следующего сезона, чтобы компенсировать убытки и тем самым сохранить наш коллектив, он взял курс на итальянскую оперу, пригласил гастролеров, знаменитых певцов — Ван-Зандт, Арнольдсон, Девойод, Сильву, Броджи, Дюран, Марию Вильт, братьев Д'Андрате. Русские оперы остались неприкосновенны и шли попеременно с итальянскими. Сегодня — в новом оформлении «Снегурочка», завтра — в старом шаблоне «Лукреция Борджия», сегодня — чудесно поставленный «Каменный гость», завтра — наскоро собранная «Динора». Но «Динора» с Ван-Зандт давала полный сбор по повышенным ценам, а «Каменный гость» и по обычным ценам не давал половины. Обидно было, что и неплохое исполнение — певец Лодий был первоклассным исполнителем партии Дон Жуана — и чудная музыка Даргомыжского не доходили до публики. «Ну и скучные оперы вы ставите с Мамонтовым» — не раз слышала я от москвичей.

Наша творческая работа по линии выявления художественной правды на сцене замирала. Ведь все мы, за малым исключением, должны были переключиться на итальянский репертуар, нам пришлось много работать в качестве вспомогательного элемента, работать, конечно, не тщательно. Нечего было. Итальянские оперы пеклись, как блины. Гастролеры требовали «своих» опер: Девойод — «Африканку», Ван-Зандт — «Лакмэ», Сильва — «Лознгрина», Дюран — «Норму», Броджи — «Фаворитку» и т. д. Но среди всего этого иностранного нашествия Мамонтов сумел проработать с нами и прекрасно поставить «Вражью силу» Серова со знаменитой Д. М. Леоновой. Ее племянница, актриса Кольцова, была

знакомы с моей матерью, и в Петербурге мы не раз бывали у Леоновой, у которой та жила. Там я слышала исполнение Леоновой романсов Глинки. Голоса настоящего не было, а пела и исполняла она романсы Глинки удивительно талантливо.

После «Вражьей силы» публика как будто начала прощать Мамонтову его «баловство» и стала заглядывать и на наши русские оперы.

Итальянцы нам, в частности мне, принесли огромную пользу: через двадцать лет я ушла из Большого театра с таким голосом, с каким не стыдно было начинать снова певческую карьеру. Я быстро овладела итальянским языком и вошла необходимой подпевалой в итальянскую оперу. Пела я с итальянцами у Мамонтова около двух лет, — сначала маленькие партии, вроде пастушки в «Диноре», мисс Эллен в «Лакмэ», пажа в «Риголетто», но вскоре вошла в репертуар на равных правах с итальянскими певцами: Паж в «Гугенотах», Микаэлла в «Кармен», Принцесса в «Фенелле», Инеса в «Африканке», Эльвира в «Дон Жуане», Адальджица в «Норме», Бианка в «Алой розе» (эта опера Кроткова шла на итальянском языке), Маргарита в «Фаусте» и, наконец, Хриза в «Нероне». Относительно Нерона-Сильвы и моего участия в этой опере скажу дальше подробнее.

Итальянцы — певцы по природе. Даже и рядовые артисты пели легко и свободно, не затруднялись верхами и вполне владели кантиленой. Их искусство вести звук было для меня, обладавшей природным певческим голосом, настоящей разнотипной вокальной школой. Я жадно ловила ухом все разнообразные оттенки этой школы, инстинктивно откидывая все то, что мне не годилось, и воспринимала только полезное для себя.

Гастролеры поражали меня тонкой отделкой своих партий и иногда сценическими образами, как например, Девойод в «Африканке» или Ван-Зандт в «Миньоне» или «Лакмэ». Когда мне пришлось петь партию «Лакмэ», на замену закапризничавшей и уехавшей гастролерши Кэтти

Ролла, я сценически повторила чудный образ Ван-Зандт, запечатлевшийся во мне со всеми подробностями. Большие артисты, соприкасаясь со мной почти на всех репетициях и спектаклях, относились ко мне очень дружелюбно, давали мне советы и даже занимались со мной *par hasard*. Помню как Мария Дюран, услыша, что я в партии Микаэлы беру с о л ь первой октавы грудью, прибежала ко мне в уборную, запретила мне делать глупости и показала, как надо было брать средние ноты, смешивая оба резонатора.

Занимался со мной и Сильва, но по поводу этого мне хочется отклониться немного в сторону.

Когда я уже была в классе Эверарди, приблизительно в 1882 году, в итальянской опере впервые ставили «Нерона» при непосредственном участии самого Рубинштейна. Нерона пел Сильва, Виндекса — Котоньи, Хризу — Дюран, Поппею — Репетто. Это все были мои «боги», которым я молилась в театре на галерке и неистово, не жалея голоса, вызывала их после спектаклей.

Во втором акте, в сцене Поппеи, Рубинштейну не понравился по звуку маленький хор прислужниц, окружавших Поппею, и он пожелал заменить его на первом спектакле ученицами консерватории. И вот нас, двенадцать или четырнадцать человек, не помню точно, спешно мобилизовали; наша преподавательница итальянского языка Каталиоти продолбила с нами итальянский текст, а репетировать мы ходили в театр. На генеральной репетиции, в антракте после первого акта мы, одетые в костюмы римлянок, нагримированные, сгруппировались около пустого кресла Поппеи. Самой Поппеи-Репетто еще не было. На сцене стоял Рубинштейн, с ним Ауэр, Давыдов и еще несколько оркестрантов. Невдалеке стояли группы артистов в костюмах, среди них Сильва и Котоньи.

Рубинштейн, увидя меня, сделал несколько шагов ко мне, поздоровался и сказал: «Я очень доволен вашим хором и, обращаясь к Ауэру, спросил по-французски: «Не правда ли, как свежо и молодо звучит хор этих девиц?» Ауэр отве-

тил утвердительно и, улыбаясь, пошутил, что мол и рожицы у них все молодые. «Да, да, — подхватил Рубинштейн, смеясь, беря меня за подбородок, — все дурнушки, все, особенно вот эта, настоящая дурнушка». На этот шутливый французский говор незаметно подошел Сильва, вмешался в разговор Рубинштейна с Ауэром и попросил сделать ему удовольствие познакомить его с такой милой барышней и протянул мне руку, до которой я едва посмела дотронуться. Ведь это был один из моих «богов». Смутившись, я слышала, как он сказал обо мне Рубинштейну, что я чрезвычайно мила, но тут появилась Поппея, все засуетились, и пошли приготовления ко второму акту.

На первом представлении Сильва, увидев меня издали, сделал рукой приветственный жест, к моему смущению и дав повод насмешкам надо мной моих подруг. Могла ли я тогда представить себе, что через пять лет буду петь с ним в опере «Нерон» и услышу от него признание в любви и предложение выйти за него замуж!

Из всех певцов, гастролировавших у Мамонтова в течение двух лет, я вспоминаю с уважением только двух: Девойода и Сильву. Остальные были мало культурны, изрядные ловеласы, жадные к дешевым успехам и деньгам. Девойод, приходя на репетицию, был безупречно вежлив, говорил мало, лицо его почти всегда было грустно, но если он обращался, что бывало крайне редко, к кому-нибудь из артисток с любезностью, слабая улыбка сопровождала его слова, и сама любезность, выраженная в красивой, благородной форме, звучала, как мадригал.

Сильва был настоящий джентльмен, он был образован, культурен и держал себя в театре очень корректно, с большим достоинством, он стал бывать у нас, и я узнала, что он прекрасный пианист и любитель Бетховена.

Когда в театре Мамонтова начали ставить «Нерона», Сильва, к большому изумлению Мамонтова, настоял, чтобы партию Хризы пела я; это и для меня было неужи-

данным сюрпризом, так как я живо помнила о Марии Дюран и о ее мощном голосе в этой партии. А чем я была перед ней? Маленькая птичка перед орлицей! Тем не менее Сильва просил, а Мамонтов приказал «не рассуждать», и я подчинилась. Сильва приезжал ко мне ежедневно и занимался со мной часа по два очень усердно, воплотив в себе и концертмейстера, и художника фразы.

Он занимал большое помещение в гостинице «Англия». Мы нередко с матерью обедали у него, и тогда перед нашими приборами стояли цветы. На одном из таких обедов он показал мне письмо жены, в котором она писала, что согласна на его просьбу дать ему развод, что она, как ей ни тяжело, не хочет, чтоб дорогой ей человек страдал и был несчастлив. Показав письмо, он просил меня согласиться быть его женой и в ожидании развода предложил мне вместе с матерью переехать жить в Брюссель (он был бельгиец).

Он плакал и, целуя мои руки, уговаривал меня согласиться. Я была взволнована, я не знала как выйти из создавшегося положения. Мне впервые пришлось столкнуться с серьезной любовью пожилого мужчины, не пожалевшего во имя этой любви сломать старый привычный уклад своей жизни и положить его к ногам молодой девушки, почти ребенку по сравнению с ним. В минуту предложения мне было так жаль его, так страшно было причинить ему боль, обиду, что я сама расплакалась. Утешая, он говорил, что не настаивает, что будет ждать.

И каждый день глаза его безмолвно спрашивали меня, а я отмалчивалась. Наконец, перед окончанием его гастролей, я набралась мужества и сказала, что люблю свободу и замуж никогда ни за кого не выйду, а его всегда буду помнить, как дорогого друга.

Я так увлеклась рассказом о сватовстве Сильвы, что забыла сказать о нем, как о певце.

Сильва был героический тенор. Большой силы голос звучал во всех регистрах баритонально. Если бы он поже-

лал петь баритоном, немногие из баритонов могли бы по звуку равняться с ним. Голос его был ровен как нитка; тембр, благодаря естественной густоте звука, был оригинален и красив своим органичным оттенком. Другого сравнения не подберу.

Казалось бы, что мощь и густота звука должны были парализовать гибкость и легкость голоса в бравурных вещах и в пиано лирических мест, но Сильва — прекрасный вокалист — управлял голосом мастерски. «Сицилиану» в опере «Роберт Дьявол» немногие исполняют с таким «brio», как исполнял он, а его пиано в опере «Лоэнгрин» при прощании с лебедем было превосходно и, конечно, не имело ничего общего со слащавым пиано некоторых русских теноров.

Владея героическим голосом, Сильва стремился и на сцене выявлять себя «героем». Его репертуар помогал ему в этом: «Пророк», «Роберт», «Лоэнгрин», «Нерон». Партии эти несколько статуарны и требуют широкого шага, широкого жеста. Всего этого у Сильвы было достаточно, как и подчеркнутых акцентов в горячих фразах, но кантилена превалировала над драмой. Немного портила ему его фигура: большая кудрявая голова на крупном торсе и непропорционально короткие ноги.

Вспоминаю еще братьев д'Андреа, вернее, одного из них — баритона Франческо. Тенор же Антонио не представлял из себя ничего особенного с его большим глухим голосом и с глуповатой смазливой физиономией. Франческо д'Андреа был артист высокой квалификации. Обладая заурыдным голосом, он заставлял забывать о нем, потому что с виртуозным мастерством исполнял партию любого сценического героя, будь то Дон Жуан, Фра-Дьяволо, которого он пел, транспонируя и пунктируя эту теноровую партию, или другое. Бесподобный мимист, знаток грима, родившийся с костюмом, как мы с обычным платьем, он был большим художником и тонким певцом на оперной сцене. Я лучшего Фра-Дьяволо не видала, включая и тенора Комиссаржевского, первого создателя этой партии в России.

Несколько слов о знаменитой немецкой певице Марии Вильт (драматического сопрано), которая была приглашена Мамонтовым специально для партии Донны Анны в опере «Дон Жуан». Вильт славилась тем, что в этой опере она исполняла в настоящем тоне колсратурную арию последнего акта, которую всегда и везде пропускают. Я пела Донну Эльвиру и, придя на репетицию, увидела старую, грузную женщину громадного роста. Ей было, по-моему, лет за шестьдесят. Одета она была так, как одевались наши бабушки, на которых она была гораздо более похожа, чем на артистку-гастролершу. В магазинах всей Москвы не нашлось ни одной пары туфель, годных на ее ногу, и пришлось спешно заказывать туфли Пиронэ.

На репетиции она пела ансамбли тихонько по-немецки, и мое любопытное ухо не уловило ни тембра, ни силы ее голоса, а в спектакле она поразила всех нас, обнаружив громадный скрипучий голос, который как вихрь носился по всем интервалам и гаммам знаменитой арии, поднимаясь воплями к потолку кулис и замирая стонами около суфлерской будки. Успех был «kolossal». Так кричала вся немецкая публика, присутствовавшая на спектакле.

Мамонтов, замороженный мощью и энергией Вильт, приподнес ей на втором спектакле букет, который она, отвязав ленту, тут же сунула мне в руки, сказав, что «юности цветы интереснее, чем мне». Комичное впечатление, должно быть, производили мы, ее партнеры, рядом с ней: я — Эльвира, юная, гибкая, Падилла, исполнявший партию Дон Жуана, — небольшого роста, Лаццарини, исполнявший партию Дон Октавио, — маленький веселый человечек с круглой физиономией и с круглым животиком, и среди нас — монументальная, как статуя командора, Донна Анна, годившаяся своему жениху и своему обольстителю по крайней мере в матери, а мне, конечно, в бабушки.

О Марии Дюран распространяться не буду. Она была из числа моих «богов» со времен консерватории. Все, что она делала на сцене, было прекрасно. Но когда я попала во

Флоренцию и отправилась к ней в гости, в ее собственную виллу, она меня разочаровала. Встретил меня важный лакей и пошел докладывать. Она вышла в роскошную холодную приемную вместе с двумя дочерьми, настоящими английскими леди, говорившими при мне все время между собой по-английски; держалась она со мной чопорно, холодно. Куда девалась ее добрая улыбка? Передо мной была контесса, снисходительно принявшая случайную посетительницу.

В той же Флоренции я побывала у румынской королевы, писавшей под псевдонимом Кармен Сильва. Меня познакомил с ней поэт-востоковед Анджело де-Губернатис.

Она приняла меня в маленькой комнатке без всякой роскоши: несколько стульев и столиков да большая кушетка, на которой сидела очень старая и тучная женщина с белыми волосами, одетая в большой ковровый плащ, с подобием маленького тюбана из темных кружев на голове. Она мало говорила со мной, но приветливо улыбалась, похлопывала меня то по плечу, то по руке, приговаривая: «bella ragazza, bella ragazza». Нам дали по чашке кофе, и мы откланялись.

Де-Губернатис подарил мне книжечку своих произведений на итальянском языке с хорошей надписью; она цела у меня и лежит среди моих реликвий молодости.

Мне хочется подробнее рассказать о певице Марии Ван-Зандт, но я боюсь, что мое перо не сумеет передать ее обаятельный поэтический образ. На старинных акварелях иногда встречаются изображения таких пленительных, воздушных созданий. Помню круглое молодое личико, окаймленное пушистыми-пушистыми светлыми волосами; прозрачные, широко раскрытые глаза, таящие в себе что-то детское и грустное; легкая, гибкая фигура, полудетские плечи и руки, скользящая походка. Голос у нее был несильный, детского тембра, однозвучный и в пении и в разговоре. Вот она идет навстречу вам с полуулыбкой, вся светлая, эфир-

ная, а за нею, на расстоянии нескольких шагов, как злобущая тень, движется ее мать — плотная брюнетка с проседью, с черными нависшими бровями, с крупными и неприятными чертами лица и с властным голосом. Я никогда не видала Ван-Зандт, идущей рядом с матерью; она всегда шла впереди, как бы убегая от нее, и когда я смотрела на них, мне казалось, что какая-то хищная птица преследует беленькую голубку.

Ван-Зандт любили все, начиная с музыкантов и кончая рабочими сцены; она была хороша со всеми, всегда ласкова. Композитор Делиб написал для Ван-Зандт оперу «Лакмэ». Но, несмотря на положение певицы мирового значения, несмотря на то, что была прославленной примадонной, она была очень простой.

Мне пришлось много петь с ней, я участвовала почти во всех ее операх, кроме «Миньон» и «Севильского цирюльника». Как она прелестно пела, чаруя своим детским голосом, и какая она была художница! Разнообразное дарование помогало ей воплощаться в какой угодно сценический образ: у вас навертывались слезы, когда вы слышали ее молитву в последнем акте оперы «Миньон»; вы от души смеялись, когда она капризной девочкой набрасывалась на Бартоло в «Севильском цирюльнике», и поражала вас яростью тигренка при встрече с чужеземцем в «Лакмэ». Это была богатая одухотворенная натура, и я убеждена, что она была несчастлива в силу каких-то тайных причин.

Почему Ван-Зандт — молодая, талантливая, пользующаяся симпатиям всех окружающих, — прибегала к наркотикам? Иногда, окончив сцену, она выбегала за кулисы и, как надломленный цветок, падала ко мне на плечо почти без сознания. Ее глаза в такой момент становились туманными и грустными, и от нее шел запах алкоголя с каким-то эфиром. Мать сейчас же хватала ее за руку и, как покорную жертву, влекла в уборную.

В нее влюбился старик профессор Черенов и женился на ней. Москва была поражена. Болтали по этому поводу

много, намекали на влияние матери, смеялись, что Черномор похитил Людмилу, тем более, что после замужества, живя в Москве, она никуда не показывалась. Через несколько лет Черенов умер, и мать как-то незаметно увезла дочь за границу. И на страницах наших газет никогда более не появлялось имя знаменитой певицы Марии Ван-Зандт.

Ее заместительница в следующем году в театре Мамонтова, Сигрид Арнольдсон, только что соскочившая со школьной скамьи у Маркези и делавшая в Москве свой «первый театр», была совсем в другом роде. Молодая, лет двадцати четырех, довольно высокая, худенькая, с красивой головкой и с красивым колоратурным голосом, сулившим ей в будущем, конечно, большую карьеру, она, приехав в Москву в сопровождении дуэньи — староватой, очень некрасивой сестры, — сразу захотела показать себя. Она держала себя надменно: ни с кем не здоровалась, запиралась в уборной с сестрой, не допускала к себе костюмершу и всем была недовольна, вечно вызывая Мамонтова для объяснений.

Пела она хорошо, но холодно, и блеск большой певицы намечался едва-едва; актриса же она, по сравнению с Ван-Зандт, была чрезвычайно слабая. Но молодость и внешность создавали ей большой успех. В нее влюблялись, дарили роскошные цветы.

Вспоминаю один случай. В оркестре у нас был скромный, незаметный музыкант. С первого взгляда он до безумия влюбился в Арнольдсон, и где бы она ни была, он не сводил с нее глаз, но страдал молча. Однажды в одном из спектаклей он осмелился поднести своему кумиру маленький скромный букет; надо было видеть ярость Арнольдсон: она разорвала и обертку и цветы и швырнула остатки несчастного букета чуть ли не в физиономию бедного музыканта. Обозленная, почти рыдая, жаловалась она Мамонтову на то, что «всякое ничтожество смеет ее оскорблять своими глупыми и смешными чувствами».

Мамонтов, возмущенный, прочел ей нотацию: «Такое чувство, — говорил он, — прекрасный и редкий дар, в мире ничего нет более драгоценного, чем чистая, возвышенная человеческая любовь. Ее можно не замечать, но оскорблять ее — недостойно!» Арнольдсон в гневе заперлась в уборной, а музыкант на другой же день исчез из театра.

С другим своим поклонником она была менее сурова. За ней ухаживал обер-полицеймейстер Москвы генерал Козлов. Однажды он задал в ее честь парадный обед в гостинице «Эрмитаж», на который удостоились приглашения несколько человек артистов, в том числе и я. Особый кабинет был весь заставлен цветами, около приборов стояли букеты, и я в первый и в последний раз в своей жизни ела суп из черепахи, поданный на фарфоровой тарелке из сервиза Людовика XVI или XVIII.

Могу еще вспомнить о знаменитом Броджи, баритоне с обаятельной теноровой окраской голоса. Он закатывал такие фермато на высоких нотах в операх «Эрнани» и «Бал-маскарад», что женские сердца таяли. Несколько лет спустя я слышала Броджи, певшего уже тенором, в партии Рауля в «Гугенотах». Пел он напряженно, но обаятельный тембр голоса остался тот же, и фермато процветали попрежнему. Актер же он был никакой.

Скажу несколько слов о наших «маэстро» — дирижерах Труффи и Бевиньяни.

Труффи был человеком легкого нрава, ленившийся дисциплинировать себя и не умевший требовать дисциплины от других. Хотя он был и итальянец, но, живя долго в России, он впитал в себя некоторые отрицательные черты русской беспросветной жизни тогдашнего безвременья. Вреда этим он никому, кроме себя, не приносил. Это был добрый малый, неплохой музыкант, но авторитета ни у оркестрантов, ни у певцов он не имел и подчас сам подчинялся и тем и другим.

С появлением Бевиньяни Труффи перешел на второе место даже и в русских операх. «Снегурочку» репетировал

он, а дирижировал ею Бевиньяни. И только весной 1887 года, когда Мамонтов повез всех нас (без гастролеров) в Харьков, Труффи стал единственным нашим «маэстро», — Бевиньяни уехал в Лондон на весенний сезон дирижировать в королевском Ковенгарденском оперном театре.

— Бевиньяни был неплохой дирижер, знание партитур и четкая рука ему не изменяли. Считал он себя гастролером. Как паук, он тонко плел свою паутину вокруг «son grand ami» — Мамонтова, и немало денег перешло в его карманы.

Вот я подошла к последнему периоду моей работы в опере Мамонтова.

Уже с конца марта 1887 года начали настойчиво поговаривать, что на весенний сезон нашу оперу в полном составе повезут на три месяца в Харьков и этой поездкой окончится ее существование. Девиз же «*vita brevis, ars longa*», которым гордился весь наш маленький русский коллектив, превращался в простой памятный значок прошлого.

Я с удовольствием думала о поездке в Харьков, но еще с большим удовольствием мечтала о том, что буду в июне совершенно свободна и могу осуществить свою мечту: уехать на несколько месяцев в Италию и там учиться, учиться без конца. Денег на эту поездку я прикопила. Правду говоря, мой голос от непосильной работы стал сдавать (ведь мне приходилось петь иногда восемь раз в течение недели), верхушки закачались, я начала чувствовать некоторую общую усталость и радовалась поездке на юг, как развлечению и, может быть, некоторому отдыху.

Не могу отказать себе в удовольствии рассказать о курьезном случае, произошедшем со мной перед поездкой. Случай, ярко характеризующий то «доброе старое время», когда высокие сановники, опора и оплот трона и государства, могли позволять себе безнаказанно забавляться и соблазнительными предложениями губить жизнь молодых, неопыт-

ных девушек. Я хочу рассказать, как камергер двора его величества, губернский предводитель дворянства Курской губернии Дурново пожелал купить меня за сорок тысяч рублей.

Дело было так. В ожидании харьковской, а затем заграничной поездки мы с матерью хотели сдать в наем свою маленькую квартирку на время нашего отсутствия. С этой целью мы отправились в комиссионную контору Александровой. Таких контор в Москве в ту пору было немало, занимались они разными делами: передачей квартир, рекомендацией прислуг, поисками гувернанток, бонн и т. д. Очевидно, негласно занимались и сводничеством.

Поговорили мы с директоршей и ушли. На другой день к нам явился какой-то тип с проседью, в темносиних очках. Назвав свою фамилию — Шлейзингер, — он объяснил, что является доверенным лицом курского предводителя Дурново, который только что перенес потерю близкого лица, — умерла хозяйка, француженка, жившая в его имении в Курской губернии. После нее остались прекрасные туалеты, их некуда девать, а так как я артистка, то, может быть, я желаю взглянуть на эти туалеты, тем более, что все они сделаны в Париже и продаются за бесценок. И прибавил, что платья можно видеть в гостинице «Дрезден» на Тверской, в номере Дурново. Мать соблазнилась, разумеется, и я тоже. Мы условились со Шлейзингером, что на другой день, в 11 часов утра, мы придем смотреть парижские туалеты.

На следующий день в вестибюле гостиницы «Дрезден» нас встретил Шлейзингер и провел в небольшой номер, где на кровати были разложены роскошные платья из парчи, затканые цветами, с золотым шитьем и шелковые с ценными кружевами. За кроватью, на которой они были разложены, была дверь, неплотно притворенная. Чьи-то глаза из этой щели старались рассмотреть, что делалось в комнате. Я была уверена, что эта была любопытная горничная, желавшая полюбоваться в щелочку на прекрасные платья.

Мать сказала Шлейзингеру, что туалеты эти не для нас, и мы, любезно простясь с ним, отправились домой, причем он вежливо проводил нас до выхода.

На другой день нас посетил сам Дурново и, не застав дома, оставил свою визитную карточку. Какая важная это была карточка! На плотном бристоальском картоне с золотым обрезом был вытиснен герб, а под ним крупными буквами стояло: «Камергер Двора Его Императорского Величества, Губернский Предводитель Дворянства Курской губернии — Дурново» (имя я забыла).

Я повертела карточку в руках, раздумывая, чему приписать такой знатный визит. А через два дня снова явился Шлейзингер и предложил мне от имени Дурново ехать с матерью в Курскую губернию, в его имение. Ей предлагали быть там хозяйкой-экономкой, а мне — усладительницей семидесятилетнего развратника. И если мы примем, в чем Дурново ни минуты не сомневался, столь блестящее предложение, то он сейчас же вносит в Государственный банк на мое имя сорок тысяч рублей. Как мы реагировали на такое «блестящее предложение», должно быть понятно каждому без всяких комментариев.

Промелькнул март; в апреле мы должны были, по распоряжению Мамонтова, собраться ехать на шесть недель в Харьков на весенний сезон, с 1 мая по 15 июня. Туда везли исключительно итальянские оперы и одну русскую «Снегурочку», как новинку, нигде еще не шедшую.

Труппа была профильтрована, наш маленький коллектив тоже немного поредел, но мы были необходимы, так как итальянская опера в целом не могла существовать без нашего участия. Власов, чудесный дед Мороз в «Снегурочке», прекрасно наломал себе язык по-итальянски и распевал разных «донов» не хуже настоящих итальянцев; Миллер, Ершов и я тоже не отставали от иностранцев. Ведущих артистов в опере ставили в афишах в красную строку. И я в Харькове удостоилась той же чести. Славная это была поездка! Перед скорой разлукой мы, уцелевшие

после фильтровки, как-то стали ближе, роднее друг к другу. Миллер, Гнучева, Никольская, Костя Коровин (тогда он был для нас только «Костя»), Малинин и я, мы вечно бывали вместе — и дома, и в театре, и на прогулках, и на репетициях — и жили в тесном содружестве.

Южная весна была в полном цвету. Мы пели в театре Коммерческого собрания. К нему примыкал старинный барский парк с длинными заросшими аллеями, с буйным кустарником, с овражками, через которые кое-где были перекинуты обветшавшие мостики. Вся эта роскошь весны, напоенной душистыми ароматами, зеленела, цвела и оглашалась трескотней и пением пташек. Мы хохотали, школьничали, бегая по всему парку, перелезали через заборы, попадали в чужие сады, ломали там сирень и вишневые ветки, осыпанные белыми звездами. Коровин всегда носил с собой ящик с красками, и как только перед нами появлялось живописное место, мы сейчас же делали привал, и Коровин набрасывал эскиз, для которого позировали все, кто желал. Несколько эскизов написал он и с меня, но неизвестно, где они. И Коровин и мы были беззаботны и совсем не думали о том, чтоб сохранять наброски, написанные шутя, мимоходом.

Мы вспоминали Левитана и жалели, что он остался в Москве. Он был уже, повидимому, заполонен своей «Попрыгуньей», которую так типично верно описал А. П. Чехов в своем рассказе того же названия. В дальнейшем я еще вернусь и к Левитану и к ней. Несмотря на разницу лет, мы были с ней, с «Попрыгуньей», одно время очень близки, и миновать ее, а вместе с ней и Левитана в своих воспоминаниях я не могу.

Возвращаясь к театру. Работы было немного в смысле репетиций и занятий с Саввой Ивановичем, но петь в спектаклях приходилось почти каждый день. Пелось нетрудно, потому ли, что была новая обстановка и новые люди, — не знаю. Но знаю, что я стала расти. Точно из гимназии попала в университет. Явилось сознание, что делаешь боль-

шое дело. Чувство ответственности за него перед собою и перед другими стало яснее, и сознание это принесло какое-то внутреннее удовлетворение. В Москве я была девочкой, взятой со школьной скамьи, а для Харькова — певицей со стажем. Итальянцы, хоть и не гастролеры, пели хорошо. Я не уступала им и имела большой успех. Харьковская публика посещала театр охотно, сборы были хорошие. Мамонтов не раскаивался, что привез оперу в Харьков, и радовался, что показал «Снегурочку».

Со мной он в последний год несколько изменился: из опекуна стал советником. Иногда, прикасаясь рукою к моей голове, он говорил: «У вас тут кое-что есть, Наденька, почему вы не берете карандаш и не записываете, что бродит у вас в мыслях? Пишите, что вздумается, или переводите что-нибудь с иностранного; помните, развивая свои мысли, человек развивается сам». Бывали минуты, когда мы затрагивали в разговоре темы, далекие от театра и музыки. И всегда Савва Иванович повторял: «Бойтесь, бойтесь и избегайте пошлости в жизни и не сходитесь с людьми, которые, не понимая вас, будут копошиться там где-то внизу, около вашего башмака, в то же время претендуя на исключительное внимание и сочувствие к себе».

«Снегурочку» я пела с восторгом. Эта партия как-то очень подошла ко мне. И молодость, и нежный голос, и неизведанное чувство любви — все это, вместе взятое, гармонировало и помогало мне создавать образ девочки-Снегурочки. Но если я скажу, какой момент в опере каждый раз доставлял мне неизъяснимое наслаждение, мои читатели посмеются надо мной. Появление призрака Снегурочки перед Мизгирем у нас было сделано так: на одной стороне кулис с колосников спускалась тонкая проволока с маленьким стремением для одной ноги. Я, поставив ногу в стремя, держась одной рукой за проволоку, принимала позу летящей фигуры и с замирающим от восторга сердцем ожидала момента, когда меня вихрем промчат через всю сцену на другую сторону кулис. В эту минуту я была счастлива.

В Харькове мой репертуар обогатился еще одной партией, о которой я не могла и мечтать. Это была партия Лакмэ. Итальянка Кэтти Ролла соскучилась после веселой Москвы однообразием харьковской провинциальной жизни и упростила Мамонтова нарушить с ней контракт и отпустить ее в Италию.

После ее отъезда Мамонтов вызвал меня к себе и строго объявил: «Наденька, вы через неделю поете «Лакмэ», маэстро Труффи будет заниматься с вами каждый день, и я тоже».

И через неделю я пела! Легенду мне транспонировали на тон ниже. Все остальное в опере, кроме нее, было для меня вполне приемлемо, и образ незабвенной Лакмэ — Ван-Зандт я старалась скопировать, как только могла лучше. Все сошло внешне благополучно, и абонементы были выполнены. А для театра это было главное. Харьковцы, любившие меня в «Снегурочке» и в других операх, присоединили к ним и «Лакмэ». А какие портреты снимал с меня изумительный мастер-фотограф Федецкий! Красочность костюма Лакмэ его пленила. Он увеличил мой портрет и заменил им входную дверь в свое ателье, не убавив ее величины ни на один дюйм. Эта громадная фотография была очень красива и поражала своей величиной всех входящих в ателье.

В Харькове же произошла моя встреча с примадонной петербургского императорского Мариинского театра — Эмилией Карловной Павловской. Не помню ясно, почему и откуда пригласил ее Мамонтов на несколько спектаклей, но первый спектакль с ее участием (это была «Травиата») сохранился в моей памяти ярко. Две Травиаты запомнились мне навсегда. Одна из них была Марчелла Зембрих, с ее необыкновенным, чарующим тембром голоса и мягко очерченным лирическим образом Виолетты, и вторая — Павловская с горловым голосом, вибрировавшим крупными волнами, досадно поражающим ваш слух в начале оперы; но скоро образ Виолетты, страстно любящей и обреченной

на смерть женщины, образ, так художественно и правдиво созданный замечательной русской певицей-актрисой, захватывал вас. Велика была сила драматического таланта Павловской. И как обидно, что никто из ее современников и музыкантов не написал ни слова о ней, никто не собрал никаких материалов о ее жизни, о ее деятельности, о ее отношении к младшим товарищам, о ее вокальной и драматической работе с ними.

Оставив сцену, эта замечательная женщина-артистка несколько лет провела в работе над собой, готовя себя к педагогической деятельности. Она создала целую систему пластических движений, помогавших певцам драматически работать над партией. Скольких она поставила на ноги, начиная с тенора Дмитрия Смирнова, который до занятий с ней пел в опере «Каммор» Экспозито дребезжащим тенорком.

Она была бессеребреница. При своем громадном влиянии на Мариинской сцене она не сделалась интриганкой. Она изливала свет и тепло на молодежь. Едва познакомясь со мной в Харькове, она с душевной добротой похвалила и голос мой и исполнение Снегурочки; поинтересовалась, что я думаю делать в дальнейшем, приласкала, как старший товарищ, и, узнав, что я собираюсь ехать в Италию доучиваться, взяла с меня слово, что до отъезда туда я приеду в Петербург, и что она постарается устроить мне пробу в Мариинском театре.

Недолго продолжались ее гастролы у Мамонтова. Публика принимала ее восторженно, но ее успех возбудил зависть в одной «примадонне», и та приняла все меры и приложила все усилия, чтобы Павловская отказалась от гастролей. За одну короткую неделю я полюбила в ней чуткую, отзывчивую женщину и навсегда преклонилась перед ее громадным, непревзойденным талантом. Очень многие наши современницы и поют неплохо, и держатся хорошо, и умирающую Травиату могут изобразить на сцене недурно, но их образы, по сравнению с Павловской, проходят перед

зрителями как люди-призраки, не оставляющие, по словам Виктора Гюго, даже своей тени на стене. Творить и изображать — не одно и то же, а Павловская творила. Была ли она Татьяной, Аидой, Маргаритой — образы ее запомнились и захватывали. Даже такие оперы, как «Корделия» Соловьева и «Гарольд» Направника, не могли своей слабой музыкой подавить ее неукротимого стремления к творчеству.

А сезон наш в Харькове подходил к концу. Начались прощальные бенефисы. В мой прощальный бенефис — он же был и последним нашим спектаклем в Харькове (16 июня 1887 года) — шла моя любимая опера «Снегурочка». Денег нам за бенефисы никаких не полагалось, а подарки получать мне было не от кого. Но в течение всего спектакля при моем появлении на сцену отовсюду сыпались букеты роз. По окончании молодежь кричала, не хотела расходиться и целой толпой провожала меня до дому.

На другой день, сидя в поезде, я слушала наставления Саввы Ивановича. Он приветствовал мое решение ехать за границу, но не рекомендовал только «доучиваться» в узком смысле слова, а советовал ходить по музеям, галереям, осматривать произведения великих мастеров — художников и скульпторов. «Это вас обогатит, — говорил он, — разовьет ваш вкус, даст вам понятие о красоте и о правде в искусстве. Пройдет несколько лет, и из вас вырабатывается настоящая интеллигентная, образованная артистка, которую и мне не стыдно будет назвать своей ученицей и за успех которой я буду всегда радоваться. Пишите мне как можно чаще, а пока целую вас и благословляю».

Я ехала не в Москву, а в Калужскую губернию до августа, к своим друзьям Ярошенко. Каждое лето, хоть ненадолго, я посещала их.

Я приехала к Ярошенко посоветоваться, куда ехать в Италию. Надо отметить, что жена Ярошенко, женщина передовая, разносторонне образованная, сердечная, сыграла большую роль в моем духовном развитии. Поэтому я шла

к ней как к родному человеку со всеми жизненными вопросами и тревогами. Так было и теперь. А у нее в это время как раз гостил муж ее кузины — музыкант, профессор флорентинской консерватории Бачи. Он-то и посоветовал ехать во Флоренцию к профессору Ваннучини, предлагая переговорить с ним обо мне и нанять нам комнатку у одной знакомой англичанки. Все сладилось как нельзя лучше, и я условилась с Баччи, что приеду во Флоренцию к 1 сентября.

Возвратясь в Москву и предоставив матери все хлопоты о путешествии, я стала усиленно посещать своих друзей и, конечно, в первую очередь Софью Петровну («Попрыгунью»), которую я очень любила, любила ее мужа, прекраснейшего человека, любила их квартиру и гостей, по большей части художников, почти ежедневно собиравшихся за узким столом в их маленькой оригинальной столовой.

Там бывали постоянно Гославский, Зарецкий, Степанов, Сергей Глаголь и изредка Левитан. Удивительно, она была и немолода и нехороша, но в ее глазах, в почти девичьей фигуре было что-то особое, что-то прямое и властное. Схватит, так и не выпустит. Нас познакомил Левитан в декоративной мастерской нашего театра, и она сразу очаровала меня и взяла в плен.

Я стала постоянно бывать у нее; между нами сложились какие-то особо душевные отношения. Была ли она так искренна и откровенна со мной, как я с ней, не знаю, но бывали минуты, когда она плакала и жаловалась мне на свою жизнь. Я тогда еще не понимала, в чем заключались ее страдания и неудовлетворенность. Муж у нее был чудесный. Он был и поилец, и кормилец, и нянька, и баловник, — все, что хотите, и все эти качества он проявлял, прикрываясь незлобивым ворчанием заботливого отца. Она была вполне свободна и могла «прыгать», куда ее влекло. В это свидание она много говорила со мной о Левитане, говорила, что он приезжает к ней по утрам и дает ей уроки, что

она зовет его на «Плес» на этюды, а он колеблется, что он ей безумно нравится.

После приезда от Ярошенко я встречала Левитана несколько раз у Мамонтова, в театре, на улице, но ни разу не встретила у «Попрыгуньи». Я даже, помню, звала его с собой к ней, но он резко отказался, и я подумала, что ее шансы покорить его не велики. Он был, как всегда, хмурый, с грустными глазами, немногословен и очень сдержан.

До моего отъезда за границу оставалось около трех недель. Я должна была, по письму Павловской, успеть съездить в Петербург на пробу в Мариинский театр.

Собираясь в Петербург, я не столько думала о том, что меня там ожидает, сколько увлекалась мечтой, что я скоро сяду в вагон и понесусь в волшебную страну, которая манила меня к себе с шестнадцати лет и сулила мне блаженство стать настоящей, большой певицей.

Ну, вот я в Петербурге. Остановилась, как всегда, у своей консерваторской приятельницы — Соловьевой. Умылась, почистилась и побежала к Павловской.

Она велела мне без всяких церемоний приходить к ней каждый день обедать, говоря, что это самое удобное время для нее и что в часы обеда и после них я могу застать у нее кое-кого из интересных людей. И вот я в течение шести-восьми дней ходила к ней на обеды и видела у нее много театральных лиц, из которых выделяю Петра Ильича Чайковского и Г. П. Кондратьева, каждодневных гостей Павловской. Кондратьев держал себя как «добрый папаша». Он говорил Павловской «ты», называл ее «Милей», «Милечкой» и мне тоже сразу стал говорить «ты». Чайковский очень любил играть в винт, и в эти несколько дней моего пребывания в Петербурге я часто была его партнершей.

Чайковский все время был в ровном, хорошем настроении. Мне казалось, что он, приходя к Павловской, отдыхал в уютной, теплой атмосфере. А хозяйка не знала, чем и угодить своему гостю. Ее ласковые «Чайнышка», «мой милый Чайнышка» звучали дружески и тепло.

Кондратьев доложил директору Всеволожскому, что <sup>я</sup> перед поездкой за границу следует послушать. <sup>е</sup> М<sup>е</sup> Всеволожский назначил аудиенцию, и на пороге его кабинета я столкнулась с выходящим оттуда Чайковским, который произнес слова, вероятно, решившие мою дальнейшую судьбу: «Рекомендую вам, Иван Александрович, очаровательную Снегурочку». Всеволожский назначил мне пробу на следующий день. Я должна была спеть сцену Маргариты в саду в опере «Фауст» в сопровождении оркестра под управлением самого Направника.

После пробы, напутствуемая Павловской и Кондратьевым, которые уверяли меня, что с января 1888 года я буду зачислена в состав труппы Мариинского театра, я покатила в Москву, обещая им написать из Флоренции. Кондратьев не позволил оставаться в Италии более четырех месяцев, говоря, что перед январем надо успеть показаться в формальных трех дебютах. Я уверяла, что вернусь непременно во-время.

За три дня до отъезда я собралась к «Попрыгунье» проститься.

Просидела я вечерок скучновато, не было той свободы в наших разговорах, которая так украшала наши отношения; некоторые темы она предпочитала обходить молчанием, и я делала вид, что и мне они неинтересны, но это была неправда. Я бы не была женщиной, если бы не желала узнать продолжение ее любовной истории с «ним». Около одиннадцати часов вечера я простилась с нею и с ее мужем, обещав им вскоре написать.

Утро. Варшава. Поезд подходит к перрону, и я вижу из окна вагона Яшу Вينيцкого, милого студента, прожившего три года в Петербурге под нашей кровлей. Теперь он инженер. Суетливо всматриваясь, он с доброй улыбкой, протягивает нам руки и, помогая выходить, шепчет: «Помол-

чите, Надзя, нельзя говорить в большой толпе по-русски». За ним идет его товарищ Керницкий, он тоже прикладывает палец к губам. Мы спешно направляемся в ресторан, усаживаемся за отдельный столик, и там я узнаю, почему в Варшаве опасно полякам общаться с русскими и говорить на их языке.

Царское правительство, разорившее и задавившее Польшу, яростно преследовало патриотизм и национальный дух польского народа, сеяло национальную вражду. Варшаву оно наводнило сыщиками-чиновниками, все учреждения руссифицировало, даже вывески не смели писать на польском языке. Можно себе представить, какую затаенную злобу и ненависть питали тогда поляки к русским. Русских бойкотировали везде, и если кто-либо из поляков решался заговорить по-русски, то он подвергался опасности быть избитым уличной толпой. Все же милые молодые люди провели с нами почти весь день, показали нам Варшаву и вечером посадили на поезд, идущий в Вену.

Дорога до Вены очаровала меня. Все было незнакомо, ново и интересно.

Незадолго до прибытия в Вену в наше купе сел очень элегантный молодой человек, прекрасно одетый и, сразу узнав в нас иностранок, завел с нами беседу, мешая французские слова с немецкими. Понимали мы друг друга слабо, из его слов мы разобрали, что он едет в Вену навестить своего друга и предлагает заехать завтра за нами, чтобы покататься вместе и посмотреть Вену. Мы любезно отклонили его предложение и дружелюбно расстались с ним на вокзале. Через несколько часов, гуляя по Ring Strasse, я уговорила мать зайти в обувный магазин. Каково же было наше удивление, когда примерять мне ботинки подошел наш недавний элегантный спутник. Бедный малый был очень смущен, а я, выйдя из магазина, расхохоталась от души.

Остальная дорога до Флоренции прошла гладко, если не считать курьезов с итальянскими таможенными. Там

таможни заведены в каждом городе. И вот начались таможенные сюрпризы. Надо признаться, что мы собирались в заграничное путешествие «по-русски»: с нами были подушки, одеяла, две увесистые банки с вареньем и фунтов десять конфет в красивых коробках, которыми меня наградили провожавшие друзья и знакомые. В каждом городе пришлось платить за все, но неполные конфетные коробки особенно возбуждали алчность таможенных чиновников, и я, наконец, рассерженная наглыми их приставаниями, ссыпала все оставшиеся конфеты в одну коробку и выбросила ее за окно. У чиновников вытянулись физиономии, а налетевшая откуда-то ватага итальянских ребят накинулась на сладости и моментально их уничтожила.

Флоренция — город-храм, где чувствуешь себя язычником, где на каждом шагу готов преклонить колена, чтобы славословить богов вечного искусства и молиться произведениям великих мастеров. И в галлереях, и на улицах, и в церквях видишь сокровища, поражающие глаз и волнующие душу. Я почти каждый день посещала галерею Уфици и тихо бродила по залам, подолгу простаивая перед мадоннами Рафаэля и перед нежной кистью Карло Дольче.

Только во Флоренции я начала понимать живопись и мощную красоту скульптуры. До поездки я мало интересовалась скульптурой, а в живописи предпочитала русскую природу. Живя недалеко от церкви св. Креста, я ни разу не могла пройти домой, чтоб не забежать в церковь и не провести хоть несколько минут в созерцании гробниц Микель-Анджело, Данте, Галилея.

Счастлив человек, хоть на миг соприкоснувшийся с бессмертием художественной тайны! Счастлива и я, пронесшая через многие годы воспоминание о сладостном созерцании произведений великих мастеров. Четыре месяца я прожила во Флоренции и не могла привыкнуть к мысли, что живу в городе. Так он и остался для меня храмом с его бесконечными алтарями. Впоследствии и Рим с Колизеем и несравненным Ватиканом, и Генуя с ее знаменитым мрам-

морным кладбищем, и Неаполь с Везувием не произвели на меня такого впечатления, как прекраснейшая Флоренция.

Благодаря профессору Бачи мы устроились довольно удобно в квартире у одной англичанки. Комната наша выходила окнами на четырехугольный двор, по стенам которого снизу до верху вились виноградные лозы с крупными кистями розоватого винограда. Это было очень красиво и для меня необычно, ровно как и маленький сквер перед нашей улицей с цветущими на воле высокими олеандрами, какие я привыкла видеть в России в маленьких цветочных вазонах.

На другой день я отправилась с Бачи знакомиться с профессором Ваннучини. Это был плотный человек с белой головой и бакенами, мало похожий на итальянца, а по бакенбардам и одежде скорее напоминавший англичанина. Немудрено, он ежегодно шесть месяцев проводил в Лондоне, давая там уроки пения.

Он принял меня очень любезно, усадил, много расспрашивал, где и с кем я пела. Фамилия Мамонтова и имена артистов, певших со мною, ему были известны. Это, видимо, ему импонировало и имело влияние на его отношение ко мне. Для первого знакомства я спела ему несколько вещей из разных опер. Он остался доволен моим голосом, но сказал, что он кажется ему прекрасным роялем с несколькими запавшими клавишами. Отсюда я сделала заключение, что он, вероятно, пианист, каким он на самом деле и оказался. Так начались наши занятия, пять раз в неделю по десяти лир за урок. Это была льготная цена для артистки. Надо сказать, что такие льготы существовали у всех иностранных профессоров, у которых мне пришлось брать уроки.

Я работала с Ваннучини четыре месяца, почти изо дня в день, сначала на гаммах только в верхнем регистре. В противоположность Эверарди, он не позволял глубоко дышать, говоря, что глубокое дыхание мешает образованию

легких флейтообразных гамм. Сам он, показывая какой-нибудь пассаж, свистел очень чисто и красиво, и его свист напоминал флейту. Постепенно он стал мне давать широкие арии, и я прошла с ним несколько партий по-итальянски. Он часто заставлял меня держать фермато на высоких нотах пиано, а быстрые гаммы я пела с ним тоже почти всегда на пиано.

Я вспоминаю Ваннучини как хорошего музыканта, умевшего в ежедневных упражнениях принести большую пользу усталому голосу. Отделка же им партий не шла дальше шаблонных музыкальных традиций того времени, то есть слащавых замирающих пиано, многочисленных *ritenuto* и фермат.

Как-то раз, когда я уже перешла на широкие арии, Ваннучини обратился ко мне с просьбой не отказаться попеть дуэты из опер с одним его учеником-другом, приехавшим только что из Лондона. Ученик этот, немолодой англичанин, обладающий большими средствами, обожает, по словам Ваннучини, оперную музыку и занимается исключительно для своего удовольствия, переезжая за Ваннучини из Англии в Италию и обратно. Если я согласна, то условия следующие: два раза в неделю по полчаса по пятнадцать лир и петь с ним на его квартире. У меня не было оснований отказываться от такого легкого и неожиданного заработка, и я охотно согласилась.

И вот в одно прекрасное утро мы отправились втроем — Бачи, я и Ваннучини — к нашему Амфитриону. Иначе назвать его не решаюсь — ведь он всех нас нанял: Бачи аккомпаниатором, меня певицей, а Ваннучини дирижером. Да, да, дирижером! Он должен был махать палочкой и указывать нам вступления.

В салоне комфортабельной квартиры стоял рояль, посредине комнаты пюпитр, на нем клавир «Фауста» и палочка. Несколько стульев, портреты композиторов развешены по стенам. Бачи и Ваннучини в качестве своих людей проходят во внутренние комнаты, а я остаюсь одна и с боль-

шим любопытством и нетерпением ожидаю выхода моего «тенора». Но, боже мой, что же я вижу! Какой-то франтоватый, с розовыми щеками старичок с белым хохолком на голове и с белыми бакенами семенит ко мне на негнущихся ножках. Широкая улыбка показывает ослепительно белые ненатуральные зубы. Какое счастье, что театральная тренировка помогла мне удержаться от неприличного смеха при виде этого забавного старого петушка, одетого в светлосерый костюм, с голубым шарфиком на шее!

Представляясь мне, он назвал себя сэром Арчибальдом; фамилию я плохо разобрала и сразу забыла. А я представлена была ему как *celebrissima Artista di Moska Speranza Salini*.

Имя «Надежда» итальянцам выговаривать было трудно, и они переключили его на *Speranza*.

После знакомства началось священнодействие: с серьезным лицом Бачи сел за рояль, а Ваннучини стал за пульт, мы же со старикашкой стали рядом перед поднятой палочкой «маэстро». Никакими словами нельзя выразить, как он пел. Как наслаждался, выпуская то жалобные мяукающие звуки, то — при высоких нотах — какие-то фистульно-фальцетные вскрики!..

Так мы терзали дуэт из «Фауста» полчаса. Затем лакей внес на подносе три большие рюмки какого-то вина и корзинку с печеньем. Я, не привыкшая пить, стала было отказываться от угощения, но, уступая просьбам своего преклонного «Фауста», сделала глоток и прокляла жизнь.

За полтора месяца моих гастролей у сэра Арчибальда мы перепели с ним множество дуэтов из «Ромео», из «Фауста», из «Травиаты», из «Мефистофеля», из «Силы судьбы». Всех не перечтешь!

Благодаря некоторой моей невоздержанности на язык со мной иногда случались маленькие курьезы. Так, раз сидя с матерью в театре Пальяно, я заметила, что у моего соседа-итальянца надеты маленькие, не по руке, перчатки.

Я по-русски посмеялась с матерью, что он, бедный, верно, стащил их у младшей сестры. Вдруг мой итальянец вскочил со своего места, раскланялся передо мной и ломаным русским языком объяснил, что он, опаздывая в театр, схватил в магазине первые попавшиеся перчатки, а что вообще он носит перчатки всегда по мерке.

В другой раз, в автобус, ожидавший отправления, сел молодой итальянец и начал свистать. Меня дернуло сказать: «Вот дурак-то, свистит как в конюшне!» На это последовал ответ на хорошем русском языке: «У нас в Италии все свистят». После этого я прикусила свой язык и перестала думать вслух.

Время незаметно придвинулось к декабрю. Настала самая дурная погода в Италии. Пошли дожди. В домах стало сыро. Торговки на улицах, продававшие печеные каштаны, распустили над собой громадные зонты и грели свои ноги и юбки на тех же жаровнях, где пекли каштаны. Юркие итальянцы, подняв воротники коротеньких холодных пальто, шмыгали без галош по мокрым тротуарам и быстро рассеивались на перекрестках тускло освещенных улиц.

Невольно потянуло в Россию, к снежной, метельной зиме, стало вдруг одиноко и грустно на чужбине, потянуло к русским людям, к своему говору и к своему привычному укладу жизни.

Я посоветовалась с Бачи, переговорила с Ваннучини (в сущности, мне больше и делать было нечего у него); голос мой отдохнул, прозанималась я добросовестно, не пропуская ни одного урока, и этот классный режим оказал мне большую пользу. Письма Павловской и через нее наказания Кондратьева настойчиво звали меня к концу декабря в Петербург, к новым испытаниям и к новым, быть может, победам. Я почувствовала, что получила от поездки больше, чем могла ожидать, и что, истратив на Флоренцию свои небольшие трудовые деньги, я получила взамен неоцененные сокровища: я приобрела художественный вкус, понятие

об истинной красоте творческого мира, я расширила свой кругозор.

Пора было возвращаться, и 14 декабря я выехала в Россию.

Я вернулась из Флоренции, от профессора Ваннучини, в Москву 17 декабря 1887 года и в тот же день случайно столкнулась на улице с управляющим конторой императорских театров Пчельниковым. Впервые я увидела его в начале августа в Петербурге, в Мариинском театре, где я, перед поездкой за границу, пела на пробе с оркестром перед директором театров Всеволожским.

Видя, как сам Направник протянул мне тогда руку с похвалой, и слыша, как Всеволожский покровительственно сказал мне: «Мы вас ожидаем непременно к новому году», Пчельников тут же подошел ко мне, любезно представился и с подобострастной миной обратился к Всеволожскому с почтительно-шутливым упреком: «Вот вы, Иван Александрович, всегда изволите отнимать у Москвы то, что в ней появляется интересного», и, обращаясь ко мне, прибавил: «Я ведь не раз слушал вас и очень интересовался вами, как молодой оперной силой, подающей богатые надежды». Я любезно улыбнулась, невольно подумав про себя, что за три года моего пребывания в Москве, в опере Мамонтова, он ничем не проявил интереса ко мне.

Теперь, при неожиданной встрече с Пчельниковым в Москве, между нами произошел следующий диалог:

— Как, вы здесь, в Москве?

— Да, сегодня утром приехала из Флоренции.

— Что же вы думаете делать?

— На-днях еду в Петербург, в Мариинский театр, где мне обещаны три дебюта.

— Охота вам покидать Москву и нас, ваших поклонников, я думаю, вам лучше дебютировать в Большом театре.

— Нет, я не могу. Я по письму Кондратьева должна быть в начале января уже в Петербурге.

— Знаете, что я вам скажу. Спойте-ка вы у нас до праздников в какой хотите опере.

— Но какой же смысл мне петь у вас, — недоумевала я, втайне польщенная его настойчивостью, — когда я должна спешить и готовиться к дебютам?

— Это вас ни к чему не обяжет, это будет как бы репетицией перед спектаклями в Петербурге. Пойдемте сейчас со мной в контору, я вызову Альтани, и мы совместно назначим день и оперу, в которой вы пожелаете выступить.

Страшно заинтересованная его предложением, увлеченная возможностью выступить в Большом театре, красота и акустика которого славились в Европе, я не нашла в себе сил сопротивляться. Ведь это было так неожиданно и для моих двадцати трех лет слишком заманчиво и лестно.

Чтобы закончить эпизод, скажу кратко, что через четыре дня я пела в Большом театре Маргариту в «Фаусте». Пела по-итальянски, так как русского текста не знала. На следующий день после спектакля Пчельников и главным образом Альтани вырвали у меня слово остаться в Москве и подписать контракт. Я любила Москву, знала ее; здесь был кружок моих друзей, и мне не трудно было убедить себя, что лучше работать в Москве, где тебя любят и знают, чем искать удачи и счастья в холодной столице с ее близостью к «сферам» и ко «двору», с одной стороны, и с обостренной завистью и интригами за влияние «сильных мира» — с другой. Контракт с Большим театром я подписала после возвращения из Петербурга, так как считала своим долгом лично объяснить Павловской и Кондратьеву свое решение остаться в Москве.

Боже мой, какую бурю я вынесла, когда сообщила им, что остаюсь в Москве! Павловская, хорошая, сердечная, сделавшая для меня очень много, уговаривала меня «не ребячиться», и она так и осталась под впечатлением, что я «по неразумению теряю карьеру». Но Кондратьев, человек вла-

стный, с громадным самолюбием, признававший закон только своего слова, принял мой отказ как личную обиду.

У него была манера говорить всем артисткам «ты» и называть их уменьшительными именами. До сих пор ясно вижу его сидящим в кресле в своей маленькой режиссерской, обвешенной по стенам портретами артисток Мариинского театра. С длинной седой бородой, в красной феске с кистью, горбоносый, он сверлил меня злыми глазами и сердито говорил повышенным голосом: «Ты, Наденька, не в своем уме, ты глупа и не понимаешь, от чего отказываешься. Разве ты не знаешь, что рыба ищет, где глубже, а человек — где лучше? Ты здесь будешь на виду, и тебя, может быть, ждет блестящая карьера, а в Москву, голубчик, посылают петь только тех, кто здесь пришелся «не ко двору».

Я, расстроенная и испуганная, лепетала, что боюсь Петербурга, что дебюты могут пройти неудачно, но он захотел и сказал, что дебюты — одна формальность. Взяв со стола какую-то бумагу, он прочел: «Салина — контракт на три года, оклад три тысячи рублей с повышением» — и победоносно взглянул на меня. Признаюсь, искушение было велико, но колебалась я не долго. Собрав всю свою решимость, я твердо ответила, что слово, данное мной в Москве, хочу сдержать.

На другой день после нашего разговора с ним я получила телеграмму от Альтани с просьбой скорее возвращаться, и вечером я уже катила в Москву, катила «домой» с радостным чувством, гордая, что отныне я артистка императорских театров и буду петь в прекрасном Большом театре.

# БОЛЬШОЙ ТЕАТР



Артистка Большого театра — гордо звучало в моем сердце, когда я по приезде из Петербурга входила в кабинет Пчельникова, управляющего конторой императорских театров в Москве. Подписывая с ним и с Альтани контракт, первый в моей жизни (у Мамонтова подписывалась за меня, несовершеннолетнюю, мать), я не заметила в их приемах мелочной паутины, опутавшей меня, и не понимала, что надо было хитро отстаивать свои интересы, торговаться, не соглашаться. Пчельников и Альтани так были ласковы, что я доверчиво взяла то, что мне давали.

Но не в том дело. Конечно, не материальные соображения влекли меня предпочесть Москву Петербургу. Я просто боялась Петербурга, боялась придворных сфер и скользкой карьеры. Петъ же в прекрасном Большом театре с его прославленной акустикой, в театре, который обладал лучшим оркестром в России, имел непревзойденный по качеству

голосов дисциплинированный хор и располагал огромными средствами для постановок новых опер, — вот что манило меня.

При мысли, что я теперь могу выявить себя как певица и как артистка на этой чудесной сцене, у меня как бы вырастали крылья. Увы, скоро я познакомилась с горькой действительностью.

Кто же возглавлял тогда Большой театр? Казалось, что это должны были делать большие музыканты, большие художники. А на самом деле хозяевами и начальниками над этим вместилищем музыкальных и художественных возможностей были отставные «поручики» даже не чиновники, а чинуши мелкого ранга. Благодаря более знатным товарищам-однополчанам, устроившимся в Петербурге на высокие посты, эти «поручики» сумели с их помощью заполучить в Москве теплые казенные местечки. Что им было до того, что судьба давала под их эгиду грандиозное разностороннее художественное дело! По своему невежеству они не признавали своей ответственности перед страной, перед культурой, перед теми же работниками сцены.

Разве кто-нибудь из них заботился, чтоб поднять молодой талант, дать ему возможность расти и созревать в культурной и художественной обстановке? (Впрочем, один курьезный пример такой заботы я знаю: управляющий конторой перевел свою свояченицу из швейной мастерской в певицы Большого театра. И вот эта немолодая и толстая особа распевала не в такт и без голоса мамку в опере «Борис Годунов» и няньку в опере «Демон».) Нет, они заботились только о том, чтоб развивать в артистах чиновничество, что тренировалось посещением конторы и ожиданием приема у кабинета ленивого и инертного начальника, принимавшего не всегда и далеко не всех, кто желал его видеть. Они стремились и из артистов делать чиновников «двадцатого числа», и не скажу, чтобы безуспешно.

Когда я вступила в Большой театр (1 января 1888 г.), он, пожалуй, более был похож на департамент, чем на свобод-

ный храм искусства. Почти все первое десятилетие моей службы (да, именно «службы», а не работы) прошло под флагом казенщины и чиновничьего произвола. Атмосфера конторы с ее управляющим царил в Большом театре, заражая административный аппарат и подавляя свободный дух артистов.

Артисты не были коллективом, не были дружной семьей, связанной общими интересами большого дела. Я с горечью должна признать это. И мне, пришедшей из другого, живого мира, было особенно трудно привыкнуть к казенно-равнодушному исполнению только своих прямых обязанностей. Протестов я не слышала, все больше помалкивали. Научилась с течением времени помалкивать и я. Помню и расскажу, как мне дали первый совет в искусстве молчания.

Произошло это так. На сцене с обеих сторон первых кулис были устроены так называемые артистические ложи, и в одну из них я пришла послушать оперу «Карделию» и кстати познакомиться с моим новыми товарищами. Работая у Мамонтова, я ни разу не была в Большом театре: не было времени, а если изредка выпадал свободный вечерок, то бежала в Малый театр «на Ермолову». Ермолову я обожала, как и все москвичи.

В Большом театре я никого не знала кроме Гнучевой и Власова, моих товарищей по мамонтовской опере: их с осени 1887 года пригласили работать в Большой театр. Так вот, сижу я в ложе для артистов, за мной — трое мужчин, один из них высокий, очень благообразный. На сцене поет Корсов — премьер Большого театра. Я начинаю ежиться: голос старый, носовой, каждую ноту выпевает с трудом, замедляя темпы. У меня невольно вырывается шопот: «Зачем он поет, ему пора перестать браться за такие партии!»

Какая-то рука тронула меня за платье и, обернувшись, я заметила предостерегающий взгляд благообразного мужчины. В антракте он отрекомендовался мне баритоном Хохловым.

«Я знаю вас, — сказал он мне улыбаясь, — вы — Снегурочка из мамонтовской оперы. Позвольте приветствовать вас как молодого товарища и дать вам, если позволите, добрый совет: атмосфера нашего театра не располагает к искренности, поэтому будьте осторожнее в ваших разговорах и критических суждениях, а то наживете себе врагов».

И он был прав, мой милый товарищ. Искренности и благожелательства во взаимных отношениях артистов друг к другу было, к сожалению, очень мало.

Оставив пока в стороне управляющего Пчельникова с его конторой, я коснусь некоторых лиц, которых я застала при моем вступлении в Большой театр и с которыми приходилось соприкасаться первые годы моей службы. Оперная администрация была невелика: главный дирижер Альтани, второй дирижер, он же главный хормейстер, Авранек, главный режиссер, он же и артист оперы, Барцал, учитель сцены Павловский, второй режиссер, ведущий спектакли, Стерлигов, концертмейстер пианистка Китрих. Вот кажется и все. Художников не помню, да их как будто тогда и не было. За все отвечал, по-моему, один маг и чародей К. Ф. Вальц. Из артистов я застала еще Усатова (он на моем дебюте в «Фаусте» пел со мной дуэты по-итальянски), Додонова, Донского, Корсова, Борисова, Хохлова, Антоновского, Василевского, Тютюнника и Власова. Из женщин помню в этот период Коровину, Климентову-Муромцеву, Клямжинскую, Махину, Крутикову, Гнучеву и Верни.

Главной фигурой был Альтани. Вспоминая о нем, я боюсь, что нота пристрастия невольно прозвучит в моем описании человека, который в течение почти десяти лет свел меня, полную сил и желаний работать и расти, на роли вечной дублерши. Но, говоря о нем как о музыканте, я должна признать, что он был талантлив и артистически чуток. На фортепианных репетициях он показывал солистам красивые оттенки; нюансировка арий в его понимании всегда была благородна.

Я, обреченная его волей присутствовать на репетициях в качестве «дублерши на пожарный случай», многое воспринимала от его музыкальных откровений. Темпераментный и удивительно энергичный дирижер, он своей палочкой в маленькой, на вид слабой руке вызывал грандиозный музыкальный подъем у солистов, у хора и у оркестра. В театре он был самодержец и, как человек плохой, часто позволял себе быть несправедливым. Он любил поклоны, забеги и просьбы, любил и благодарные подношения. Ему нравилось некоторое пресмыкание перед его «особой». Держась особняком, он окружал себя только своими приспешниками.

Часто около рояля собирался маленький кружок, и началась пошлая, скабрзная болтовня. Мне кажется, что мое отношение к этим двусмысленным разговорам и пошлым анекдотам положило начало недружелюбию Альтани ко мне. Ему не нравилось мое поведение, я не была искательна, я не посещала его квартиры ни как гостья, ни как просительница, а тут еще позволяла себе хмуриться, не так реагировала, как присутствовавшие, на глупую и скользкую болтовню. Предостерегающе слышались мне слова Саввы Ивановича Мамонтова: «бойтесь и избегайте всякой пошлости».

После одного моего резкого замечания по поводу какой-то вольной шутки Альтани потом, при разговорах с кем-нибудь из своих приятелей, обязательно обращался ко мне с насмешливыми словами: «Ах, простите, я забыл, что вы этого не любите».

Но если Альтани был самодержцем в труппе, то диктатором над ним, а логически и над всеми, являлся Корсов. Это была вторая большая фигура в театре в мое время. Корсов повелевал, а Альтани исполнял повеления и заставлял повиноваться всех одному. Не могу уяснить себе, что это была за дружба; Корсов чуть свысока милостливо говорил Альтани «ты», «Ипполит», а Альтани отвечал угодливо Корсову «вы», «Богомир Богомирович». В отношении Кор-

сова, когда тот исполнял какую-нибудь партию, Альтани от-  
решался от своего артистического чутья, позволяя Корсову  
делать отступления в музыкальном рисунке, брать непока-  
занные фермато и, что всего удивительнее, терпеливо ожи-  
дал с оркестром, пока тот медленно перетягивал свой голос  
с одной ноты на другую. Когда началась их дружба и что  
их связало, я не знаю, но в течение нескольких лет влия-  
ние Корсова на Альтани было огромно, и слово «Богомира  
Богомировича» было законом для «Ипполита».

Корсов как актер несомненно был большой фигурой.

Человек способный, умный, начитанный, владевший  
свободно иностранными языками, бывший всегда в курсе  
всех заграничных новинок в области искусства, он мог,  
конечно, стоять в одном ряду с такими артистами, как  
Комиссаржевский, Стравинский, Фигнер. Может быть, и как  
певец он был прежде на высоте, но я застала его на закате,  
ему было, вероятно, под пятьдесят, когда мы встретились  
с ним в ролях Демона и Тамары. Голос его звучал жидко,  
с носовым оттенком, и слушать его было чрезвычайно  
тяжело.

Он был мастером сцены: все было обдуманно до мело-  
чей — костюм, поза, жест. Но за всем этим не светилося  
творчество, не дышало вдохновение. Чувствовалось самолю-  
бование. Стоя, положим, в позе оскорбленного Невера в опе-  
ре «Гугеноты», он как бы демонстрировал перед нами свой  
красивый жест: смотрите, мол, на меня, как я хорош, какой  
я артист. Невер была одной из его лучших партий. Он был  
в ней очень изящен и элегантен. Элегантность, впрочем,  
всегда сопровождала его костюмные роли («Мария Бургунд-  
ская», «Генрих VIII» и другие).

Я считаю, что все-таки лучшая партия Корсова была  
Олоферн в опере «Юдифь». Во-первых, в ней надо было не  
петь, а декламировать, а во-вторых, та некоторая ходуль-  
ность, которая была ему присуща в других операх, здесь  
совершенно исчезала, и образ Олоферна был сделан ярко и  
интересно.

Корсов был человеком очень наблюдательным и тонким: беседуя с ним, трудно было разобраться — искренен он или нет. Ко всем товарищам мужчинам он относился чуть-чуть свысока, втайне, может быть, завидуя успеху некоторых. К женщинам он относился безразлично, но не без колкой критики. Он умел держать себя премьером. Его не любили, побаивались, шептали о его влиянии в петербургских «сферах» и неудачи баритонов приписывали его интригам. Он умел нажимать какие-то скрытые в Петербурге пружины в свою пользу и в ущерб другим, например, тому же Хохлову, который, несмотря на безумную любовь публики к нему, должен был дублировать Корсова почти во всех операх. Продолжалось такое положение при мне несколько лет, пока не произошла странная, необъяснимая история: Альтани и Корсов вдруг сделались врагами, и диктатура премьера кончилась, а самодержавие дирижера благополучно процветало дальше.

Третьей фигурой Большого театра в то время был главный режиссер Барцал. Он пел еще недурно, голоса оставалось уже мало, но тембр все еще был приятный, слегка плачущий.

Приятно было и петь с ним, потому что у него был четкий ритм и чистая интонация. Как актер он был представителем стандартной школы старых теноров и к образу, идущему от парикмахерского грима и казенного костюма, ничего своего не прибавлял. А как главный режиссер он был, что называется, пустое место: никакого влияния на репертуар, текущий или будущий, он не имел, ни малейшим авторитетом у артистов не пользовался. Его действия по части канцелярии всецело зависели от распоряжений Альтани, которого он порядком побаивался, хотя и был с ним на «ты».

Смешно было искать главного режиссера в этом маленьком, толстом, растерянном человечке, поминутно хватавшемся за голову, которая, повидимому, никак не могла освоить сложную систему большой театральной машины.

Бедный Барцал! Хочется рифмованным слогом кратко написать о нем так:

Альтани он боялся,  
Пред начальством преклонялся.  
Никто его не слушал,  
Никто в нем не нуждался,  
А кое-кто над ним смеялся.

Конечно, и он был порядочно тронут театральной молью, но в сущности это был добрый человек, никому не сделавший зла сознательно. И за то спасибо!

Хочется помянуть добрым словом режиссера В. В. Стерлигова. Он был скромен и деликатен в обращении. Конечно, по заведенной традиции, и он должен был отбивать поклоны перед начальством, но он этого не подчеркивал и перед начальниками не пресмыкался. Исполнял Стерлигов свое дело мастерски: он был точен, как часы, и его вниманию, его заботе Большой театр обязан тем, что громоздкое колесо нашей закулисной артистической жизни с выходами, переодеваниями и прочим, работало безупречно. У него была еще одна редкая в театральном быту черта: как бы ни относилось к вам начальство, хорошо или дурно, это нисколько не влияло на его простое, благожелательное обращение с вами.

Благодаря длительному пребыванию на службе в Большом театре и усидчивой, я бы даже сказала, любовной работе по ведению записей о спектаклях, о разных случаях во время представлений, о торжествах и тому подобных историях, Владимир Васильевич мог назваться живой хронологической летописью оперы.

Василевского я застала еще певцом — он на моем дебюте пел Мефистофеля в опере «Фауст». Он был высок, строен и гибок. Темпераментом судьба его не обидела. Темпераментный жар иногда заставлял его гнаться за эффектом, и он, теряя чувство меры, впадал в утрировку. Но это было еще полбеды, — портил ему все дело голос, который ужасно качался и вырывался из гортани какими-то преры-

вистыми, лающими звуками. Вероятно, это и заставило его вскоре переменить амплуа певца на пост режиссера.

Режиссером по тому времени Василевский был сносным. Зная сцену, он всегда старался показать публике несколько эффектных хоровых группировок, жесты и позы у актеров, правда, не далеко отходящих от шаблона. Музыкальным образованием он тоже не блистал. Помню о нем один маленький анекдот: на одной из репетиций оперы «Надь и Дамаянти» он, обращаясь к женскому хору, несколько раз произнес непонятное слово. Я из любопытства, подойдя к пюпитру, заглянула в его тетрадь и, смеясь, про себя прочла: «...когда вы услышите лейб-мотив Дамаянти...» Очевидно, ему были более знакомы лейб-гусары в армии, чем лейтмотивы в музыке.

Все же я могу сказать, что Василевский был живым человеком в нашем сонном царстве. Чиновник в нем был незаметен, он всегда был галантен с женским персоналом, держался больше актерского цеха и особенно дружил с ба-сами. Он вел, не помню где, сценические занятия и очень любил проходить партии с артистами Большого театра у себя на дому. Умея применяться и к обстановке и к людям, он, не мудрствуя лукаво, брал от жизни то, чем она его дарила, и как будто не страдал от специфики нашего театра.

Павловский был учителем сцены, но я никогда не видела, чтобы он кого-нибудь чему-нибудь учил, никогда не замечала, чтоб он собрал вокруг себя несколько человек актеров и побеседовал с ними по поводу постановки новой оперы с их участием или об их выступлениях в старых. Все указания, которые я получила от него в 1888—1889 году в новой для меня партии Гориславы в опере «Руслан и Людмила», свелись к совету держаться, смотря по ходу действия, то правой, то левой стороны сцены.

В следующем году, когда я, сопрано, по настоянию Ал-тани пела альтовую партию Феодора в опере «Борис Годунов», Павловский показал мне только переходы, удобные

для Корсова, который пел Бориса, но даже не объяснил, как мне проводить сцену с мамкой. От партии Феодора остались воспоминания о каких-то кошмарных объятиях Корсова, который в сцене смерти Бориса прижал мою физиономию к своей груди, вернее — к металлическим резным пуговицам своего костюма, и чуть не задушил меня в муках смерти, исцарапав мне злосчастными пуговицами все лицо.

Сколько я ни вспоминаю Павловского, я никогда не помню его воодушевленным, заинтересованным какой-нибудь творческой работой. Вид его всегда как бы говорил: ах, как мне все это надоело, ах, как все это скучно. Он не одобрял и не осуждал. Он ничем не волновался, относясь ко всему безразлично. Он ни с кем не сталкивался и ни с кем не дружил. По-моему, он просто тянул служебную лямку, и трудно было отгадать, на чем могли быть сосредоточены его интересы в театре.

Я, живя в Москве, бывала нередко у его жены, Эмилии Карловны, стало быть, и у него, но никогда с ним у нее не встречалась, хотя Павловская, всегда очень тепло отзываясь о нем, говорила, что он постоянно проводит свободное время в своем кабинете, среди книг.

Дымкой воспоминаний пролетают передо мной силуэты моих современников, из которых многих уже нет на свете. Вот и А. А. Китрих, наш концертмейстер, давно отошла в мир иной. Она молодой пришла в Большой театр и сразу прочно заняла место за роялем около Альтани. Хорошая музыкантша, она быстро схватывала указания Альтани и повышала свою квалификацию, ведя сама ответственные репетиции. Для меня и для Собинова она была «нашей Аделишей», бессменной домашней аккомпаниаторшей в течение ряда лет. Заниматься с ней было приятно, так как дело и забаву она разграничивала строго. После репетиции с ней смело можно было идти петь под оркестр, что особенно важно было для меня, дублерши. Меня ведь не баловали репетициями, ни сценическими, ни оркестровыми. А пройдя

с ней какую-нибудь партию, я твердо знала и ритм, и реплики, и ансамбли с нюансами Альтани.

Бодрая, с практической смекалкой в голове, она была жизнерадостной труженицей, готовой всегда в свободный часок добродушно перемыть косточки ближним, посмеяться в компании, рассказав последнюю театральную сенсацию, или позабавить пикантным анекдотом (она знала их множество, на все вкусы) и снова бежать и вертеться в трудовом колесе.

Ко мне она относилась, несмотря на недоброжелательство Альтани, с большой симпатией, очень ценила мой голос и музыкальность. Наедине со мной сочувствовала, что мне не дают ходу, и даже иногда осторожно намекала на возможность подойти иными путями к положению «премьерши». Но все это происходило в первой половине моей службы в Большом театре, а с 1899 года, когда в театре подул свежий ветер, когда старые чинушки ушли на покой, а новые еще не успели укорениться, я стала расцветать, и «Аделиша» искренно радовалась моему запоздавшему расцвету, работая со мной над операми, в которых я выступала уже не как дублерша.

После восторженного, приподнятого настроения, с которым я подписывала контракт, первое полугодие службы прошло для меня как бы в странном сне, — так все было необычно и несозвучно моему пониманию общей работы в кругу товарищей. Подавленная величиной сцены, затерянная в этом громадном здании, среди равнодушных к искусству, мало интеллигентных работников сцены, я почувствовала себя одинокой, никому не нужной, никому не интересной ни как певица, ни как человек. Установились формальные отношения с начальством и далекие с товарищами, за исключением очень и очень немногих.

Так и продолжались эти отношения долгие годы благодаря нездоровой, разлагающей, бюрократической атмосфере Большого театра, с ее интригами, подвохами и лицепрятием. Так я, «неприспособленная натура», по словам

Корсова, и прошла весь театральный путь «особняком», и только любовь к искусству, да вера в свои силы поддерживали меня на этом пути.

К счастью для меня, в этот беспокойный период разочарований я нашла нравственную поддержку в студенческой молодежи. Они признали меня как певицу и полюбили во мне человека, отзывавшегося всей душой на их нужды. Еще со времен петербургской ученической жизни мне хорошо была знакома студенческая среда; я почти выросла среди студентов, и связь с ними, как я уже говорила в первой части моих воспоминаний, прошла красной нитью через всю мою жизнь и окрепла еще больше с моим замужеством. Я вышла замуж за только что окончившего студента-медика, и первая моя с ним поездка была в Смоленск, куда он отвозил собранные среди товарищей деньги студенту Синявскому, ударившему по физиономии инспектора Брызгалова.

О моей деятельности как концертной певицы и о студенческих землячествах я буду говорить в дальнейшем, а теперь мне не хочется отрываться от воспоминаний о Большом театре. Пела я первые два года мало: Маргариту — уже с русским текстом, затем Гориславу в «Руслане», Ратмира же пела Звягина, только что принятая в состав артистов Большого театра. Ее чудесного тембра альт славился еще в классе у Эверарди. В конце 1889 года мне спешно дали партию Тамары, так как Верни ушла, и петь Тамару было некому. Опера была репертуарная, шла в старых декорациях с установленными раз и навсегда мизансценами. Альтани меня прослушал на фортепианной репетиции, дал мне одну скупую оркестровую, а после нее учитель сцены Павловский показал мне выходы и переходы на сцене. И только.

Демоном моим в спектакле оказался Корсов и внешне ужасно мне не понравился. И костюм его был странный: черное трико, черный бархатный колет, у ворота и у рукавов белые обшивки, черный плащ и черная бородка, — совсем испанский гранд.

Я волновалась за свою новую роль, которую пришлось испечь как блин, и совсем не замечала, как он поет; помню только, что дуэт в последнем акте мы почти весь пропели на рампе. Вообще рампа в Большом театре была в фаворе: ансамбли выстраивались шеренгой перед рампой, певцы с высокими нотами бежали к рампе и там тянули полагающиеся им ферматы. В дуэтах приходилось, конечно, и мне бегать со своим партнером к рампе, но в своих сольных вещах я, помня заветы Мамонтова, насколько возможно избегала ее.

В одном из следующих спектаклей моим Демоном был Борисов. У него был хороший, большой голос, настоящий драматический баритон, схожий с голосом нашего Головина. Пел он грубовато, особого успеха не имел, хотя все данные для успеха были налицо.

Были в то время в Большом театре и чудесные голоса. Например, Мария Петровна Коровина. Она обладала настоящим драматическим сопрано, и с таким голосом можно было мечтать о европейской карьере. У Фелии Литвин был тоже громадный голосовой материал, но голос Коровиной, не теряя в силе, звучал красивее и мягче. Она пела Юдифь, и до сих пор я не знаю ни одной певицы, которая исполняла бы монолог Юдифи так, как он звучал в исполнении Коровиной.

Певица Клямжинская, русская Тетрацини, — настоящее колоратурное сопрано, а когда она пела в среднем регистре, можно было думать, что поет меццо, и вдруг этот большой полный голос летел вверх в «Волшебной флейте» Моцарта, звенел там в третьей октаве и рассыпался бриллиантовыми трелями и стокаatto. Из нынешних певиц голос Клямжинской напоминает голос одной только В. В. Барсовой, потому что у Барсовой тоже настоящее колоратурное сопрано, если рассматривать его с итальянской точки зрения.

У нас часто принято понимать под названием колоратурного сопрано маленькие голоса, которые скорее можно назвать колоратурными недоростками.

Из певцов многие обладали выдающимися голосами. Взять хотя бы Преображенского, а я его помню еще хористом оперетки в Петербурге. В те два месяца, когда я из крайней нужды тихонько от консерватории служила в хоре в оперетке, он был тоже там, но он был уже замечен благодаря своему богатому голосу. Кто-то им заинтересовался, и я как раз присутствовала на его пробе во время перерыва репетиции, там же в театре. Он пел арию из «Страделлы». В Большом театре он появился в конце 1888 года под фамилией Карбини, которой он назвался в Италии в честь своего профессора.

Бас Антоновский тоже обладал незаурядным голосом. Оригинальный тембр его особенно подходил для партии Кончака в опере «Князь Игорь».

И Донской, и Климентова-Муромцева, и Хохлов, и Скомпская, потом вскоре Маргарита Эйхенвальд с хрустально-холодным голосом, так подходившим к партии Снегурочки, — у всех у них были прекрасные голоса. И сцена Большого театра могла бы ими гордиться, если бы за сценой не существовала контора на Дмитровке с Пчельниковым, Бершовым, Каковиним и другими, которые, имея в своем распоряжении такие крупные вокальные силы и полную материальную возможность, не заботились о том, чтобы дать им художественное оформление и поднять русскую оперу на надлежащую высоту наряду с Малым театром. Но в Малом театре существовали священные традиции, был спаянный актерский коллектив, возглавляемый знаменитыми именами, которые, вероятно, мало считались с конторой.

У нас же не было ничего подобного, мы не жили жизнью нашего театра, как наши соседи, мы не искали друг в друге единомышленников, чтобы, сплотясь, дружно провести какое-нибудь художественное мероприятие. Нет, нам было все равно. Я не помню ни одного собрания, созванного по инициативе кого-либо из нас. Мы жили врозь, и наши интересы, интересы службистов-обывателей, были

далеки от артистических исканий художественной правды в общей работе.

Двоедушие, неискренность, забегание перед вицмундирами достаточно скверно влияли на неустойчивые характеры некоторых товарищей, и не их вина, что, не получая никакой поддержки, они медленно, но верно засасывались театральным болотом.

Хор расставляли по голосам и, выходя толпой на сцену, хористы занимали определенные стандартные места и очень мало реагировали на развертывающееся в их присутствии сценическое действие. И немудрено. Заниматься с хором было некому, и жесты и движения, не обоснованные логикой действия, лепились наугад и как попало, часто идя в разрез с ходом сценической драмы. Хор стоял лицом к публике, не спуская глаз с палочки Альтани и как можно ближе к рампе.

Костюмы, парики и даже обувь надевались нередко произвольно, потому что те, кто стоял у этого дела, не имели понятия ни о стиле, ни об эпохе данного спектакля. Вы могли видеть на хористках в опере «Князь Игорь» украинские костюмы из «Русалки», а ожерелья половецких девушек — у крестьянок в опере «Евгений Онегин». Зачастую вместо лаптей обувались туфли с гнутыми каблуками, а о прическах и говорить нечего.

Я заказала себе в Париже для оперы «Лоэнгрин» светлый парик с совершенно прямыми волосами. Но так как я была «дублерша», а мои предшественницы, Фострем и Скомпская, пели в кудрявых париках и женский хор был тоже весь кудрявый, то мне не разрешили его надеть. Это было как будто в 1891 году, и парик пролежал много лет без движения, кажется, до 1903 года, когда «Лоэнгрином» дирижировал Байдлер, зять Вагнера, и я уже перестала быть только «дублершей».

Просматривая то, что я написала до сих пор о Большом театре, я подумала, не слишком ли я увлеклась, обвиняя только чиновников в низком художественном и, пожалуй,

моральном уровне театра. Может быть, и случайно подобранные инертные и малокультурные актеры, слабо интересовавшиеся развитием общего дела, оказались благодатной почвой для чиновничьего произвола. Чтоб поднять бунт — необходим вождь. Могли ли быть вожди в труппе в мое время? Пожалуй, что да. Корсов и Хохлов, оба интеллигентные, образованные, любившие искусство и служившие ему, каждый, разумеется, по-своему, могли бы возглавить какие-нибудь новые начинания. Но Корсов, индивидуалист, оберегавший только свои личные интересы и живший по принципу «все для меня и ничего для других», не мог, конечно, при таких условиях играть роль «вождя» и вести за собой актерскую массу. Да ему бы никто и не поверил. А Хохлов, как ни странно, настоящий общественник в лучшем смысле этого слова, не обладал, к несчастью, достаточной волей и твердым характером. Он был наивен, добродушен и не умел отстаивать даже свои интересы. А за ним бы пошли, так как ему верили и его любили все — и артисты и хор.

После партии Тамары в «Демоне» я получила партию Татьяны в опере «Евгений Онегин». Пушкинская Татьяна! Пленительный образ русской девушки, такой простой и такой сложный в одно и то же время. Я работала над Татьяной одна, читая Пушкина и клавир «Онегина». Я подчеркиваю, что читала клавир. Дело для меня было вовсе не в пении. Обладая голосом, спеть можно все. Но когда я вчитывалась в Пушкина, передо мною постепенно вырисовывался образ Татьяны, и мне было очень важно подтвердить этот образ в музыкальном рисунке у Чайковского. И вот понемногу во мне рождался живой облик Татьяны, ее задумчивость, движения, жесты, укладывавшиеся свободно в двойной текст — Пушкина и Чайковского.

В сцене письма есть достаточно удобных мест для драматического изображения Татьяны, но некоторые слова Пушкина, как, например: «облатка розовая сохнет на воспаленном языке», не укладываются в музыкальный рисунок, и я

поняла, почему другие Татьяны отбрасывали эту характерную для той эпохи маленькую чудесную деталь и не пользовались «розовой облаткой», кончая письмо.

Чайковский дает на написание адреса на конверте, на «розовую облатку», на подход к окну и на поднятие шторы всего одиннадцать тактов. Татьяне надо спешить, как на пожар, чтобы успеть все это проделать во-время. Я долго мучилась, согласуя конёц письма и «розовую облатку», но не желала жертвовать ничем. Работая, я в результате доби-лась, что могла прилепить облатку и подойти во-время к окну, но не было паузы. А пауза чувствовалась, и отсутствие ее умаляло прелесть момента.

Счастливицы драматические актеры! У них паузы нередко играют немалую роль в толковании сценических образов. Мы, певцы, связаны почти всегда строгим музыкальным ритмом и разными другими условностями оперной музыки, и поэтому драматическая сторона исполняемых нами оперных героев не всегда может быть выпуклой и доходчивой.

Роль Татьяны как будто удалась мне. Альтани, хотя я пела ее с одной репетиции, не сказал мне после спектакля ни одного доброго слова, но многие очень меня хвалили. Письмо от какого-то незнакомого зрителя дало мне полное удовлетворение. Он писал, что во мне он увидел на сцене подлинную пушкинскую Татьяну, что я, исполняя так прекрасно и цельно эту роль, не упустила даже такой мелочи, как «облатка розовая сохнет на воспаленном языке». Подумайте, неожиданная настоящая награда за мои мучения!

Пела я Татьяну с Хохловым. Мне всегда приятно было петь с ним. Наши мягкие голоса хорошо сливались, по фигуре я тоже подходила к его росту. Наши совместные поездки и участие в студенческих концертах сдружили нас. Он был верный, благородный товарищ.

Когда я увидела его в костюме Демона с гравюры Зичи, мне подумалось, что Демон должен быть именно таким, каким показывает его Хохлов. Особенно заинтересовала меня его легкая, скользящая походка, удававшаяся ему, ве-

роятно, благодаря верхнему полупрозрачному серому костюму с развевающимися широкими рукавами, совершенно скрывавшему ноги. Да и вся его статная фигура, удачный грим и античная голова, обрамленная длинными черными кудрями, заставляли невольно вспомнить строки Лермонтова:

Пришлец туманный и немой,  
Красой блистая неземной

. . . . .

Скользил без звука и следа.

Им можно было любоваться. Пел он хорошо, но холодновато, и последний акт, написанный Рубинштейном несколько растянуто, звучал у него бледнее двух первых.

Партию Тамары я любила и пела ее несчетное количество раз со многими Демонами, и с плохими и с хорошими. Пела и равнодушно, пела и увлекаясь, но два спектакля, вернее — два последних акта, спетых мною в разное время, я не забуду никогда.

Первый раз это было в Одессе в оперном театре Сибирякова, куда я была приглашена на гастроли во время великого поста. Из Петербурга на гастроли же приехали чета Фигнер и баритон Яковлев. О нем говорили, что он замечателен в партиях Онегина и Демона. Видела я его впервые, и мне он не понравился: держался фатовато, самоуверенно и несколько небрежно в обращении, повидимому, считая москвичей артистами второго сорта. Был недоволен, что Тамару в «Демоне» буду петь я, а не петербургская Михайлова. Но я, подписывая условие с Сибиряковым, фиксировала несколько опер, в которых хотела выступить в Одессе. Между ними были «Демон» и «Евгений Онегин». В опере «Евгений Онегин», увы, мне отказали, так как эту оперу монопольно пели Фигнеры, а о партии Маши в «Дубровском» нельзя было никому и заикнуться. Партии эти всецело принадлежали Медее Фигнер.

Теперь возвращаюсь к Яковлеву. В черном костюме, с черной бородкой, он чуть-чуть напоминал мне Корсова, что тоже не очень располагало меня к нему.

Пел он «Демона» хорошо, у него был очень красивый, горячий голос, но я никогда не могла себе представить, чтобы певец мог создать из последнего акта такую пламенную поэму, насыщенную страстной, именно демонической любовью. Он в этом акте был неотразим.

Каждое слово, каждая фраза дышали могучим очарованием любовного экстаза, и возгласы Демона «любви меня, любви меня» звучали повелительным призывом. Охваченная с первого появления его в келье каким-то незнакомым волнением, я потеряла обычную для нас, актеров, способность мыслить на сцене двояко. Я почувствовала себя только Тамарой, захваченной явившимся образом, влекущим к себе с неодолимой силой, и начала бороться не с ним, а с собою. Бороться так, как может бороться женщина в действительной жизни, поработенная внезапной неотступной страстью. Волнуясь, молясь, страдая, я пела «...оставь меня», а внутри дрожали слова: «твоя, твоя». Целую гамму ощущений пережила я благодаря такому необыкновенному по силе темперамента и артистичности Демону — Яковлеву. Помню, что когда он при словах «о миг любви, миг обновления» коснулся меня, я от волнения и странного чувства сладкой усталости почти упала к нему на грудь.

В «Онегине» Яковлев был излишне страстен, а в первом объяснении с Татьяной, по-моему, некстати сквозило фатовство. Пел он красиво, но тип пушкинского Онегина, так бесподобно иллюстрированный музыкой Чайковского, им был далеко не воплощен. Хохлов же был несравненный исполнитель партии Онегина, признанный и музыкантами, и прессой, и широкой публикой. До сих пор никто из певцов не превзошел его ни по внешности, ни по исполнению, и я думаю, что в летописях театра имя Хохлова-Онегина останется связанным навсегда с красотой пушкинского стиха и с вдохновенной музыкой Чайковского.

Из всех многочисленных Онегиных, каких я слышала и с кем я пела, больше всего подходил к типу толкования Хохлова баритон Гончаров. Он держался на сцене естественно и пел благородно. И менее всего годился для роли Онегина Шаляпин, который после Демона попробовал спеть Онегина. Кажется, этой неудачной попыткой дело и ограничилось, не помню. Сцену Онегина с Татьяной в саду я слышала сама, когда Шаляпин с хлыстом в руках напоминал воспитанного, вылощенного берейтора, а отнюдь не дэнди Онегина. Кстати, вспомнив о Шаляпине, я расскажу и о втором спектакле «Демона», в последнем акте которого я снова испытала новизну волнующих ощущений и переживаний, но совсем иного порядка, чем в первый раз в Одессе.

Начну немного издалека. Кажется, в 1904 году Шаляпин захотел поставить в свой бенефис «Демона». Не помню, были ли новые декорации, но костюмы были сделаны новые для Шаляпина и для меня по эскизам Коровина. Это было в то время, когда Коровин уже служил в Большом театре. Он сделал Шаляпину великолепный врубелевский грим, одел его в очень удачный костюм из черной полупрозрачной материи, прoderнутой красной нитью, и вообще возился с Шаляпиным, как нянька с младенцем. «Федор, ты стань здесь», «Федя, приподними руку», «Федя, не забудь поворот», «Федор, сделай несколько шагов» — заботливо командовал Коровин, и Шаляпин послушно повиновался словам художника.

Первый акт Шаляпин пел на полтона ниже, как будто и второй так же, ясно не помню. Пел он все, разумеется, прекрасно, по-шаляпински, но голос не звучал ничем особенным. И вдруг на генеральной репетиции он поразил всех нас исполнением клятвы в последнем акте. Эта клятва всегда звучала скучной, надуманной музыкой, и то, что сделал Шаляпин, было изумительно и непонятно. Как бы из хаоса мироздания пронесся стихийный вихрь, и клятва прозвучала в нем угрозой и отчаянием. Шаляпин пел, скандируя каждое слово в каком-то безум-

ном темпе, и по мере того как он пел, мы все, бывшие на сцене, замерли ошеломленные, а оркестр, продолжая играть, поднялся как один человек со своих мест, изумленно и восторженно глядя на него. Когда он кончил, мы все, увлеченные одним порывом, захлопали и закричали, музыканты затопали ногами и застучали смычками по инструментам, и все это вылилось в беспримерную овацию, как дань восхищения его таланту.

Нетрудно представить как я во время спектакля ожидала последнего акта. Когда после арии «Ночь тиха, ночь тепла» я обернулась и увидела в дверях кельи высокую, мрачную статую с буйно разметавшимися черными кудрями над бледным высоким лбом, увидела странно изогнутые брови, а под ними тяжелый, пронизывающий взгляд громадных, по-особому заgrimированных, глаз, мой крик, крик Тамары, прозвучал жизнью, а не театром. Я похолодела, почувствовав в это мгновение, что этот зловеющий призрак, явившийся из иного мира, несет мне гибель, и трепетно сознавала, что от его власти меня не спасут ни молитвы, ни мольбы. Я дрожала, когда он приближался ко мне, и вся моя нервная сила тратилась на то, чтобы укрыться от его горящего, приковывающего взгляда, чтобы не слушать слов «люби меня», звучавших угрозой. И когда Шаляпин обнял меня, я, обессиленная непритворными переживаниями, выскользнула из его страшных для меня объятий и упала к его ногам, даже не допев нескольких слов.

...Могучий взор смотрел ей в очи,  
Он жег ее; во мраке ночи  
Над нею прямо он сверкал,  
Неотразимый как кинжал.  
Увы! Злой дух торжествовал... —

таким Демоном был Шаляпин.

Чтоб не возвращаться в дальнейшем снова к Одессе, я расскажу, как мне все же удалось спеть Татьяну в монопольной опере Медеи Фигнер.

Медео Фигнер я слышала довольно много, но в «Онегине» не случилось никогда. Мне она нравилась чрезвычайно и как певица и как артистка. Кармен, Валентина в «Гугенотах», Сантуцца в «Сельской чести», — какие прекрасные образы создавала она! На них можно было учиться.

Мне очень интересно было послушать ее в «Онегине». Пела она прекрасно, но это не была русская Татьяна. Все мешало: выговор с иностранным акцентом, страстный темперамент, не присущий Татьяне, черные жгучие глаза и даже движения и жесты не шли к образу Татьяны, каким я его понимала. Не скрою, что я мечтала показать одесской публике «свою Татьяну».

Случай мне помог. Вскоре «Онегин» был объявлен в абонементах, разумеется, с Фигнерами. Рано утром в день спектакля первого абонемента спешно приезжает ко мне главный режиссер Гордеев, мой товарищ по опере Мамонтова, и сообщает, что Медео Ивановна заболела ангиной, петь вечером не может, и дирекция просит, чтобы я ее заменила. Я поинтересовалась, как же будет объявлена замена. Он ответил, что перед поднятием занавеса ведущий режиссер выйдет и доложит публике, что в этом спектакле больную Фигнер заменит Салина.

Мне не понравился такой способ, и я поставила условием, чтоб был выпущен печатный экстренный анонс о замене и разложен в ложах и партере вечером. И кроме того, чтобы после этой замены мне дали спеть еще два спектакля — один абонементный и один рядовой. Мне в данном случае не хотелось ронять достоинство московской певицы и спеть только раз, заменяя больную.

Дирекции пришлось согласиться. Ко мне прислали костюмершу, и я полдня занималась примеркой костюмов, а вечером с удовольствием отправилась петь (конечно, без всяких репетиций) мою любимую Татьяну. Мужчины — Фигнер и Яковлев — встретили меня холодно и хмуро, зато женщины — одна из них жена маэстро Прибика — ободря-

юще. Да я и не боялась. Я была (что редко бывало со мною) уверена, что спою хорошо и своим исполнением завоюю публику.

В сцене письма декорации комнаты Татьяны образовывали в первых кулисах с обеих сторон глухие углы. Оставшись на сцене, после ухода няньки, одна, я случайно взглянула в правый угол и кого же я увидела? Медея Фигнер, вся укутанная, с обвязанным горлом, сидела в уголке на стуле, сердитыми глазами смотрела на меня и внимательно слушала. Меня ее появление удивило, но не смутило. Я пела с подъемом, на нее не смотрела, хотя трудно было ее и не видеть. Когда я закончила письмо словами: «но мне порукой честь его, и смело ей себя всерью» — публика горячо зааплодировала.

Я взглянула на Медею: крупные слезы дрожали на ее глазах. Что это было? Признание ли во мне достойной соперницы или обида, что ее болезнь доставила мне случай спеть с большим успехом принадлежавшую ей партию.

Могу только сказать по чести, что я в «Онегине» имела очень большой успех и в двух последующих спектаклях. Каждый раз после сцены письма публика приветствовала меня не только аплодисментами, но и массой цветов, сыпавшихся со всех сторон к моим ногам. Маэстро Прибик, не в пример Альтани, сказал мне много приятных слов, а Гордеев по-товарищески сообщил, что никто не ожидал, что я «такая Татьяна».

Время шло, появились новые певцы и певицы: Кошиц, Клементьев, Мирон (Миролюбов), Маркова, Фострем, Оленин и другие. Над всеми царил попрежнему Альтани. Преображенский был у него в фаворе, для него ставились оперы «Пророк», «Жидовка» и «Отелло»; партии в «Жидовке» и в «Отелло» получила, конечно, и я в качестве «дублерши», с распоряжением присутствовать на репетициях.

Как-то случилось, что на партию Жидовки Альтани не назначил ни одной из своих любимиц (Скомпская, Маркова, Фострем), и мне выпало счастье петь ее первой, а дублировала эту партию, если не ошибаюсь, Муравьева. Мне захотелось отделать роль Рахили, и я отправилась к Ф. Ф. Комиссаржевскому. С ним было очень интересно поговорить и послушать его критику. Он обрушивался на Корсова, называя его ходульным Невеком, и приводил в пример простоту Фигнера, превознося его до небес как актера.

Проходя со мной партию Рахили, он сделал мне несколько указаний, ценных для сцены, но не скажу, чтобы он проникся глубиной образа Рахили. В этом он мне не помог, и мне пришлось самой работать над трудными драматическими положениями и мимическими моментами.

У Ф. Ф. Комиссаржевского я познакомилась с его дочерьми. Одна из них, Вера Федоровна, — хрупкая, воздушная, с большими грустными глазами — напомнила мне светящийся облик Ван-Зандт и чрезвычайно мне понравилась. К сожалению, мое знакомство с Верой Федоровной, ставшей впоследствии знаменитой драматической актрисой, было недолгим и поверхностным, так как мои занятия с ее отцом свелись к трем-четырем урокам. После я у него не бывала.

Преображенский неплохо пел Элеазара в «Жидовке». Голос его поражал силой звука и пленял окраской тембра. Но пел он тяжело. Происходило ли это от перегрузки дыхания или от излишнего напряжения самого звука, сказать трудно. Мне кажется, что он был так уверен в прочности своего голоса, что часто без надобности его форсировал. Пробыл он в Большом театре около четырех лет и пел исключительно тяжелый теноровый репертуар. Актер он был слабый, малокультурный, и некоторая деревянность в его фигуре ничуть не сгладилась за годы, проведенные им в Большом театре. Он склонялся перед Альтани, состоял в группе его приспешников и реагировал очень интенсивно на отношения Альтани к нелюбимым артистам. Товарищем

в хорошем смысле этого слова он не был. По этому поводу вспоминается первое мое выступление в опере «Отелло».

«Отелло» поставили для Преображенского. Альтани попросил Фострем петь Дездемону. Она, желая сделать ему приятное, согласилась. Кто знает партию Дездемоны, тот поймет, какая нелепость заключалась в желании Альтани, чтобы лирическую, почти лирико-драматическую партию пело колоратурное сопрано, да еще такое, как Фострем, у которой не было низких нот и слабо звучала середина. Бедняжка Фострем, прелестная в своей области певица, чувствовала себя беспомощной, и жаль было слушать ее голосок, надрывавшийся в партии Дездемоны. После трех спектаклей она от нее отказалась.

Меня, «дублершу», неожиданно вызвали на репетицию с роялем. Был Альтани, аккомпаниатор Китрих и я. Партнеров моих не пригласили. Китрих играла, я пела, Альтани молчал, как убитый, и через полчаса, окончив эту странную репетицию, встал и, процедив сквозь зубы: «завтра, в одиннадцать утра, оркестровая», ушел, а я с милой Аделишей провозились еще порядочно, повторяя разные места.

На завтра утром я приехала на репетицию нервная, не ожидая от Альтани ничего доброго. Уже накануне я поняла, что он взбешен отказом Фострем, в которой был уверен. И, действительно, я не ошиблась. Сцена была пуста, даже необходимых стола и стула для примитивной мизансцены не было поставлено. Суфлер сидел за своим столиком, а Павловский — учитель сцены — стоял с Преображенским и с несколькими приятелями Альтани в глубине сцены, и они о чем-то весело разговаривали. «Ну, слава богу, хоть Преображенский-то здесь, — облегченно подумала я, — стало быть, дуэты с тенором спою вместе с ним». Не тут-то было. Это была не репетиция, а сплошное издевательство. Альтани репетировал только мои места, без всяких реплик и окончаний.

Когда дошло дело до появления Отелло и моего друга с ним, я обратилась к Преображенскому и сказала ему:

«Николай Алексеевич, подойдите же ко мне, споемте дуэт». Он из глубины сцены отмахнулся от меня рукой, как от назойливой мухи, и грубо сказал: «Пойте, пойте сами, вам это нужно, а мне нет, я все знаю».

Оскорбленная отказом Преображенского, униженная отношением Альтани, который, репетируя, не показал мне ни одного вступления, я, стоя у рампы, пропела одна всю партию Дездемоны, с ее дуэтами и ответственными ансамблями, а мои «товарищи», участники оперы, включая и учителя сцены, вместо того чтобы прийти мне на помощь, спокойно созерцали грубый произвол дирижера и, вероятно, тихонько посмеивались над Салиной, попавшей «в пиковое положение».

После этой мучительной репетиции я должна была отправиться в костюмерную примерять костюмы. Но и тут меня постигла неудача. Заведующая мастерской заявила мне, что сшить костюмы для завтрашнего дня нельзя, так как монтажное распоряжение опоздало; поэтому завтра подберут костюмы из гардероба Малого театра из драмы «Отелло». Мне действительно на другой день подобрали костюмы А. А. Яблочкиной, игравшей в театре Дездемону.

Нервная, измученная, вернулась я домой и разрыдалась. Я не была плаксива, и мои рыдания встревожили моих домашних. Муж просил меня отказаться петь при таких условиях. Я и сама склонялась к отказу, но мне было так грустно и больно отказываться от оперы, в которую я так много вложила души и вокальной работы. Партия Дездемоны мне чрезвычайно нравилась, так как в ней больше лирики, чем драмы. Я сама по природе была больше лирическая певица, чем драматическая, хотя и пела весь тяжелый репертуар. В моем голосе для драмы нехватало нескольких сильных верхних нот, способных покрыть весь оркестр в каком-нибудь большом ансамблевом финале. Кроме того, я видела в «Отелло» Росси, Сальвини, различные толкования роли Дездемоны, читала Шекспира, видела и в Малом театре постановку «Отелло». Не мне, разумеется,

судить, насколько драматическая часть партии могла получиться в моем исполнении удачно, но пела я ее красиво, и с вокальной тесситурой мой голос особенно легко справлялся.

Ночь я спала плохо, волновалась, раздумывала, как поступить, и наутро поднялась с определенным решением бороться с Альтани и со всеми театральными невзгодами моим испытанным оружием — моим голосом и детальным знанием партии. Ведь только один Альтани не терпел меня как человека и унижал как певицу, но среди других я пользовалась уважением, а музыканты в оркестре называли меня «скрипкой Страдивариуса». В таком настроении я приехала вечером в театр.

Костюмы А. А. Яблочкиной, немного переделанные, пришлось по мне. Прошел первый акт, Альтани не показал мне ни одного вступления, во втором акте — то же самое. Четко показывая всем другим, меня он словно не замечал. И вдруг в половине третьего акта, к моему изумлению, Альтани сравнял меня своей палочкой с другими участниками оперы, а в четвертом акте артистическая натура его превозмогла неприязнь ко мне: он не только начал давать мне вступления, он буквально нес меня на конце своей дирижерской палочки, позволяя мне делать все, что я хочу, — все замедления, все ферматы, — одним словом, шел за мною со всем оркестром.

Я пела и наслаждалась. Последний акт был моим триумфом. Я должна была выходить на вызовы соло, пока не потушили в театре свет. Проходя мимо Альтани, я приостановилась, но он насупился и отвернулся. Это была капля дегтя в моей бочке меда.

Может быть, я слишком долго останавливаюсь на этом эпизоде, но это потому, что пережила я его очень тяжело, и он остался дурным воспоминанием на всю жизнь.

После этого мучительного и счастливо для меня окончившегося спектакля Альтани, повидимому, понял, что волей-неволей ему приходится считаться со мной как с

певицей, сознающей свои силы и твердо, несмотря на его козни, идущей вперед. И, продолжая держать меня елико возможно в черном теле, он сменил свое небрежное, унижительное отношение ко мне на ледяной вежливый тон. В течение последующих пяти лет он терпеливо подготовлял почву, чтобы освободить Большой театр от меня, и я была бы уволена, если бы, на мое счастье, не произошла смена администрации.

Я была вызвана в контору утром «по делу». Шла я, уверенная, что меня ждет неприятность. Контракт со мною кончился 1 января, а Пчельников последнее время отказывал мне в приеме то по недосугу, то по болезни. Альтани вдруг сделался любезен — плохая примета по моим соображениям. Жаль было покидать Большой театр, который я так любила и, завоевывая его сцену, так много потратила сил и энергии.

Грустная вошла я к Погожеву, приехавшему из Петербурга для разбора запутанных при Пчельникове дел конторы. Он встретил меня просто и любезно, сказал, что накануне слышал меня в «Гальке» с Собиновым, что я прекрасно пела и что он разделяет мнение публики обо мне. Потом поставил мне прямо вопрос: «За что вас не любит Альтани?» Я так же прямо ответила: «За то, что я не пресмыкаюсь перед ним и не ищу никакими способами его расположения». Потом он спросил, знаю ли я о том, что контракт со мною не должен быть возобновлен, а я ответила, что не знаю, но предполагаю. Потом разговор перешел на деловую почву. После разговора, из которого выяснилось, что я была намечена, по настоянию Альтани, к увольнению, контракт со мною был подписан на два года с прибавкой жалования и другими льготами.

Первый, кто поздравил меня с возобновлением контракта, был... Альтани. Только с этих пор я почувствовала себя равноправным членом среди артистов Большого театра.

Возвращаюсь снова к первому пятилетию моего пребывания в Большом театре. С большой благодарностью я

всегда вспоминаю о П. И. Чайковском, давшем возможность включить в мой репертуар партию Лизы в опере «Пиковая дама». После моего возвращения из-за границы, то-есть с конца 1887 года, мы с ним не встречались до 1891 года, до постановки его оперы «Пиковая дама» в Большом театре. Лишь мельком я видела его на последних репетициях, он сидел в партере. По-настоящему же я встретила с ним на банкете, устроенном в честь его после первого представления «Пиковой дамы». На его полувопрос: «Поете тоже Лизу, конечно?» — я ответила, что партию мне дали и она мне очень нравится.

Время пошло обычной чередой. «Пиковая дама» была поставлена, репетиции все закончились. Каждый спектакль продолжала петь Дейша-Сионицкая, а я продолжала молчаливо надеяться на «счастливый случай». Примерно через год я нечаянно столкнулась с Петром Ильичем в театре во время антракта. Разговаривая со мной, он спросил меня, почему же я до сих пор не пою Лизу в «Пиковой даме». Я отвечала, что партия у меня давно готова, но Альтани меня не слышал, а потому, вероятно, и не назначает. «Но я бы хотел вас послушать» — сказал Чайковский.

Мы условились, что он приедет ко мне. Так и было. Петр Ильич приехал аккуратно в назначенное время и сел за рояль. Я пропела ему всю партию наизусть. Высокое си в арии сцены на Канавке давалось мне легко, чем он, повидимому, остался доволен. Не нашел ни одной ошибки, не сделал ни одного замечания и, сказав, что все хорошо, что напрасно до сих пор меня не назначают, поблагодарил и хотел уйти. Я попросила его на минутку остаться и послушать еще арию из оперы «Чародейка», которую я очень люблю, часто пою в концертах, но пою по-своему, отходя немного от темпа и от нюансов, им указанных. Он охотно согласился, снова сел за рояль и, аккомпанируя, внимательно следил за моим исполнением. Когда я окончила, Чайковский любезно сказал: «Ваше исполнение красиво и более темпераментно, ария хорошо звучит, и я не проте-

стю против вашего толкования». Простился со мной очень приветливо, даже поблагодарил меня за доставленное удовольствие.

Результат нашего свидания вскоре сказался: через неделю, дав мне одну фортепианную и одну оркестровую репетиции, меня выпустили в «Пиковой даме» и стали чередовать с Дейшей-Сионицкой.

Участие в «Пиковой даме» сослужило мне еще одну «службу», о которой я хочу рассказать. Кажется, в начале девяностых годов московским генерал-губернатором, хозяином города, стал великий князь Сергей Александрович. Таким образом в Москве появился «малый двор», отрывка петербургского «большого двора», с его придворной атмосферой, приемами, раутами и тому подобным. Зашевелилась купеческая знать, зашевелилась немногочисленная военщина — драгунский Сумский полк, бывший на положении московской гвардии. Зашевелились, конечно, и театральные чиновники, вспомнившие, что и они когда-то стояли навзрыд перед «особами» и бряцали шпорами. Двор стал посещать театры. Из Петербурга приезжал нередко в гости к брату великий князь Павел. В честь его и для гостей «высокие хозяева» давали иногда балы, но чаще рауты. Концертной частью на раутах ведал Пчельников, а программу и список участвующих составлял Альтани. В этих списках моей фамилии, конечно, не бывало.

Пела я как-то в «Пиковой даме». Вижу наставленный на меня бинокль из правой литерной, так называемой «царской» ложи. Оказывается, великие князья Сергей и Павел были в театре.

После окончания первого акта, выходя на вызовы публики, я, предупрежденная Стерлиговым, сделала первый поклон в сторону царской ложи. Оба князя стояли и усердно аплодировали. Как только опустился занавес, полицеймейстер Солини, пробегаая мимо меня к царской ложе, на ходу сказал: «Не уходите, великие князья идут на сцену». Вся наша администрация зашевелилась. Пчельников и прис-

ные в вицмундирах почтительно столпились недалеко от входа в ложу, а я осталась на сцене. Пока Сергей подавал руку подчиненным, Павел подошел ко мне, поздоровался и спросил, нравится ли мне музыка Чайковского, сказал, что он получил очень приятное впечатление от исполнения оперы. Я ответила лаконически, а в это время подошел Сергей, тоже поздоровался, сказав, что с удовольствием ожидает сцену на Канавке, и увел Павла, говоря, что великая княгиня ожидает их пить чай.

Недели через две после этого спектакля приезжает ко мне в карете наш театральный курьер и сообщает, что он приехал за мной, чтоб я немедленно садилась в карету и ехала в театр на репетицию с Авранekom. Я подумала, что произошла какая-нибудь внезапная замена спектакля, с беспокойной душой села в карету и старалась по дороге додуматься, для какой оперы понадобилась такая экстренная репетиция.

В театре меня встретил Авранек и с места в карьер сердито спросил: «Что вы завтра вечером будете петь на рауте у великого князя?» Я была поражена — как, что, почему так внезапно? Ведь списки составляются за несколько дней. И Авранек с досадой должен был мне признаться, что сегодня в два часа дня адъютант великого князя запросил по телефону Пчельникова, почему до сих пор певица Салина ни разу не участвовала в концертах на раутах, и приказал включить меня в список сверх программы.

Пчельников, получив неприятный приказ, обрушился на Альтани, а тот свалил все на Авранека, хотя тот был совсем ни при чем, так как Альтани распоряжался единолично, а Авранек только аккомпанировал певцам на этих концертах.

Для меня это отличие явилось настоящим кошмаром. Неподготовленная, не зная, что петь, я посоветовалась с Авранekom, и он подsunул мне колыбельную песню из оперы «Гарольд» Направника, которую и прореспетировать

как следует было некогда, так как я должна была сходить по магазинам, покупать материю на платье и сшить его к завтрашнему дню. Самочувствие было отвратительное, я знала, что на этом рауте буду всем чужая, далекая и ненужная.

Так юно и было. Пела я только что прилично. К шампанскому, которое весело прихлебывала в кругу военных Альма Фострем, я не прикоснулась.

Великая княгиня подошла ко мне и спросила: «Вы давно в Moscou?»

Как я была рада, когда приехала домой и почувствовала себя простым живым человеком, а не куклой на пружинах. Да, надо сознаться, это у меня был недостаток, который не все прощают актрисе. Я не любила рядиться и гримироваться в жизни, я не любила толпы и всегда смущалась, когда вслух, глядя на меня, называли мою фамилию. Если что-нибудь было не по душе, я замыкалась в себе или реагировала резко, но подлаживаться не могла никогда.

За свое выступление на рауте я получила в награду брошку с лунным камнем.

Наша контора и театральная администрация, получив указание из Петербурга, что жена Сергея Александровича, великая княгиня Елизавета Федоровна, любит музыку Вагнера, ревностно принялись ставить его оперы. Большой театр начал шевелиться, как медведь в берлоге после долгой спячки.

Точно свежий ветер всколыхнул равнодушную дремлю артистов, укачивавшую их однообразием репертуара и скукой бездеятельной жизни внутри театра. Постановка таких опер, как «Лоэнгрин», «Валькирия», «Тангейзер», с их большими хорами, со сложными ансамблями, с массой действующих лиц, всколыхнула и в Альтани его артистическое чутье, и он снова показал, какой это талантливый музыкант. Его трактовка увертюры «Лоэнгрина» и «Полета Валькирии» свободно выдерживает сравнение с исполнением этих вещей знаменитыми иностранными дирижерами. Как хороши были фортепианные репетиции под его руковод-

ством, какие чудесные оттенки и нюансы он показывал нам. Байдлеру, зятю Вагнера, приглашенному в 1903 году дирижером в Большой театр, можно было многому поучиться у Альтани.

На этот раз я не была обижена. Нас, певец, было немного, а персонажей у Вагнера было хоть отбавляй, так что партий для всех хватало с избытком. Я пела Эльзу, Венеру, Зиглинду, Сенту в «Моряке Скитальце». Вагнер дал мне хорошую зарядку. После музыки русских композиторов, самой трудной для голосов, шла музыка Вагнера, неослабно тренирующая дыхание и развивающая эластичность звука.

В этот период «вагнеризма» на сцене Большого театра многие подтянулись и пели неплохо. Корсов дал хороший драматический образ Тельрамунда в «Лоэнгрине»; старая Крутикова была превосходная Ортруда, и я до сих пор не встречала лучшей исполнительницы этой партии. Кстати, я должна повторить то же самое, вспоминая ее в опере «Пиковая дама» Чайковского, где она создала замечательный образ старой графини.

Лоэнгрины тоже были хороши, каждый в своем роде. Партию Лоэнгриня пели Преображенский и Донской. Конечно, голосом, силой звука и окраской тембра Преображенский был сильнее Донского. Но по искренности, какой-то задушевности исполнения, мягкости образа «чистого рыцаря» он далеко отставал от Донского. Я считаю, что Донского можно назвать лучшим русским Лоэнгрином, не исключая и обязательного Собинова и нынешнего исполнителя Козловского. И тот и другой внесли в трактовку партии Лоэнгриня излишний лиризм, что, по моему мнению, не вяжется с музыкальным текстом партии и не сходится с густым оркестровым сопровождением. Партия Лоэнгриня была лучшей в репертуаре Донского. Актер он был неважный, хотя Сабинина в «Иване Сусанине» и Вагоа в опере «Юдифь» играл очень недурно. Но в «Лоэнгрине» он сумел как-то слить певца и актера воедино. Голос его, матовый, но достаточно

звучный, мягко разливался по всему театру, искренно и тепло рисуя «светлого рыцаря», а сдержанные движения были красивы. Преображенский же пел красиво, но холодно, а держался ходульно.

Из иностранцев я слышала трех Лоэнгринов — Сильву, божественного Мазини и Ван-Дейка. С последним я пела Эльзу и Зиглинду, когда он приезжал в 1905 году на несколько гастролей в Москву. Мазини и Ван-Дейк приближались в пении к одному типу, а Сильва стоял особняком. Голос у него был, как я уже писала в первой части, густого баритонального тембра и звучал в Лоэнгрине как колокол. Даже фразы любви и нежности и прощанье с Лебедем, петые, разумеется, пиано, были созвучны образу легендарного рыцаря. Некоторые места в его исполнении производили очень большое впечатление. Но кто меня очаровал в «Лоэнгрине» — это Ван-Дейк. Я первый раз слышала его в 1889 году проездом в Вене. Пел он на немецком языке. Красивый, высокий, стройный и мужественный, он как мне казалось тогда, вполне олицетворял поэтического заоблачного рыцаря.

Через десять лет, будучи на всемирной выставке в Париже, я попала в Гранд-опера на «Лоэнгрина». Пел тот же Ван-Дейк на французском языке, и он показался мне еще интереснее, хотя голос не звучал уже такой широкой волной, как в Вене. А в 1905 году, приехав в Москву на гастроли, он навел меня вместе с Байдлером, и я увидела перед собой лысоватого, толстоватого человека, совсем не похожего на того поэтического рыцаря, которым я любовалась на сцене двух европейских театров. Но пел он все же прекрасно, хотя свежесть голоса еще более потускнела. Зато он привез из-за границы красивые мизансцены, особенно пригодившиеся мне для Зиглинды в опере «Валькирия», которую я пела с ним, а потом с Клементьевым.

Ну, а что мне сказать о короле теноров, о божественном Мазини? Его хорошо было слушать с закрытыми глазами, и тогда тембр его чарующего голоса, в последние

годы чуть-чуть сиповатого, мог унести вас в заоблачные высоты, к далеким звездам бездонного неба. Какой это был неподобный певец! Его голос обладал неизъяснимой прелестью самого звука, и пел Мазини с каким-то особым, одному ему присущим мастерством. В его голосе было все: и сила, и нежность, и легкость, и богатство мягких, чарующих оттенков.

Я много раз слышала Мазини, начиная с консерваторской скамьи. За его чудный голос и тончайшее умение владеть им можно было простить ему все его недостатки: малую культурность его сценических образов, шаблонные жесты, вечно один и тот же грим, то-есть во всех операх все то же собственное лицо.

Публика сходила с ума от его пения, особенно женщины. Название «психопатка» родилось по вине Мазини. Я часто была свидетельницей того, как на концертах в Дворянском собрании поклонницы срывали с него белый галстук и разрывали его на мелкие клочки на память. Помню, как одна чересчур рьяная особа начала вынимать запонки у него из сорочки; Мазини схватил ее за руку и сказал по-французски: «Мадам, это золото».

На одной из репетиций утром в театре Корша во время его гастролей в Москве вместе с Мравиной он снял с шеи шелковый шарф и бросил его суфлеру в будку. Через десять минут я увидела клочки этого шарфа у счастливых хористок, и когда Мазини во время перерыва пришел в партер посидеть со мной, я, смеясь, спросила его, чем же он окутает свое божественное горло, уезжая с репетиции? Он, тоже смеясь, ответил, что он человек опытный и что в кармане пальто у него есть в запасе другой шарф.

Он был милый собеседник, с ним было хорошо, так как он держался по-товарищески, ни капли не давая чувствовать, что он прославленный тенор Европы. У меня есть несколько его фотографий с теплыми надписями. Одну из них, в костюме Синодала, он мне дал, прося, чтобы русская Та-

мара не забывала итальянского Синодала, сожалевшего, что они не выступали вместе в «Демоне».

В вагнеровских операх выдвинулся и Л. М. Клементьев, который с успехом пел Тангейзера и Зигмунда в «Валькирии». Клементьев был талантливый самородок (говорили, что он почти не знал музыки), но никто в театре не обратил на него особого внимания и не помог ему стать настоящим «премьером». А он стоил того, у него были все данные: хороший голос, сценическая внешность и богатая музыкальность. До Собинова это был лучший Ленский в «Онегине», хотя голос его и звучал массивно. Он пробыл в Большом театре около десяти лет, придя в него совсем молодым, жизнерадостным, добросердечным, веселым товарищем. Таким он и оставался все годы, проведенные с нами вместе.

Клементьев никогда не интриговал и не плел грязной паутины за спиной своих товарищей, но мог метко посмеяться над ними в их же присутствии. На него и сердиться нельзя было по-настоящему, настолько все, что он говорил и делал, дышало отсутствием всякого зла и дурного умысла. Театральной дисциплине он поддавался туго. Минутами горячо вскипал от причиненной ему обиды, но, сейчас же остывая, махал добродушно рукой и громогласно посылал «его» или «их» ко всем чертям. Мне кажется, его любили все и сохранили ю милом Левушке добрую память.

Года через два, будучи в Петербурге, я попала в консерваторию на оперу Рубинштейна «Нерон». Дирижировал В. И. Сук, а Нерона пел Клементьев. Меня поразила стройность всего спектакля, но особенно Клементьев. Я подумала: «Ай да наш Левушка, как вырос! Должно быть, занимался с кем-нибудь из хороших режиссеров». Сидела я во втором ряду, и вдруг выдержанный Нерон увидел меня, в глазах его мелькнуло приятное удивление, и сердечная широкая улыбка на мгновение осветила свирепую физиономию Нерона. Мало того, держа изумруд перед глазом, милый Левушка хитро подмигнул мне из-за него, как бы говоря: «Не бес-

покойся, я тебя узнал!». Пройдя в антракте за кулисы, я бранила его за то, что из Нерона вылез вдруг Климентьев, а он, смеясь, оправдывался, что это он выскочил при виде меня от радости.

Место Климентьева в Большом театре после его ухода занял, кажется, Вельяшев. Это был отставной военный, должно быть, однополчанин Пчельникова, человек, поживший и попивший на своем веку довольно изрядно. Голос у него был сиплый, но приятный. В опере он был бесцветен, но в наших поездках на студенческие концерты он был незаменим, беря на себя добровольно функции «завхоза». Один год он довольно часто принимал участие в наших поездках, и на станциях нам подавали заказанные им по телеграфу кушания: то куриный суп с домашней лапшой, то холодную индейку с черной икрой, то какие-то маседуаны из французских фруктов, особо сваренный кофе и т. д. Французский маседуан вскружил голову одному из наших баритонов, Поликарпу Орлову, бывшему дякону. Когда бы и куда бы он ни ехал потом — всюду на станциях и в гостиницах требовал маседуан и в конце концов получил прозвище «маседуанчик».

За долголетнюю мою деятельность в Большом театре много прошло перед моими глазами товарищей. Вот, например, Виктор Сергеевич Мирон (Миролюбов), впоследствии редактор и издатель «Журнала для всех» в Петербурге. У него был прекрасный бархатный бас, особенно красиво звучавший в партии кардинала в опере «Жидовка». На сцене он панически трусил, и этот недостаток, вероятно, и заставил его вскоре бросить карьеру певца. Может быть, на решение его повлияла и затхлая атмосфера нашего театра и серенькая культура товарищей по сцене. Он был из другого мира, не театрального. Интеллигентный, высокой культуры человек, Мирон был чрезвычайно скромно, застенчив и молчалив. Только однажды я услышала, как он говорил. И как красиво лилась его речь! Но она закончи-

лась рыданиями. Это произошло на одном из наших «капустников».

В мое время «капустник» был единственным коллективным собранием товарищей-артистов за весь истекший рабочий сезон. Обычно собрание это происходило в первый день великого поста, то есть в «чистый понедельник», в гостинице «Эрмитаж», где во время обеда подавалась, по неизвестно откуда взявшейся традиции, кочанная кислая капуста. После обеда на одном конце стола устраивалась компания любителей выпить, другие садились за карты, а часть, преимущественно женщины, не интересовавшиеся ни картами, ни вином, уезжала домой.

Курьезно, что во время этих собраний не только не велось никаких разговоров о нашей совместной работе, но даже никогда не поднимался ни один бокал за процветание нашего искусства. Мирон, пришедший к нам, как я уже сказала, из иного мира, пожелал, повидимому, восполнить этот странный пробел. Немного охмелев и преодолев застенчивость, он встал и заговорил. Он говорил, что мы, артисты, отмечены природой, вложившей в нас способность воплощать на сцене благородные порывы, что мы призваны своим творчеством служить массам и вести их к далеким вершинам искусства, что мы — глашатаи, обязанные прокладывать новые, светлые пути для молодежи и напоминать ей о людях-братьях, страдающих и гибнущих во имя высоких идеалов далеко от нас в холодных снегах Сибири, что мы должны своими песнями будить в них мужественные и смелые надежды на прекрасное будущее.

Говорил он увлекаясь, полужакрыв глаза (такой была его привычка и в пении), и не замечал, что вокруг него шумели, стучали посудой, что никто его не слушал, кроме Никольской и меня, сидевших с ним рядом.

Полупьяный Барцал, прохаживаясь между столами, остановился против Мирона, вытаращил на него осовелые глаза и произнес: «Что он мелет? Что за ерунду он несет?», и, залившись пьяным смехом, покачиваясь, пошел дальше. Ми-

ров точно проснулся, оглянулся вокруг и с мучительным восклицанием: «Куда я попал? Кто меня окружает? Это не люди, а тупорылые животные...» — опустился на стул и зарыдал. Но никто не понял истинной причины его слез, и крылатые фразы вроде: «Вот нализался-то!», «Ого, видно, переложил здорово!», «Ну, к завтраму отоспится!», запорхали над его бедной, упавшей на стол головой. Помню, что мы с Никольской успокоили кое-как Мирову, и все трое, покинув «капустник» и компанию, разъехались по домам.

Вот встает в моей памяти знаменитая, прославленная за границей Фелия Литвин, гастролировавшая в Большом театре в течение двух лет подряд. С монументальной, более чем плотной фигурой, с небольшим, кукольным, алебастровым личиком и с громадной силы голосом, она казалась мне забавной в партии Маргариты в опере «Фауст». Ее панцырь-корсет парализовывал ее движения, и она избегала становиться на колени. Двигалась она, как статуя, сошедшая с какой-нибудь дворцовой ниши, пела с придыханием на каждом слове. Я, обратив внимание на ее дыхание, спросила кого-то, почему она так дышит, и мне сказали, что это — система новой вокальной школы. Она была очень эффектна в Брунгильде в опере Вагнера «Валькирия». Ее медлительная манера подавать звук шла к тягучим темпам музыки Вагнера. Но в чем она была безусловно хороша — это в опере Масканы «Сельская честь», в партии Сантуццы. Даже ее тяжелая фигура благодаря короткой юбке и гладкой прическе с цветным платочком на голове выглядела более естественной и жизненной. Пела она эту партию превосходно.

Вспоминаются две сестры-близнецы Кристман, любимицы Альтани в полном смысле слова. Он не уставал ими восхищаться. Мещаночки, державшие носики по ветру, обладавшие чистенькими, невыразительными колоратурками, они годились в пажы Альме Фострем, чтобы носить шлейф ее певческой мантии. Тембры их голосов были схожи до смешного,

и когда они пели дуэты из оперы «Лакмэ» или из оперы «Норма», прелесть вторы, то есть второго, более низкого по тембру голоса, оттенявшего верхний, пропадала.

Вот певица Скомпская, впоследствии графиня Болеска. Она пробыла в Большом театре недолго, держалась особняком и была под протекторатом конторы и Альтани. Я должна честно признаться, что в душе у меня поначалу не было приязни к ней. С ее появлением Альтани еще раз нанес мне обиду, не уравнив меня с ней, а отодвинув назад на всякий случай, а между тем, я чувствовала, что мы с ней равны, и в нормальных условиях мы могли бы спокойно чередоваться в исполнении одинаковых партий. Говоря объективно, Скомпская была прекрасная певица, она умела изнутри согреть свое пение, у нее была хорошая фраза, и она хорошо держалась на сцене. Голос ее, чуть суховатый в среднем регистре, звучал вообще мягко и красиво. Когда, перейдя в Мариинский театр, она запела как колоратурное сопрано, я поняла причину некоторой сухости в ее голосе. Сухость среднего регистра, по-моему, присуща почти всем колоратурным голосам (за редким исключением, как, например, у Барсовой, не говоря уже о Неждановой).

Такой же средний регистр был и у Альмы Фострем, оставившей во мне самое приятное воспоминание как певица и женщина. Она прекрасно пела, была очень мила, проста и хороша в обращении со всеми окружающими, несмотря на то, что она пришла к нам в театр крупной певицей с большим именем и имела гораздо больше прав на отличие, чем другие. Насколько она была очаровательна, настолько же был противен ее муж, полковник генерального штаба Родэ, настоящий бурбон. Фострем его обожала, а он, вероятно, видел в ней, благодаря ее большому заработку, средство жить беспечной жизнью. Он был скуп, а с нею груб.

Припоминаю два ярких случая. Как-то она пела Люцию и забыла взять из дому кружевной носовой платок. Спыхва-

тясь, она послала театральную портниху в пассаж Солодовникова, напротив Большого театра, и та ей купила и принесла платок, заплатив за него семь рублей. Когда Родэ явился в уборную и узнал про это, он затопал ногами и неприлично накричал на бедную портниху, приказав без его разрешения не слушаться Фострем, а ее, не стесняясь, так разбранил, что она, глотая слезы, едва не опоздала к своему выходу на сцену.

Другой случай был трагичнее. Фострем очень хотела иметь ребенка, долго ждала его, и, наконец, родилась девочка. Надо было видеть счастье и радость матери! Она растила дочь, как драгоценную куколку, но малютка, достигнув трех лет, внезапно умерла от какой-то детской болезни. На другой день после ее похорон Родэ заставил Фострем петь партию Церлины в опере «Дон Жуан». Она приехала в театр несчастная, опухшая от слез (я пела в этом спектакле донну Анну), и когда я осторожно спросила ее, зачем она сегодня поет, когда ее утрата еще так свежа и ей так тяжело, она, заливаясь слезами, ответила, что муж не хочет, чтобы она платила штраф за отказ от спектакля. Превозмогая себя, она пела и танцевала веселую Церлину, а этот монстр, надутый и равнодушный, сидел в партере и, вероятно, подсчитывал в уме доход, политый слезами его жены.

Хочу немного остановиться и на А. М. Марковой. Это была светская дама, хорошо владевшая иностранными языками, способная, музыкально образованная дилетантка, пошедшая на сцену не по призванию, а скорее от скуки светской жизни.

Маркова имела большой голос, пела прилично, обладала крупной, красивой фигурой и после коронации Николая II заняла хорошее положение в театре. Немудрено: она отличалась в партии Антонида в опере «Жизнь за царя» во время коронационного спектакля, затмив всех предыдущих исполнительниц этой партии, да, пожалуй, и последующих, кроме А. В. Неждановой. По моему мнению, партия Антонида, хотя и обладает высокой тесситурой и украшениями

колоратурного налета, написана Глинкой для большого голоса типа драматического сопрано, поэтому в колоратурных голосах партия эта теряет. А Марковой эта партия подошла во всех смыслах: и к ее голосу и к ее крупной, статной в русском костюме фигуре.

Она была неплоха и интересна по внешности в «Трубадуре» Верди и в мелодичной опере Симона «Песнь торжествующей любви». В последней опере, кстати сказать, был замечателен В. Ф. Гельцер в роли немого малайца, и публика часто стремилась в театр ради того, чтобы полюбоваться высоким мастерством Гельцера, воплотившего художественный образ Тургенева в жутко реальную сценическую фигуру. Мне остается прибавить, что с товарищами по сцене Маркова держалась корректно и была со всеми светски вежлива.

Еще два женских силуэта проходят передо мной, две красавицы — Махарина, в русском стиле, круглолицая, с большими прекрасными глазами, и златокудрая Хренникова с необыкновенным, как розовые лепестки, цветом лица. Обе обладали красивыми голосами и как подающие большие надежды обратили на себя внимание. Махариной с пением не повезло, не по ее вине, по-моему, а от избытка усердия Альтани. С ее молодым, полным свежести, но очень мало тренированным голосом надо было обращаться крайне осторожно, а он гонял ее по всем партиям, желая поразить всех ее умением справляться с различными тесситурами (он считал ее драматическим сопрано), постоянно назначал ей репетиции с концертмейстером, репетировал с ней сам. Она пела часто с больным горлом. Одним словом, ей не давали ни отдыха, ни срыва. Первое время она блистала своим голосом и красотой, но наступил момент, когда с ее горлом произошло что-то неблагоприятное, и прекраснейший голос погиб. На смену певице явилась хорошая пианистка Махарина (она кончила Консерваторию по роялю), успешно работавшая на этом поприще много лет.

Хренникова же вспоминается мне красавицей Ольгой в опере «Псковитянка», подносящей чару с вином Грозному-Шаляпину. Я удивляюсь, как никто из художников не зарисовал ее пленительного образа русской боярышни и не обогатил им музей Большого театра. Хренникова, помимо красоты, была необыкновенно женственна, манера ее исполнения и ее теплый голос подчеркивали это редкое качество.

После приезда из Петербурга Погожева, наведшего новые порядки в конторе театров, и после смены конторских начальников (Пчельникова сменил Теляковский) я, как уже писала, сделалась равноправным членом нашей артистической семьи и начала подниматься в мнении начальства, со мной стали считаться. Понемногу я расцветала и открывала в себе новые возможности исполнения как в вокальном, так и в сценическом смысле. Беден художник, не испытывавший мук длительной упорной работы над тем, что рождается в его мыслях в неясных сначала контурах, не испытывавший восторга того, как его голос, повинаясь разуму, овладевает мелодией, впитывая ее в себя, проникая в малейшие ее изгибы, сливается с ней в одно прекрасное целое и одухотворяет живой, реальный образ, созданный силами творческих способностей и работой ума. Может быть, я пишу не так, как следует, может быть, то, что я сейчас написала, звучит выпендренно. Но я не виновата, я не могу иначе выразить то, что не раз переживала, увлекаясь работой над какой-нибудь партией. Как ни странно, но я ощущаю и сейчас нечто подобное. Я никогда не писала раньше. Правда, во мне бродило в молодости неясное желание взять перо в руки и что-то написать, но желание быстро удовлетворялось каким-нибудь стихотворением или переводом иностранной арии на русский язык, и только.

Но теперь, когда я пишу большое повествование, пишу серьезно, знакомое волнение рождается вновь в моей душе, отточенные мысли, как искорки, сверкают в моем мозгу, мне хочется в красивых, образных словах осветить свое прошлое. Я пишу, волнуясь и радуясь. Чудесно в 75 лет

загореться вновь хоть ничтожным огоньком, тлевшим под тяжелым пеплом трех четвертей века! И если, выражаясь фигурально, мое «запоздавшее литературное дарование» могло вспыхнуть на мгновение, я горячо благодарю судьбу за этот краткий дар моих последних дней. Но довольно лирических излияний, повествую дальше.

Успешная работа над партиями стала привлекать ко мне внимание композиторов. Так, например, Антон Степанович Аренский просил меня петь партию Дамаянти в его опере «Наль и Дамаянти», ставившейся в Большом театре. Музыку Аренского я любила. Почти все его романсы, какие я знала и пела, дышали поэзией. Когда мы ближе познакомились с Аренским, он сам рассказывал мне о том, как он в молодости колебался на распутьи двух дорог — поэзии и музыкального творчества. Последнее победило, но и стихом он владел прекрасно. У меня есть стихотворение, написанное им для меня на другой день после первого представления оперы «Наль и Дамаянти».

Из опер Аренского я знала одну: «Воевода» или «Сон на Волге», и она определенно мне не нравилась. Другое дело — «Наль и Дамаянти». Она похожа была на музыкальную поэму.

Мне легко было справиться с вокальной стороной партии Дамаянти, не надо было прилагать никаких усилий, ибо музыка, исполненная поэзии, как бы пела сама, а текст, во многом сохранивший подлинный стих Жуковского, удачно включался в ритм и легко запоминался.

Образ Дамаянти тоже хорошо был мне знаком по книге Андже́ло де-Губернатис, которую он подарил мне во Флоренции, о чем я уже упоминала в первой части, да и с переводом Жуковского я познакомилась как следует. Все же должна сознаться, что хотя вокальная сторона исполнения была безупречна, из партии Дамаянти я не создала ничего. Конечно, как опытная певица, я не могла испортить, но образ получился бледный, незапоминающийся. Иногда на выставке встречаются такие картины: смотришь — нравится,

а отвернешься — не вспомнишь. Но Аренский остался доволен. Когда после первого спектакля мы в уютной компании чувствовали его и я, приветствуя, сказала ему маленький стихотворный экспромт, он сказал в ответ, что редко встречал певиц, как я и Е. И. Збруева, так хорошо и тонко понимающих его музыку. На другой день после спектакля он приехал ко мне и привез стихотворение, которое я храню до сих пор.

Пока Аренский был в Москве, он нередко вечером приезжал ко мне, садился за рояль, и я пела ему его романсы. Как ни странно, многие из них он слышал в первый раз. Ему нравилось мое исполнение некоторых вещей, например: «Я ждал тебя», «Я не сказал тебе», «Сновидение», «Страницы милые». Он жалел, что раньше ничего не посвятил мне. Почти все его романсы написаны для низких голосов, которыми он всегда увлекался (Лавровская, Зотова, Збруева, которую он любил). Обещал, что непременно, как только позволит здоровье, будет снова писать и первые же романсы посвятит мне. С ними он обещал прислать мне свой большой портрет на память. Увы! Ему не пришлось исполнить свое обещание, и последнее его письмо ко мне из санатория в Финляндии звучало безнадежным прощанием с жизнью.

Еще ранее, до встречи с Аренским, я знала А. Т. Гречанинова. Не помню, когда и как произошло наше знакомство. В мягкой, простой шляпе с полями, в рубашке-косоворотке, подпоясанной ремнем, в синих очках, простой, скромный, он выглядел настоящим, милым моему сердцу студентом. Да он тогда и по своим взглядам и по резкой критике общественной жизни стоял в одном ряду со студенчеством.

Мы сдружились очень скоро и часто бывали друг у друга. Помню его маленькую, скромную квартирку, уютно оберегаемую его женой, Верой Ивановной, маленькой женщиной с большим, беззаветно любящим сердцем, способную на все жертвы для мужа. Она его боготворила и продолжала боготворить даже и тогда, когда через несколько лет

он ушел с другой, покинув Россию в то историческое время, когда родина в муках творчества, беспощадно ломая старую жизнь, созидала новую, сулившую ее верным сынам право на свободу и на счастливый, спокойный труд.

Я любила первый период творчества Гречанинова. Его музыка в то время была свежа, проста, мелодична, как русская широкая степь, напоенная запахом полевых цветов. Много тогда я перепела его вещей. Пелось легко, свободно, да и музыка сама производила большое впечатление.

Вспоминается мне, как, будучи в Париже, я в студии моей старинной приятельницы художницы Елизаветы Сергеевны Кругликовой познакомилась с И. И. Мечниковым и его женой. Я побывала у них, он показывал мне Институт Пастера, который он возглавлял, потом я пригласила их обоих к себе, чтобы угостить их русской музыкой. Весь вечер я пела им Аренского, молодого Леонида Николаева, теперь профессора Ленинградской консерватории, а тогда студента, писавшего очаровательные романсы, и Гречанинова. Мечниковы были в восторге, особенно от музыки Гречанинова. Арии из оперы «Добрыня Никитич» — «Ой, вы, ветры буйные» и «Расцветали цветики» — я должна была повторять дважды. В благодарность за этот вечер Мечников подарил мне свой портрет с очень лестной надписью. Много лестных надписей писал и Гречанинов на нотах, которые приносил мне в подарок.

Долго продолжались наши дружеские отношения, подкрепленные еще теоретическими занятиями Гречанинова с моим сыном, композитором Александром Юрасовским.

Однажды при постановке в Большом театре оперы «Добрыня Никитич» Гречанинову пришлось сразиться из-за меня с Пчельниковым и с Альтани. Дело было в том, что Альтани хотел, чтобы Настю в этой опере пела в первый раз Дейша-Сионицкая, а Гречанинов настаивал, чтобы пела я. Начались оркестровые репетиции. Репетировала, разумеется, Дейша, а Добрыню пел Шаляпин. Гречанинов присутствовал на репетициях и каждый раз взволнованно спра-

шивал меня, почему я не репетирую. Я спокойно ему отвечала, что не моя очередь и, наконец, сказала, что не могу же я сама менять распоряжения конторы и дирижера, — когда назначат, тогда и буду петь. Гречанинов вскипел, обиделся, что его желание не приняли во внимание, отправился в контору, наговорил там чего-то Пчельникову, поспорил с Альтани и добился успеха.

На другой день Альтани, извиняясь перед приехавшей на репетицию Дейша-Сионицкой, объявил ей, что по желанию автора репетировать и петь партию Насти на премьере буду я, а она — в следующие спектакли. Она очень обиделась и отказалась от партии.

Гречанинов украсил мой клавир прелестным благодарственным автографом. Отношения наши оставались прекрасными, но выдались мы реже, так как он стал часто предпринимать концертные поездки, пропагандируя свои произведения. Сын мой перешел к Рейнгольду Морисовичу Глиэру, у меня тоже стало меньше свободного времени. Мы не виделись довольно долго. А когда увиделись, то предо мной явился новый Гречанинов. Он успел изменить одежду, вставить давно потухший глаз, который прежде так скромно скрывался под синими очками, успел расстаться с преданной и любившей его безмерно Верой Ивановной и взять себе новую жену.

В новых его творениях исчезал свойственный ему русский стиль и появилась чуждая, надуманная экзотика: «Сестра Беатриса», «*Fleurs du mal*» на текст Бодлера и т. п. И квартира была иная, мало уютная, и женщина, сидевшая на диване и беседовавшая со мной, была чужда и далека мне, и сам он — подстриженный, подобранный, в модном галстуке — казался далеким, мало знакомым, и я чувствовала, как в памяти застирался туманом образ моего прежнего любимого Гречанинова, неразрывный с его добрым гением, с маленькой, безгранично любящей его женщиной.

С Цезарем Кюи я познакомилась в керзинском кружке, когда он приезжал из Петербурга на концерт, устраиваемый

Керзинными из его произведений. Много артистов Большого театра участвовало в кружке русской музыки у Керзиных. Душой его и общим любимцем был Леонид Собинов. Он же и привлекал всех нас туда. Хорошее это было время, и приятно его вспомнить. Образовался творческий коллектив, который дружно взялся за новое, интересное дело.

Общие собрания, просмотры вокальных произведений, знакомство с ними, интересные споры, наконец, публичные выступления — все это давало зарядку для жизни, убивало инерцию и скуку нашего казенного дела и, конечно, развивало наш вкус и углубляло наше понимание камерной музыки. Безусловно, это был хороший вклад в музыкальную жизнь Москвы, и имя Керзиных не раз отзовется доброй памятью среди новых поколений любителей камерной русской музыки.

Только у Керзиных я познакомилась с камерными произведениями Кюи и поняла их прелесть. Я стала большой поклонницей его романсов, этих маленьких жемчужин, этих вокальных миниатюр. Поэзия Пушкина, Некрасова, Ршпелена прекрасно сливалась с его музыкой. Исполняя их, мне невольно хотелось присоединить к ним и тургеневские «Стихотворения в прозе», тоже редкие жемчужины, но не интересовавшие до сих пор ни одного композитора.

Кюи написал несколько опер, в одной из них, в «Анджело», я пела Катарину, но опера не имела успеха, несмотря на участие Шаляпина (он пел Галеофу). Некоторый успех имела небольшая опера Кюи «Сын мандарина», но в ней главным образом были очень хороши Собинов и Тютюнник, так что Кюи был почти незаметен. Насколько он был первоклассный мастер романса, настолько же он был слаб как оперный композитор; но это мое личное мнение. Мне всегда казалось, что Кюи в своих операх подражает стилю «Каменного гостя» Даргомыжского, но Кюи и Даргомыжского в оперном творчестве сопоставлять нельзя.

Кюи не очень расположил меня к себе. Царедворец, дипломат большой руки, в военном мундире, он был очень мил

и любезен со всеми, всегда хвалил всех, кто исполнял его вещи, но вы не чувствовали в нем той простоты и сердечности, которой так было много в Аренском и Гречанинове, не говорю уже про А. Г. Рубинштейна.

Хочется вспомнить об одном незаслуженно забытом композиторе — о Павле Ивановиче Бларамберге. Это был талантливый неудачник, начиная с внешности. Он был похож до странности на Мефистофеля прежнего оперного типа: узкое лицо с козлиной черной бородкой, высокий лоб с большими залысами около висков (точно место для рожек), крючковатый нос, стремящийся к подбородку, густые брови, скрывающие глаза, между прочим, добрые и ласковые, если всмотреться в них повнимательнее, худой, небольшого роста. Многие считали его (вероятно, судя по наружности) человеком, приносящим несчастье, и за его спиной часто складывали итальянскую фигуру из двух пальцев на манер рогов («джеттатура»).

По аналогии вспоминаю, что одно время в Большом театре пел итальянец Пиньялоза, обладавший красивым баритоном, у него в лице тоже было нечто от чорта, да еще вдобавок он косил одним глазом. Этого было достаточно, чтобы его у нас в театре причислили к людям, приносящим несчастье, и поэтому контракта с ним не возобновили. Блестящая иллюстрация нравов театральной администрации и многих артистов!

А с Бларамбергом судьба действительно сыграла злую шутку: он написал оперу «Мария Бургундская», и ее приняли для постановки в Большой театр. Все шло хорошо, но на генеральной репетиции случайно сорвавшаяся с колосников декорация напала убила плотника. На первом спектакле в середине второго или третьего действия внезапно умер от паралича сердца суфлер, а на втором спектакле Б. Б. Корсов получил телеграмму о смерти близкого человека. Опера была снята как зловещая вестница смерти и никогда более не возобновлялась. Тоже блестящая иллюстрация тогдашних нравов!

Я тогда только что поступила в Большой театр и слышала эту злосчастную «Марию Бургундскую» единственный раз на генеральной репетиции, но помню, что музыка мне понравилась, особенно дуэт двух женщин. Пели М. Н. Климентова-Муромцева и А. П. Крутикова.

Лет через семь Бларамберг снова постучался в Большой театр с новой оперой «Тушинцы», и она была принята к постановке. Это светлое, мелодическое, в русском стиле произведение совсем не напоминало мрачную «Марию Бургундскую» и не принесло никому никакой беды, а Бларамберга, конечно, ободрило и порадовало своим успехом. Дублируя с Дейша-Сионицкой партию Людмилы, я познакомилась с ним и с его женой, Бларамберг-Черновой, актрисой Малого театра.

Меня заинтересовало его творчество, и по моей просьбе он порекомендовал мне многие из своих романсов и кое-что из своей же оперы «Скоморох».

Бларамберг, конечно, не Чайковский, но его вещи грамотны, очень мелодичны и удобны для голосов. Его имя следовало бы вспомнить и сделать его произведения достоянием широких масс, а оперу «Тушинцы» не худо бы возобновить в филиале ГАБТа.

Я слышала еще несколько отрывков из его оперы «Тамара» на сюжет лермонтовского «Демона». Ее ставили в большом зале Консерватории. Сколько помню, там были очень красивые музыкальные места. Жаль, что Павел Иванович Бларамберг так незаслуженно забыт. Он был культурнее и талантливее многих признанных композиторов. Его опера «Тушинцы» по праву пользовалась большим успехом у публики. Очень хорошо пел С. Г. Власов труднейшую партию Максима. Тютюнник тоже создал прекрасный художественный образ, исполняя в опере партию боярина, которого водит за нос дочка Людмила. А от партии Людмилы, я думаю, и теперь не отказалась бы ни одна певица Большого театра, недаром же либретто построено на сюжете А. Н. Островского.

Самое большое впечатление произвел на меня молодой С. В. Рахманинов, вернее сказать — стихийная сила его таланта и темперамента, затаившегося где-то глубоко под непроницаемой маской холодного, немного надменного лица. Он был высокий, худой, немногословный, с сухой ноткой в голосе.

В первое время, разговаривая с ним, я испытывала какую-то неловкость; подавляли, вероятно, его безразличие, равнодушие и холодный, рассеянный взгляд. Неловкость эту, очевидно, испытывали все его собеседники. Такой человек вряд ли мог нравиться в обычной жизни, но когда вы видели его за роялем или за дирижерским пультом, когда вы слышали силу и экспрессию его титанической игры или оркестровую передачу опер Чайковского и Бородина, вы не могли не преклоняться перед его могучим талантом.

Хорошо помню, как Теляковский пригласил его служить в Большом театре. Это произошло, должно быть, в 1903 году, когда наш театр с приходом Шаляпина во многом изменил свой творческий облик. За Шаляпиным еще в 1900 году пришли и художники (Коровин, Головин и другие). Предпочтение стали оказывать русскому оперному творчеству, стали писать декорации и делать костюмы по эскизам и под наблюдением художников, и, наконец, во главе оркестра стал композитор Рахманинов.

Боже мой, какую панику он навел, явившись на первую репетицию оперы «Князь Игорь»! Для начала он вызвал одних мужчин, а на другой день мы, женщины, должны были продемонстрировать свою квалификацию. За кулисами зашумели: «Рахманинов всех разругал», «Рахманинов на всех сердится», «Рахманинов сказал, что никто петь не умеет», «Рахманинов посоветовал многим снова поступить в консерваторию». Одним словом, имя Рахманинова потревоженный театральный муравейник склонял на все лады.

На другой день с неприятным чувством некоторой неуверенности в себе ехала я на репетицию. Рахманинова я за-

стала уже в фойе, где мы репетировали. Он вел репетицию сам, без концертмейстера. Посмотрела я на его холодное лицо, и забытое чувство смущения, как перед экзаменом, зашевелилось во мне.

Сухо поздоровавшись и назвав меня г-жей Салиной, он сел за рояль и открыл клавиры на ариозо Ярославны в тереме. Перелистывая ноты, он кратко и повелительно бросал мне фразы «Я хочу, чтобы здесь вы сделали пиано», «Чтобы это место звучало колыбельной песнью», «Тут надо ускорить» и т. д. Я, давно отвыкшая от положения ученицы, внутренне поежилась и, наконец, не очень любезным тоном предложила ему сначала послушать, как я пою ариозо, а потом попутно давать мне указания или вносить изменения в мою трактовку. Он холодно на меня взглянул, закрыл клавиры и начал репетицию с пролога. Мужчины сумрачно сгруппировались вокруг рояля. Рахманинов положил руки на клавиши, и под его пальцами рояль запел и разлился потоками чудной музыки Бородина. Ах, какой это был бесподобный пианист! Хотелось не петь, а слушать его долго-долго. Я следила за ним, за его лицом. Оно оставалось непроницаемым, и только ноздри дышали жизнью, то раздуваясь, то спадая, выдавая какие-то внутренние переживания.

Так прошла первая общая репетиция, на которой онправлял многих, останавливаясь по нескольку раз на общих местах. По моему же адресу — ни звука, ни слова, ни указания, ни порицания. Ехала я домой и гадала, не рассердился ли, не обиделся ли Рахманинов на меня за мои слова, сказанные, может быть, некстати при первом знакомстве.

Через несколько дней стороной, не из театральных кругов, я услышала, что Рахманинов отозвался обо мне с похвалой, говоря, что я умею петь и понимаю то, что пою. Но при встречах со мной на репетициях он молчаливо предоставлял мне свободу петь, как я хочу, и только на первой оркестровой репетиции, когда я окончила ариозо, он бросил мне через оркестр приятные слова: «Очень хорошо,

благодарю вас». Я поняла, что он с первого знакомства оценил меня как певицу и доверился моей музыкальности, моём умению и вкусу.

Во все три или четыре года, которые мы прослужили вместе с ним в Большом театре, Рахманинов оказывал мне большое внимание. Я пела под его дирижерством Земфиру в его «Алеко», Наташу в опере «Опричник», Татьяну в опере «Евгений Онегин», Лизу в опере «Пиковая дама». Пастораль в «Пиковой даме» под его управлением вызвала восторженные рукоплескания публики. Как филигранное кружево прозвучала она под его палочкой и выделилась в опере, как концертный, необыкновенной красоты, номер. Пела я и Франческу в его опере «Франческа да Римини», но не по желанию самого Рахманинова, в чем я совершенно его не виню. Могла ли я, женщина около 43 лет, располневшая, с немолодым лицом, претендовать на партию Франчески да Римини, юной красавицы, почти девочки, поэтический образ которой обессмертил Данте Алигиери? Конечно, нет. И пела я не наслаждаясь, а страдая, потому что сознавала, что никакой прекрасный голос не затушет внешний вид, и цельного художественного впечатления от оперы не получит ни публика, ни сам автор.

Но сложилась эта история так. Мы знали, что Рахманинов пишет оперу «Франческа да Римини», предназначая партию самой Франчески А. В. Неждановой. И правильно. Очаровательный тембр ее голоса должен был вполне подойти к партии. Вдруг стало слышно, что Нежданова отказалась петь, так как ей партия оказалась низка. Через некоторое время опять новость: Рахманинов отдал партию Франчески Ермоленко-Южиной. У Ермоленко голос был неподобный, лился чудесной звенящей волной, она же стояла безучастно и только раскрывала рот. Женщина она была красивая, но актриса слабая. Вновь закулисная сенсация: Ермоленко отказалась петь Франческу, так как партия оказалась ей высока.

Рахманинов на другой день, с клавиrom подмышкой, поймал меня в театре, привел на пустую сцену, где не убран был еще рояль после какой-то балетной репетиции, раскрыл клавиr и сказал мне следующее: «Надежда Васильевна, я написал чорт знает что, никто не может петь: одной — низко, другой — высоко. Я дам вам все пунктации, все, что вы захотите, попробуйте спеть».

И я целый месяц учила и репетировала с моей неизменной Аделишей Китрих эту злополучную Франческу. Клавиr не раз летел на пол от досады, что не получается трудное место, а их было много для моего голоса, уже не такого гибкого, каким он был в молодости. Но, наконец, мы победили. Параллельно я ходила почти каждый день к Э. К. Павловской работать над драматическим образом Франчески, и роль была сделана прекрасно. Мы увлекались, работая с нею. Прочли Данте, делали по музыке шаги, движения рук, пластические повороты и придумывали красивые нюансы. Ничего не было забыто, и все, что было в моих силах, все пошло на вдумчивое создание этого прелестного образа.

К моему счастью, у меня были чудесные партнеры — А. П. Боначич и Г. А. Бакланов. Первый был талантлив и очень музыкален, с ним вообще было приятно петь. Это был интересный Герман и прекрасный Вертер. Второй — юный, высокий, стройный красавец с баритоном необыкновенной силы и красоты. Он только что начинал свою карьеру, но чувствовалось, что он пойдет далеко. Действительно, пробыв недолго в Москве, он уехал за границу, и скоро зарубежная пресса стала приносить нам известия о его колоссальном успехе.

На генеральной репетиции Рахманинов после моего небольшого соло в дуэте с Паоло, снова, как в «Князе Игоре», сказал мне через оркестр: «Благодарю вас, прекрасно». После спектакля Рахманинов снимался со мной и с Боначичем. Чествовали мы Сергея Васильевича традиционным ужином. Карточки меню были большие, и на одной из них Рахманинов набросал мне вокальную фразу из Франчески.

Он очень ценил меня, как певицу, и он же первый дал мне мысль о преподавании (вторым был А. А. Брандуков). Он предложил мне давать уроки пения воспитанницам последнего класса Екатерининского института. Я приняла предложение, но не скажу, чтобы работа с чопорными кистейными барышнями увлекала меня. Воспользовавшись приглашением на гастроли в Прагу, я вскоре покинула институт.

Альтани при Рахманинове потерял свой престиж, несколько стухался, но продолжал подобострастничать перед Шаляпиным. Винить его особенно за это нельзя было, так как и другие, включая, пожалуй, и Теляковского, ходили перед Шаляпиным на задних лапках, о С. Т. Обухове и говорить нечего. С. Т. Обухов — певец, потерпевший фиаско в Большом театре, одно время занимавший место управляющего конторой. Впрочем, о нем следует сказать несколько слов, так как он до известной степени отражал в себе типичные черты старого русского барства. Это был громадного роста, немолодой, плотный брюнет, светски вышколенный, эффектно певший неаполитанские канцонетты под аккомпанемент мандолины. В дворянском салоне он был неотразим и вызывал всеобщее восхищение. Повидимому, похвалы близких людей его круга (причем к ним и Теляковского) вскружили ему голову, и он, типичный дилетант, вообразил, что сцена Большого театра в его лице приобретет превосходного баритона и темпераментного актера. Может быть, и Альтани, угождавший начальству, уверял его в этом. Его приняли сразу в состав труппы и дали партию Торреадора в «Кармен».

История умалчивает о том, сколько времени Альтани с концертмейстером школили его, пока довели до оркестровых репетиций. Увы! Темпераментный Вольтинский (это был его псевдоним) никак не мог попасть в такт с оркестром, а голос звучал глухо и не доходил до зрительного зала. Но что же делать! Дали ему партию полегче, партию Онегина. Не знаю, сколько времени он учил эту партию, но спеть ему

пришлось единственный раз, так как публика отнеслась к его выступлению в «Онегине» далеко не добродушно и аккомпанировала его пению шиканием. Мне в этом спектакле пришлось быть его Татьяной и свидетельницей его полной неудачи.

Певец Воынский безвременно скончался, и родился управляющий конторой Обухов. Но и управляющий он был неудачный. Низко сгибаясь перед Теляковским и Шаляпиным, разыгрывая из себя барина, он нередко позволял себе бестактно покрикивать на низшую администрацию и на некоторых своих недавних товарищей. Вскоре его переместили и сделали помощником Н. К. фон Бооля, нового управляющего конторой.

По-моему, фон Бооль был самым приличным управляющим в мое время. Он привел в порядок контору, установил часы и очередь приема, с ним можно было поговорить, не чувствуя в нем надутого начальника, но налет педантизма и рутины петербургского чиновника вы ясно в нем ощущали. Он сделал удобную приемную, обставил ее хорошей мебелью и не отказал себе в удовольствии «украсить» ее портретами царей своей собственной кисти.

Бооль не любил тех, кто нарушал установленный порядок в конторе и в театре. Поэтому он не любил Шаляпина, который вносил беспорядок в его систему и не считался, конечно, с его правилами и циркулярами, печатавшимися ежедневно в «Журнале распоряжений».

Надо сказать, что Шаляпин своим пребыванием в Большом театре дал театру много художественных ценностей: с его приходом обновился репертуар и появились прекрасные, ценные постановки, созданные художниками, пришедшими за Шаляпиным. Постановки, где каждый был на своем месте и содействовал стройности общего ансамбля. Но Большой театр в то же самое время был для Шаляпина его вотчиной, в которой он мог делать все, что ему угодно, вести себя, как ему хочется, казнить и миловать, кого ему заблагорассудится.

Он мог явиться на репетицию, назначенную в половине одиннадцатого утра, в двенадцать часов дня, не обращая внимания на то, что хор, оркестр, артисты и дирижер, собранные во-время, томятся, ожидая его полтора часа. Опоздать и даже не извиниться. Мог, раздосадованный не угодившим ему дирижером, не считаясь ни с публикой, ни с товарищами, уехать домой, не окончив спектакля, а потом, затянув антракт на час с лишком, после долгих молений поспекавших за ним режиссеров вернуться в духе и допевать спектакль. Начиная с высшей администрации, все ему льстили, пресмыкались перед ним, заискивали и этим страшно его портили.

В театре я знала только двоих, которые его поставили на место, — это Тютюнник и Сук. Первого за недостаток почтения к Шаляпину уволили из числа режиссеров, а второй, уважаемый всеми, после столкновения с Шаляпиным на репетиции «Хованщины» отказался дирижировать теми операми, в которых участвует Шаляпин, и никто не мог заставить его изменить свое решение.

Мои отношения с Шаляпиным за восемь лет совместной работы в Большом театре были вполне приличны. Мы держались как далекие добрые знакомые, и за все годы он не позволил себе в отношении меня ни вольности, ни грубости. Раз только мы поспорили с ним из-за фразы «подруга вечная моя» в «Демоне». Он напустился на меня, что якобы я пою Тамару, не прочитав даже лермонтовского «Демона», и не знаю, что там стоит, «первая», а не «вечная». Я ответила ему, что не только читала Лермонтова, но и перечитывала, что у меня есть все сочинения Лермонтова и в моем экземпляре «Демона» напечатано «вечная». «Что вы мне говорите? Этого не может быть, — закричал Шаляпин, — у Лермонтова нет «вечная», а есть «первая».

Кончилось тем, что мы поспорили, и на следующую репетицию я принесла ему в доказательство экземпляр мо-

его Лермонтова и выиграла пари. Тогда он подарил мне свою фотографию, на которой он повеличал меня «славным товарищем».

Если бы перед ним не так пресмыкались и не курили фимиама его «несравненному таланту», то он, вероятно, был бы другим человеком. Был он тогда слишком молод и неустойчив. Взлетев на Олимп, он сразу же окунулся в болото грубой лести, низкопоклонничества, подбострастия, что бросилось ему в голову, ему, человеку совсем не подготовленному к борьбе с этим злом ни воспитанием, ни культурой.

Второй наш премьер — Леонид Собинов — был антипод первого. Человек с высшим образованием, культурный, талантливый, он обладал располагающим характером, симпатичным обликом и интересным остроумием. Держался он в кругу товарищей иначе, чем Шаляпин, а насколько он был добр и отзывчив, хорошо знают те, кто пользовался его помощью. Собинова я узнала в то время, когда он только что окончил Филармонию; знала и его первую жену. Он изредка бывал у меня, мы иногда готовили вместе ансамбли для концертов, вместе с ним соревновались в опере «Галька», которая, кстати сказать, прошла с нашим участием десять раз подряд в переполненном Новом театре.

Несколько лет продолжались наши добрые отношения, как вдруг тонкая клеветническая сплетня, пущенная моим скрытым недругом, сделала нас врагами, да какими еще! Вечерами, участвуя вместе в спектаклях, мы обнимались и в «Князе Игоре» и в «Фаусте», а утром на репетициях мы не здоровались, отворачиваясь друг от друга. Забавно и грустно вспомнить об этом. Оба мы были неправы в этой истории тем, что не поспешили объясниться и выяснить истину. Впоследствии мы и здоровались и разговаривали, но были так же далеки до тех пор, пока во время империалистической войны нас не посетила общая скорбь — мы потеряли на этой войне сыновей. Тогда при встрече со мной Собинов

бросился ко мне, обнял, поцеловал и стал для меня, как и прежде, дорогим товарищем.

Когда я стояла в почетном карауле у его гроба, то в моем сердце кроме большой нежности к милому, обаятельному товарищу прошлых дней и искренней грусти о его ранней смерти не звучало ничего иного.

Жаль мне было услышать о смерти Степана Григорьевича Власова, моего раннего товарища по мамонтовской опере. Голос его, настоящий бас, был беспредельной высоты. Как-то они с К. А. Бедлевичем школьничали и поспорили, кто возьмет выше. Бедлевич еле дотянул до соль, а Власов свободно взял ля — предельную баритонную ноту. Он был хороший Мефистофель в «Фаусте», хорошо пел Сусанина и прескрасно пел Максима в «Тушинцах», опере Бламберга. Ему немного не хватало вокальной школы, но сам голос искупал многое. Мы, мамонтовцы, шутя его величали «нашим казаком». До Шаляпина Власов был любимцем публики, был довольно популярен среди студенчества, особенно среди уроженцев Дона. Он ежегодно участвовал в концерте в пользу нуждающихся товарищей в Москве, но на периферию ездил мало. То же самое делал и Собинов, давая ежегодно в Дворянском собрании большой концерт для нуждающихся студентов, на который студенты всегда привозили мне почетный билет.

А Хохлова и меня студенты возили по всем городам Руси, начиная с какого-нибудь маленького городка вроде Александрова и кончая Воронежом.

Студенческие землячества были запрещены, поэтому работали нелегально, и сколько надо было потратить усилий, чтобы организовать концерты в провинциальных городах, добиться разрешения губернатора, не навлекая его подозрений о целях этих концертов, и скомбинировать отчет официальным властям о том, куда идут деньги, полученные от продажи билетов.

И Хохлову и мне приходилось давать немало фиктивных расписок в получении денег за наше якобы платное

участие в этих концертах. Поездки были интересные и веселые. Двое артистов в этих поездках были несменяемы — это Хохлов и я. Ездили изредка и корифеи Малого театра. Однажды в Нижний поехала с нами Мария Николаевна Ермолова, а в другой раз, кажется в Смоленск, ездила Гликерия Николаевна Федотова. В этой поездке отличился наш «завхоз» Вельяшев. Он так ухаживал за Гликерией Николаевной, так старался ее накормить, угостить, что она осталась очарована и поездкой и им.

С этого момента началось мое знакомство с Гликерией Николаевной, которое постепенно перешло в хорошие, дружеские отношения. Я часто навещала ее в доме доктора Павловского в Земледельческом переулке, где она, почти неподвижная, проводила целые дни в кресле, окруженная заботливыми людьми и навещаемая ежедневно друзьями, товарищами и московской интеллигенцией.

Хорошо было сидеть в ее небольшой столовой и слушать интересные речи. Ее ум, ее колоритный юмор сверкали во время этих речей и не изменили ей до конца жизни.

Иногда по телефону Гликерия Николаевна просила приехать вечером посидеть и попеть. Я забирала ноты, брала с собой аккомпаниатора-сына и ехала в маленький особняк, чтобы доставить ей удовольствие романсами Даргомыжского и Чайковского. Особенно она любила в моем исполнении арию Иоанны из оперы «Орлеанская дева» Чайковского. Нравилась ей также и музыка Гречанинова.

Когда Малый театр торжественно праздновал 50-летие ее сценической деятельности, мне выпала честь приветствовать ее от группы заслуженных оперных артистов-пенсионеров.

К Марии Николаевне Ермоловой у меня было чувство совсем особое. Я ей поклонялась, она была навсегда причислена к моим «богам». Еще девчонкой, привезенная Мамонтовым в Москву, я, увидев ее в первый раз в жизни на сцене Малого театра в «Орлеанской деве», была потрясена. Сцена, когда она рвет на себе цепи, неотступно стоит и

сейчас передо мною. Я разрыдалась и должна была выйти из ложи.

Вероятно поэтому я, работая у Мамонтова, и не посещала Большой театр, так как все свое свободное время отдавала Малому, вернее сказать — почти исключительно Ермоловой. Не было пьесы, в которой бы я ее не видела.

Познакомилась я с ней на каком-то интимном собрании актеров Малого театра, куда входил Хохлов, который и меня ввел туда. Помню, подойдя со мной к Ермоловой, он шутливо сказал: «Вот, Маша, привел вам нашу новую певицу», на что она ответила: «И хорошо, Паша, сделали»; протянула мне руку, и я села недалеко от нее. Она заговорила с Хохловым, а я смотрела, жадно смотрела, и все мне нравилось в ней: простая темная юбка, такая же вязаная кофточка, бледное, неподкрашенное лицо с чудесными загадочными глазами, особый тембр грудного голоса, — все чаровало меня. Она вскоре ушла, я тоже ушла вслед за ней, сохраняя в душе ее живой образ, счастливая тем, что видела ее и говорила с ней.

Впоследствии мы нередко участвовали в благотворительных концертах, и каждый раз я радовалась, что вижу и слышу ее (как она читала бесподобно!), и робела, как девочка, когда она обращалась с каким-нибудь словом ко мне. Хорошо памятна мне поездка в Нижний с ее участием. Сидя в слабо освещенном вагоне, укачиваемые равномерным стуком колес, мы перебрасывались редкими словами, а потом как-то я незаметно разговорилась и рассказала ей кое-что из моей детской жизни. Она заинтересовалась, и огонек ее папироски, разгораясь, на секунду освещал мне ее внимательное, оживленное лицо. Весь день в Нижнем глаза ее добро смотрели на меня, и вся она была такая милая, простая, доступная.

Она снималась в Нижнем, и на память о нашей поездке я попросила у нее карточку, причем, волнуясь, призналась ей в своем поклонении. Она удивленно-строго посмотрела на меня и произнесла: «Какая вы странная, необычная». А

потом, немного погодя, прибавила: «А карточку я вам в Москве сама привезу». И, действительно, привезла. Это было ее единственное посещение меня, доставившее мне радость и гордость. Не зная, чем ее отблагодарить, я села за рояль и спела ей несколько романсов. Она опять повторила мне: «Какая вы странная, но хорошая», поцеловала меня и уехала.

Мне, может быть, не следует так долго останавливаться на таких подробностях, но как же мне не погордиться и не рассказать о том, как однажды во время спектакля «Фауст», после сцены смерти Валентина, в уборную ко мне вошла Ермолова, не замкнутая, как обычно, а оживленная, с искрящимися глазами и, взяв мои руки, быстро, точно спеша, проговорила: «А я и не знала, что вы так хорошо играете! Сцена сумасшествия над Валентином сыграна прекрасно, даже на оперу не похоже. Следующий раз, когда буду в Большом театре, непременно принесу вам цветочков».

Второго раза такого не было, но цветочки с трогательной записочкой были присланы мне от нее на прощальный банкет, которым провожали меня мои товарищи по Большому театру. А я свои скромные лавры положила к ее ногам в тот день, когда ее не стало, когда она лежала на высоком цветочном ложе, царственно спокойная и молчаливая, как бы прислушиваясь к тишине.

Не знаю, как на других, но на меня поездки на студенческие концерты производили самое благотворное действие. С течением времени они прочно вошли в мою жизнь и сделались для меня почетной, приятной обязанностью. В некоторых городах я была до десяти раз. Несколько поколений молодежи прошло перед моими глазами в течение двадцати лет. Любопытно, что впоследствии даже числа концертов фиксировались заранее. Так, например, в Орле мы с Хохловым почти постоянно пели 20 декабря и, не возвра-

щаясь в Москву, ехали по Риги-Орловской дороге в Смоленск, чтобы спеть у смолян 22 декабря.

Нижний и Рязань долго оспаривали друг у друга 12 января (Татьянин день), и Нижний победил, а Кострому мы посещали всегда в дни великого поста, перед разливом Волги, и однажды чуть не утонули, переправляясь через Волгу из города на вокзал. На другой день переправа была снята.

В Костроме же помню случай, как мы отказались начать концерт, если губернатор не снимет внезапного запрещения писателю Г. А. Мачтету участвовать в этом концерте. Дело в том, что Мачтет, считавшийся политически неблагонадежным, был под надзором полиции, и костромичам-студентам было нелегко добиться для него разрешения на выезд в Кострому. Наконец разрешение на выезд и на участие в концерте было получено, и мы маленькой тесной компанией уселись вечером в поезд. Наутро мы были в Костроме, по обычаю поехали прокатиться в Ипатьевский монастырь, потом ездили репетировать и вернулись в гостиницу.

Мачтет был приятным собеседником. Небольшого роста, лысоватый, скромный, с тихим голосом, он производил впечатление человека, которого легко можно обидеть, сделать ему больно, а он будет только смотреть на обидчика жалобно и грустно. Таким кротким людям невольно сочувствуешь всем сердцем.

Вечером, в половине восьмого, мы в полном составе были на концерт в Дворянское собрание. Пора была начинать, как вдруг является пристав и объявляет распорядителям, что по распоряжению губернатора писатель Григорий Мачтет как поднадзорный участвовать в студенческом концерте не имеет права. Мачтет покорно, с беспомощной улыбкой обратился к распорядителям со словами: «Я не буду читать, я знал, что так и будет. Ведь предупреждал я вас и ехать не хотел, вот по-моему и вышло».

Мы возмутились, послали петицию, но нам отказали. Тогда мы объявили, что без участия Мачтета петь не будем.

Долго продолжалась эта история: ездили то к губернатору, то в Дворянское собрание, но наконец удалось получить разрешение губернатора через В. С. Соколова (городской голова и гласный земства). Наш концерт начался с опозданием на три часа.

Поездка с писателем К. А. Станюковичем не помню в какой город, обошлась спокойно, хотя он тоже был не в ладах с полицией.

Станюкович, пока жил в Москве, был у нас частым гостем, дружил с детьми и подарил им свои прелестные «Морские рассказы». Мне он казался человеком болезненным, раздражительным и не склонным к альтруизму.

В Нижнем нас горячо встречал вместе со студентами «поднадзорный» незабвенный Владимир Галактионович Короленко. Точно светлое солнышко прокрадывалось вслед за ним, когда он входил к нам в номер с румянцем во всю щеку, с живым приветливым огнем в глазах, с пушистой бородой и крепкой, дружеской рукой здоровался с нами. Он был душою наших бесед. Его здоровый смех, его юмор, сверкавший в рассказах об Америке, наши веселые катания с ним на тройке по волжскому льду вспоминаются как праздники среди рабочих будней.

Студенты его обожали и гордились его неизменным присутствием в их товарищеском кружке, а я душевно радовалась, что на мою долю выпали редкие, но счастливые дни, проведенные в дружеском общении с писателем, имя которого знает, любит и чтит вся Россия. Кроме личного яркого, незабываемого впечатления у меня остались на память о нем несколько автографов: на студенческом альбоме, на книге, которую он мне подарил, и на его фотографии.

Да не одни только студенты возили меня по разным городам. И народные училища (например, в Рязанской губернии) посылали за мной не раз своих деятельных сотрудников. Я ехала и помогала им в устройстве вечеров.

Помню, как в Орловской губернии в одном селе я организовала концерт с помощью музыкальной молодежи и собрала деньги на постройку родильного дома при земской больнице. Профессор Черняховский, вероятно, помнит об этом, он несколько лет служил земским врачом в этих краях. Мы брали за вход на этот концерт с каждого по десять рублей золотом. Все давали охотно и честно, только один старый помещик, вроде Плюшкина, подsunул мне вместо золотого новые три копейки.

По примеру моих друзей-студентов начали приглашать меня на концерты и гимназисты-восьмиклассники. Помню орловцев, помню костромичей и других. Мальчики были прелестны в сознании важной, ответственной первой работы по организации своих концертов. Вызывать юный подъем духа, будить благородный молодой порыв — радость и гордость, я думаю, каждого из нас.

В общем, администрация театра разрешала довольно охотно участие в больших афишных концертах и очень затрудняла выезды в провинцию. Потом по каким-то причинам сразу, угрожая штрафом, запретили артистам императорских театров выступать где-либо в концертах. Мне это запрещение было неприятно более, чем многим другим, так как моя общественная концертная деятельность была широко развита и в Москве и на периферии. Приходилось прикрывать имена звездочками, псевдонимами и т. п.

Однажды меня вызвал к себе фон-Бооль и заявил, что с титулом артистки императорских театров несовместимо участие в еврейском концерте и что в следующий раз мое поведение вызовет не замечание, а более суровое отношение администрации. Я ответила ему, что если я пою для грузин, армян, поляков в их ежегодных концертах, то у меня не было основания отказывать в своем участии евреям в их единственном за десять лет, разрешенном концерте.

Со многими хорошими людьми сталкивалась я по концертной работе, со многими из них завязывались у меня добрые отношения на долгие годы.

Вспоминается, как приезжал ко мне и просил принять участие в концертах В. П. Потемкин. Я не была осведомлена, какие концерты и для какой цели он устраивает. Но, не спрашивая ни о чем, я села и пела.

Мои милыми друзьями были Станислав Шацкий и его чудесная жена Валентина Николаевна, Тина, как мы ее называли в семье. Сколько хороших дней я провела вместе с этими людьми и в «Сетлементе» — детище Шацкого, и в деревне, и в концертных поездках. У него был славный тенор, а она была тонкая пианистка.

Я имела счастье всю жизнь вращаться среди трудовой интеллигенции, соприкасаться с крупными актерами и с большими музыкантами и была далека от театральной специфической жизни. Я прошла «особняком» весь двадцатилетний стаж работы в Большом театре, хотя, правда, второе десятилетие было не похоже на первое.

Я никогда ни у кого не бывала из театральных товарищей, и никто не посещал меня кроме Е. И. Збруевой, В. Р. Петрова и Дмитрия Смирнова. Трех названных товарищей и меня связал организованный мной и Збруевой квартет. Это был первый московский вокальный квартет, и если он был недолговечен, вина за это падает не на женщин, а на мужчин, более всего на теноров. Вначале мы хорошо сработались, голоса звучали красивым аккордом, и мы дали два или три концерта в Малом зале Дворянского собрания, участвовали в «Манфреде» под управлением Рахманинова. Декламировал Манфреда Шаляпин. Но потом мужчины стали опаздывать, пропускать репетиции, теноров пришлось менять, так как Смирнов перекочевал в Петербург. За ним вскоре переехала туда же и Збруева. Так мы и бросили хорошее дело, но теплые, близкие отношения с квартетистами остались.

Со Збруевой нас роднило еще наше горение искусством, искание новых путей и настойчивая работа над собой. Она была энергичная, своеобразная натура, с живым умом и с крепким, метким словом на устах. Ей можно было сим-

патизировать или не переносить ее, но равнодушия она, по-моему, не могла вызывать. Збруева обладала настоящим богатым контральто, и очень жаль, что она несколько разменяла его на меццо-сопрано.

В. Р. Петрова помню с первого появления его в Большом театре. Тонкий, длинный, неловкий в движениях, он показался мне простым, славным семинаристом с прекрасным голосом. Семинарство, если оно и существовало, скоро с него соскочило. Мне нравилась искорка, с которой он участвовал в общих поездках по концертам. Тогда он был прост, шутилив, писал иногда коротенькие недурные стихи и дарил их мне, а я не оставалась в долгу и отвечала ему тем же. С ним и с Збруевой мы нередко вместе участвовали в симфонических концертах, специализировались на исполнении девятой симфонии Бетховена под управлением различных дирижеров — Эрмандсдерфера, Фрица Штейнбаха и В. И. Сафонова.

Петров прекрасно имитировал тембр голоса и манеру Шаляпина, и однажды в опере «Хованщина», в картине, где они пьют вместе, он пошутил и запел под Шаляпина. Нельзя было разобрать, где кончал Шаляпин и начинал Петров. Говорили, что Шаляпин рассердился.

Дмитрий Смирнов по уму звезд с неба не хватал, но смекалка в нем была, и с ней он прошел в большие люди. Я очень тепло относилась к нему, потому что он был связан с дорогими мне людьми: его первым учителем был Мамонтов, а последним — Павловская. Она его любила и нянчила, как родная мать. Правда, и он относился к ней, как любящий сын, часто писал ей из-за границы и никогда не забывал. Это не то, что Шаляпин, который был очень многим обязан Мамонтову, получил от него так много художественных ценностей, а, перейдя в Большой театр, скоро позабыл имя того, кто первый вывел его на светлый и широкий путь.

Когда мы устраивали после смерти Мамонтова гражданскую панихиду, Шаляпин был осведомлен и о смерти и о па-

нихиде, но он даже телеграммой не откликнулся на наше сообщение. Недаром Мамонтов однажды на мой вопрос, где и что делает его детище Шаляпин, с большой горечью ответил: «Феденька-то? Ему не до нас с вами. Он занят не искусством, а постройкой себе памятника при жизни».

Говоря о своем обособлении от театральной жизни, я не хочу бросить этим хоть маленькую тень на своих товарищей. Нет, если кто и виноват в этом, то, конечно, только я со своей «неприспособленной» натурой, во-первых, и неблагоприятно сложившаяся обстановка первых лет моей работы в Большом театре, во-вторых.

По справедливости я должна признать, что в каждом редком коллективном деле меня выдвигали на активную роль. Так, например, я по желанию товарищей принимала участие в выработке устава нашего «Убежища для артистов Большого и Малого театров» (ныне «Дом ветеранов») и заседала совместно с О. А. Правдиным, Н. И. Музилом и эксцентричным Д. В. Гариным-Виндингом. Впоследствии меня избрали и членом комитета. Потом мне приходилось по просьбе товарищей писать адреса и приветствовать от Большого театра юбиляров других театров или бенефициантов на своей сцене. В день двадцатилетнего юбилея А. И. Сумбатова-Южина я по поручению товарищей написала слова, а мой сын, А. И. Юрасовский, переложил их на музыку, и на банкете, получив в порядке очереди слово от Большого театра, мы спели ему эту маленькую приветственную кантату. Это был первый, по-моему, удачный опыт коллективного приветствия оперных артистов на их привычном языке. Успех был так велик, что нам пришлось биссировать.

Моих современников осталось уже немного: А. В. Нежданова, Л. Ю. Звягина, Е. Г. Азерская и А. В. Богданович. Мы редко видимся, но встречи наши проникнуты теплом

и родством по долголетней общей работе. Нежданову я очень ценю как первоклассную певицу, сумевшую сохранить свой прелестный голос и идти вперед по линии вокальной утонченности в исполнении вещей нового для нее иностранного и советского стиля.

Мне пришлось раз в жизни услышать мировую колоратурную знаменитость. Ей было в то время шестьдесят семь лет, и она пела как лирическое сопрано, но божественный голос звучал нежно, красиво и цельно. Это была Аделина Патти.

Сохранившийся голос А. В. Неждановой в этом смысле вызывает во мне воспоминание о Патти.

Многое, многое еще воскресает в моей памяти, но я чувствую, что мне следует остановиться. В старости люди становятся излишне болтливы, и мне в мои семьдесят пять лет надо бояться этого недостатка.

Подходя к концу, мне хочется еще сказать, что в мое время было много певцов и певиц с прекрасными голосами. Большой театр по праву ими гордился. Но были ли среди них настоящие таланты? Среди мужчин определенно — да. Я не говорю о двух гигантах — о Шаляпине и о Собинове. Я хочу только назвать несколько имен неярких певцов, но больших актеров, создавших из своих маленьких партий запоминающиеся художественные образы. Это были: В. С. Тютюнник, А. М. Успенский, Л. М. Клементьев, В. А. Цветков.

Среди женщин было немало способных, но ярких талантов не помню. Молоденькая Гукова создала трогательный образ Миньоны, Дейша-Сионицкая — непревзойденную пока никем Купаву в «Снегурочке», но и только.

Во второе десятилетие я несла ответственный, тяжелый репертуар. Приходилось петь Валентину в «Гугенотах», Джоконду, и, наконец, мне прислали партию Аиды. Я репетировала ее с Н. Н. Фигнером, часто приезжавшим на гастроли в Москву, но до спектакля дело не дошло, потому

что я, услышав чудесный, беспредельный голос Ермоленко в «Аиде», покрывавший верхними нотами весь оркестр, поехала к фон-Боолу и отказалась от этой партии, ясно сознавая, что она прозвучит у меня слабо по сравнению с молодой Ермоленко.

Последние три или четыре года явились для меня самыми интенсивными по работе в Большом театре. Я, работая много, охотно, с большим воодушевлением, все время чутко прислушивалась к своему голосу, к его возможностям овладевать трудностями. Партия Франчески в опере Рахманинова, а за нею «Джииоконда» Понкиелли навели на меня большое раздумье, которое, правда, на время рассеялось после удачных гастролей в Праге.

Директор Шморанц рассказывал мне, что при постановке «Онегина» в Праге присутствовал П. И. Чайковский. Я с трудом этому верила, так как вряд ли Петр Ильич мог допустить ляпсусы такого рода: в комнате Татьяны к двери была прибита католическая кропильница, из которой нянька хотела обрызгать меня метелочкой святой водой, а на балу у Лариных я была поражена обилием людей в красных рубашках и в высоких сапогах. На мой вопрос, кто эти люди, баритон Онегин мне ответил, что это «крестьяне Лариной, которых она пригласила на свой бал».

Гастроли мои прошли отлично, дирекция после каждого спектакля подносила мне букеты, опрысканные каким-то зельем. Цветы не увядали естественно, а казались на другой день живыми мертвецами, и я не могла их видеть.

Хорошо проходили последние короткие годы, приближавшие меня к двадцатилетию моей работы в Большом театре, выросшем значительно за это время в художественно-музыкальном смысле. Даже и артисты до известной степени сплотились.

Все, казалось бы, ладилось. Но у меня появилась новая тревога: то, что было незаметно в моем голосе для других, было слышно мне. Я была избалована его легкостью, с которой он овладевал любой партией, и вот рахманиновская

«Франческа» да, пожалуй, раньше и «Джиоконда» показали мне, что голос начал терять свою эластичность и что я не только пою, но и тружусь, чтобы достичь удовлетворяющего меня результата.

Кроме этого, я начинала испытывать какую-то связанность, исполняя партии молоденьких девушек (Маргарита, Татьяна, Лиза). Женщина в сорок лет, родившая четырех детей, женщина с расплывшейся фигурой, с немолодым, мягко выражаясь, лицом... Могу ли я создать иллюзию шестнадцатилетней девушки, почти девочки, как требует этого либретто?

С грустью вспоминала я разговоры о моих предшественницах на оперной сцене: «Смотрите, старая, а все еще поет, не понимает, что давно пора перестать», или: «Слышите, голос дребезжит, как разбитая кастрюля, а воображает, что хорошо»...

И странно, в этих словах никогда не слышалось теплой нотки сожаления, если не о голосе, то хоть о человеке, который своим голосом доставлял многим долгие годы немало наслаждений. Неужели, думалось мне, я буду цепляться за призрачный успех сцены и ожидать, что меня назовут «разбитой кастрюлей», неужели я перейду тот роковой порог, за которым теряется строгая, правильная оценка самое себя? Нет, нет, ни за что! Я не допущу, чтобы о Салиной так говорили, и пусть я перестрадаю, но двадцатилетие мое не за горами, и бенефисный спектакль, чего бы мне это ни стоило, будет последним, в котором я появлюсь перед московской публикой.

Да, это большая трагедия для певиц сопрано. Для нас нет переходного возраста, нет возможности, старея, перейти на другое амплуа, чем свободно пользуются актрисы драмы. Задумав кончать свою карьеру как сопрано, я некоторое время колебалась, не перейти ли мне на меццо-сопрановые партии, и для этого проделала над голосом ряд вокальных экспериментов. На более глубоком дыхании, сгустив середину, я проработала ряд арий — Далилы, Амнерис, Полины,

даже Ратмира. В комнате голос звучал вполне приемлемо, но как он звучал бы на сцене? А главное, мысль, что, изменив манеру петь, я не изменю и не скрою ни своих лет, ни фигуры, ни лица, заставила меня отказаться от дальнейших экспериментов. Ведь только графиню в «Пиковой даме» да Любовь в «Мазепе» я могла бы петь со спокойной совестью.

Трудно и больно было ставить крест над собой. Невольно хотелось найти лазейку, чтобы продолжать дышать воздухом кулис, чтобы остаться на дорогой тебе сцене. Забытое детское стремление непременно стать драматической актрисой проснулось и робко напомнило о себе. Ведь бывают же примеры, убеждала я себя, что из оперы переходят в драму? Поехала я к Гликерии Николаевне Федотовой поговорить. Она поддержала меня, и я записала и разучила несколько стихотворений под ее руководством, но это не дало положительного результата.

Вспоминаю еще один забавный эпизод во время моих настойчивых стремлений стать драматической актрисой. Я очень любила Художественный театр, лично знала многих артистов, ревностно посещала их спектакли, пленявшие меня жизненной правдой. А К. С. Станиславского я знала, как я уже писала, еще со времен первой мамонтовской оперы. И вот как-то, сидя с ним в его студии, я заговорила на свою болезную тему, высказывая сожаление, что мне из оперной певицы нельзя превратиться в драматическую актрису. Он пытливо посмотрел на меня и сказал: «А вы попробуйте, идите учиться ко мне в студию. Все начинают со студии, вот пример вам: Стахович (а Стахович в это время что-то репетировал на студийной сцене) учился в студии, а теперь играет в театре».

И вот тут, отвечая ему, я сказала самую большую глупость в своей жизни. Я сказала, что мне стыдно быть студийкой, меня все знают, и все будут смеяться над сорокалетней женщиной, побежавшей снова учиться, а я не хочу быть смешной.

Но на этом не кончилось. Очевидно, Станиславский искренно желал повести меня по новому пути. Через некоторое время ко мне, по его желанию, приехал Иван Михайлович Москвин и предложил мне с ним заниматься, чтобы попробовать мои способности по драме. Я очень обрадовалась (а я дома последнее время все декламировала для себя разные монологи), поблагодарила, и он назначил мне уроки у себя, оставив мне пьесу Л. Н. Толстого «Живой труп».

В день урока я волновалась, как молоденькая девчонка перед экзаменом. Я перечитывала заданную сцену и так и сяк, то медленно, то торопливо, то громко, то тихо. Одним словом, была сама не своя и поехала к Москвину очень взволнованная. Встретил меня Иван Михайлович радушно, посадил за стол и начал читать фразы моего партнера по пьесе. Я, волнуясь, стала говорить, и вдруг Москвин сразу остановил меня словами: «Вы читаете мне не в тон, ай-ай-ай, а еще певица с тонким слухом!» Я, не понимая, спросила: «Как не в тон?» А он повторил: «Ну да, не в тон, вы ведь поете на сцене дуэт в одном тоне с тенором, не так ли? Говоря с актером, вы должны отвечать ему в той же тональности, в какой окончил он». Я совсем растерялась, оробела и кое-как прочла ему заданный урок. Он меня не одобрил и назначил мне второй урок через три дня.

Ехала я от него вне себя, так как мне было досадно и обидно чувствовать себя провалившейся школьницей.

Два дня, оставшиеся до нового урока, я провела отвратительно в колебаниях и сомнениях. Почти не спала и на третий день, встав утром с больной головой, мужественно решилась покончить с призрачной мечтой перевоплощения певицы в актрису. Я послала Москвину цветы с краткой запиской: «Дорогой Иван Михайлович, я больше не приду».

А время шло. Пора было начинать думать о бенефисе, о праздничном итоге всей моей работы на сцене любимого мной театра.

У моих предшественников товарищей-бенефициантов создалась некоторая традиция приглашать на свои бенефисы

обязательно Собинова и Шаляпина, давно ставших на особую линию «гастролеров». Нежданова в мое время в этой линии еще не числилась, но и ее, разумеется, приглашениями не обходили. Конечно, приглашение премьеров-«гастролеров» давало бенефицианту большую материальную выгоду, но, по-моему, наносило удар, не маленький, его самолюбию. Ведь публика шла специально слушать Собинова или Шаляпина, а бенефицианта — между прочим.

Для бенефицианта было еще одно преимущество: можно было поставить в бенефис случайный сборный спектакль, составленный из текущего репертуара, и не разучивать новой партии. А товарищи после таких бенефисов могли с некоторой завистью рассказывать о том, как выиграла, например, Дейша-Сионицкая, поставив «Мефистофеля» Бойто с Собиновым и с Шаляпиным, сведя свое участие в своем последнем спектакле к двум эпизодическим сценам, или как много взял денег Корсов, пригласив Шаляпина на свой бенефис участвовать в «Фаусте», оставив на свою долю партию Валентина.

Вот и предо мной встал вопрос, как разрешить бенефисную дилемму: погнаться ли за большой выгодой, пригласив «гастролеров», и унижить себя как артистку, отведя себе в своем последнем спектакле малозаметную роль, или, сохранив свое достоинство и сознавая себя артисткой, с честью прошедшей свой двадцатилетний артистический путь, обойтись без «гастролеров»?

Ни минуты не колеблясь, я приняла последнее решение, несмотря на многочисленные разговоры и уговоры. Всея я отвечала одно и то же, что в своем прощальном спектакле я хочу быть на первом месте, а не подпевать «гастролерам», и что я хочу быть уверенной, что публика пришла исключительно ради меня, а не ради Шаляпина или кого-либо другого. Я подчеркиваю прощальный спектакль потому, что к моменту моего бенефиса я твердо решила покинуть сцену, и девизом моим с той минуты стало: «Лучше опоздать, чем не прийти».

То же самое происходило и с выбором оперы. Многие мне советовали поставить «Гальку» или «Фауста» или сборный спектакль из разных, петьх мною, опер. А я думала, что мне, русской певице, начавшей свою карьеру «Русалкой» и «Снегурочкой», недостойно портить конец этой карьеры какими-нибудь отрывками из иностранных опер. Нет, я была ответственна, как артистка, за мою деятельность прежде всего перед самой собой, а потом и перед моим зрителем, хорошо знакомым с моим именем в Москве.

Я настояла, чтобы для бенефиса мне поставили в первый раз оперу «Сказание о граде Китеже» Римского-Корсакова. Мне все импонировало в ней: дева Феврония была центральной фигурой, что совпадало с моим желанием быть в своем бенефисе на первом месте. Лирическая музыка партии Февронии сулила моему мягкому голосу красиво прозвучать на протяжении всей оперы, а потом мне очень нравилось, что Феврония, умирая, уходит в сказочную страну небес. В моей фантазии я сопоставляла ее уход со своим. Я тоже в «Китеже» должна была умереть для публики Большого театра и уйти от нее навсегда.

«Китеж» вообще был в проекте постановки в Большом театре по распоряжению Теляковского, но время постановки не было указано. Я думаю, что только моя настойчивость помогла этой опере появиться на сцене Большого театра в 1908 году. Но на меня обрушились со всех сторон, главным образом — оркестр. Музыканты жаловались, что музыка «Китежа» очень трудна, и строгий Сук замучит их репетициями. Поэтому они были на меня в большой претензии. Рахманинова к этому времени в театре уже не было, и главным дирижером был Сук, большой почитатель Римского-Корсакова. Артисты говорили, что опера трудна и длинна. Все выигрышные места сосредоточивались на звучании оркестра, для певцов отдельных арий не было, «гастролеров» тоже не было, и бенефисная афиша не могла блистать звездами. Но А. П. Бонавич и В. Р. Петров, певшие первый — Гришку Кутерьму, второй — князя Юрия, были прекрасны.

Я начала работать над Февронией. Голос овладел партией легко, а о сценическом образе я поехала посоветоваться с Э. К. Павловской. Она была очень загружена преподавательской работой, музыка «Китежа» ей была незнакома, и она попросила свою сестру Ф. К. Татаринovu, имевшую какое-то отношение к Художественному театру, помочь мне в моих исканиях.

Работать с ней было приятно. Мы брали Февронию от пустыни с благовонными травами и цветами, от леса с испуганными зверями, пробовали несколько загарных гримов, нашли новые движения рук, ладоней, походку, поклоны и выразительный речитатив некоторых фраз. Образ Февронии был зарисован, и я начала репетировать, подготовленная и спокойная.

Дней за десять до бенефиса я поехала в кассу, чтобы записать билеты для кое-кого из своих близких. Конечно, поинтересовалась, как идет продажа, и кассир сказал, что идет хорошо, но что мне нужно подумать о ложах бенуара и о первых рядах кресел. «А что же мне о них думать?» — спросила я у него и, к большому удивлению, услышала пикантную и невероятную вещь, напомнившую мне мои детские скитания с матерью по разным городам. В то «доброе старое время» бенсфицианты должны были обязательно объезжать знатных и богатых людей города и губернатора с приглашением посетить их бенефис, оставляя у них билеты, а взамен получая от них «призы», то есть надбавку против нормальной цены.

Нечто подобное посоветовал мне сделать и кассир Большого театра, говоря, что все бенефицианты так поступают — просят кого-либо из знакомых купцов распространить билеты на дорогие места или кладут билеты в конверты и рассылают на известные фамилии богатейших меценатствующих купцов. «А иначе, — прибавил он, — вы рискуете, что места эти не продадутся и будут пустовать, тем более, что ваш бенефис является рядовым спектаклем, без участия гастролеров».

Я поблагодарила за совет, но ему, разумеется, не послышалась. Должна честно сказать, что кассир был прав и что первые два ряда кресел на моем бенефисе сверкали пустотой, точно так же как и несколько лож бенуара. Я не была огорчена. Я была счастлива, так как была уверена, что все остальные зрители, заполнившие театр сверху до низу, пришли только для меня одной.

О бенефисе скажу кратко. Это действительно был праздничный итог моей жизни в целом. Было много приветствий, и единичных и коллективных, много лавров, цветов и драгоценностей, но не об этом, разумеется, я буду рассказывать. Я отмечу только три момента в моем чествовании, которыми я горжусь до сих пор.

Первый — это было приветствие хора, который в лице своего представителя поднес мне серебряный венок, и я услышала незабываемые слова: «Вы никогда не были примадонной, смотрящей на нас сверху вниз. Вы всегда видели в нас людей и шли навстречу нам просто, как человек к человеку. Сегодня, сердечно приветствуя вас как прекрасную артистку, мы с большим сожалением провожаем покидающего Большой театр и нас хорошего человека, которого мы ценим, уважаем и любим». Это был первый пример активного выступления хора на чествовании кого-либо из солистов-бенефициантов.

Второй момент — выступление директора консерватории М. М. Ипполитова-Иванова, который прочел мне постановление совета Русского музыкального общества о приеме им четырех тысяч рублей, собранных по подписке группами лиц, и об учреждении на них стипендии моего имени в консерватории. Да, этой честью можно гордиться. Ведь это пока беспрецедентный случай в истории Большого театра, тем более, что я не была питомицей Московской консерватории. Для меня это была полная неожиданность. Подумать только, как достойно и как красиво поблагодарила взрастившая меня Москва.

И третий момент: вышел высокий, худенький незнакомый мне студент в потертом скюртуке с адресом от студентов Московского университета. Текста всего адреса, конечно, не помещаю, но одну фразу из него приведу: «... Сцена в вас не заела человека». И вот эти наивные слова умилили и тронули меня до слез. До сих пор тепло вспоминаю милого студента.

Как я ни была взволнована и потрясена таким торжественным чествованием, но как-то нашла в себе силы собраться с духом и выразить в задушевных словах мою глубокую благодарность артистам-товарищам, хору, Малому театру в лице М. Н. Ермоловой и А. И. Сумбатова-Южина — всем лицам, принимавшим участие в моем чествовании, и отдала низкий-низкий поклон публике, собравшейся ради меня в театре и почтившей меня неоценимым даром — стипендией моего имени.

Этим, пожалуй, можно было бы и закончить повесть о жизни и работе одной старой оперной певицы. Стоит ли подробно рассказывать о том, как ей предложила дирекция остаться в театре еще на пять лет, как С. И. Зимин прислал к ней П. С. Оленина с приглашением перейти к нему в оперу, как Киев спешно по телеграфу предложил ей ряд гастролей в вагнеровском репертуаре и т. д. и т. д. Но оперная певица Салина, пережившая трудную внутреннюю борьбу с самой собой, поставила на пройденном пути крест и на все приглашения ответила решительным отказом.

Кончая мою книгу и бросая ретроспективный взгляд на всю мою прошлую деятельность, я задумалась над вопросом: принесла ли она мне полное удовлетворение и не жалею ли я, что пошла по артистическому пути? Нет, дорога выбрана была правильно: налицо было дарование и упорное стремление к совершенствованию. Но я глубоко жалею, что не родилась на полвека позднее.

В мое время мы, работники императорских театров, были, в сущности, замаскированными рабами. Мы были разобщены с народными массами, мы не смели сливаться с

ними. Ведь работать с народом и для него считалось тогда преступлением. Не то, что теперь, в славную Сталинскую эпоху, когда я, радуясь и завидуя, повседневно наблюдаю, как все братские народы СССР, соединившись воедино, строят социализм и, одерживая победу за победой на разных фронтах, уверенно намечают пятилетками прочные вехи по пути к коммунизму.

О, если бы мне сейчас было двадцать пять лет и вся жизнь была бы еще впереди! Какой радостной и красочной симфонией зазвучала бы она во мне! Какие силы поднялись бы со дна моей души, не склонной еще угасать даже теперь, в семьдесят пять лет. Я жила бы единой жизнью с многомиллионным народом, я с ним вместе неустанно служила бы родине и прославляла бы ее в своих песнях, обновленную, прекрасную.

# МОЙ ПОСЛЕДНИЙ СПЕКТАКЛЬ



то было в 1910 году. Прошло два года, как я простилась с моим прекрасным Большим театром, два года, как я старалась приучить себя к мысли, что я больше не оперная певица, а начинающий вокальный педагог, когда однажды в передней прозвенел звонок и моя девушка Маша с таинственным видом вошла в комнату, говоря: «Депутация пришла». «Какая депутация, что вы?» — недоуменно улыбнулась я и прошла в переднюю. И вдруг увидела милые, давно знакомые лица: пышная, красивая Пироне, уютная, добродушная Лажечникова, Савицкий, Ткаченко, Успенский... Целая группа театральных друзей, артистов хора. Что это значит? Почему?

«Вот обрадовали-то, что вспомнили меня, — взволнованно говорила я, пожимая им руки и усаживая их вокруг себя. — Рассказывайте скорее, милые гости, каким счастливым ветром занесло вас ко мне?» — «Не ветром, а приказом

всего нашего коллектива, дорогая Надежда Васильевна, — забасил Успенский. — Мы — депутаты, пришедшие вас просить нас выручить и принять участие в нашем бенефисном спектакле».

Сердце мое заколотилось и замерло, а в затуманенном сознании возник зрительный зал Большого театра с ярко освещенной сценой. Но, быстро овладев собой, я шутливо ответила, что как ни соблазнительна, как ни приятна мне их просьба, но исполнить ее я не могу. «Разве вы забыли, товарищи, мое решение покинуть сцену? Ведь я дала себе слово никогда более не выступать и изменить ему не могу». — «Да, конечно, мы помним это, — произнесла, волнуясь, Пироне, — но выслушайте нашу историю, и вы поймете тогда, какая необходимость заставила нас нарушить ваш покой и просить вас отозваться, как друг, на нашу беду».

И она рассказала о том, что Шаляпин, дав им слово участвовать в текущем сезоне в их бенефисе, фиксировал заранее числа, в которые он был еще свободен от заграничного контракта. Выбрали одно из них, но дирекция по репертуарным соображениям изменила число на другое, но уже без участия Шаляпина. Должен был итти «Мефистофель» Бойто, и они сделали подготовительные шаги в виде заказа анонсов, билетов и т. д. Чтобы сохранить бенефисный спектакль, они пригласили спеть главную партию Адамо Дидур (знаменитого в Америке баса, гастролировавшего в это время в Варшаве), Теляковский же обещал отпустить из Петербурга на фиксированное им же новое число певицу Кузу, так как из московских певиц партию Маргариты в этой опере не пел никто. Все шло хорошо, день бенефиса приближался. Афиши с именем Дидура были расклеены, касса обещала аншлаг. Адамо Дидур, получив аванс, только что телеграфировал, что приедет в Москву через три дня, накануне спектакля.

«... А сейчас мы получили по телефону сообщение из Петербурга от Теляковского, что певица Куза занята в текущем репертуаре и в Москву на наш спектакль приехать не

может. Таким образом бенефис срывается, и вместо дополнительного заработка, на который многие из нас очень рассчитывали, нам придется обременить себя большим долгом. Вот такая беда привела нас к вам, — закончила свой рассказ Пироне, — мы очень просим вас спеть Маргариту и своим участием спасти наш бенефис».

Какими словами могу я описать свое состояние? Горячее сочувствие и искреннее желание исполнить их просьбу парализовалось трезвым сознанием того, что я уже не та уверенная в своих силах певица, что два года почти полного молчания отозвались, без сомнения, неблагоприятно на голосе, потерявшем, может быть, за это время полноту и силу свободного звучания. Свое «отречение» от оперной деятельности я проводила в жизнь настолько строго, что даже в концертах выступала неохотно, сокращая их до минимума.

В то же самое время мысль, что я, исполнив просьбу хора, смогу хоть на краткий миг вернуться в волшебный мир иллюзий, в мир красочных сценических воплощений, вызвала во мне мучительный восторг.

Долго сидели они, убеждая меня склониться на их просьбу ради доброго дела, долго отказывалась я и, наконец, решила пойти на помощь своим товарищам и сдалась.

Они уехали успокоенные, обрадованные. А я осталась, смятенная духом и с больными нервами.

Через день была назначена общая фортепианная репетиция без Дидура, а на следующий — оркестровая с ним. На третий же день должен был состояться бенефисный спектакль. Не трудно представить, как я провела время, оставшееся до общей репетиции. В течение полутора суток я была в невменяемом состоянии: то подбегала к роялю, пробовала спеть несколько гамм, то нервно хваталась за трубку телефона — звонить кому-нибудь из хора, что я больна, петь не могу... Но руки опускались сами собой — как смею я обмануть доверие товарищей!..

Только появление Китрих, приехавшей из театра, чтобы повторить со мной партию Маргариты, уравнило несколько мои болезненные, противоречивые порывы.

Как боязливо ехала я в театр на общую репетицию! Как смущенно входила в фойе, где репетировал Авранек! Мне казалось, что мои товарищи-солисты встретят меня вопросительными взглядами и ироническими улыбками.

Но удивиться пришлось мне: меня встретили все, не исключая и Л. Собинова, приветливо-равнодушно. Как будто прошло два дня, а не два года, как мы не видели друг друга. Могу отметить, что их равнодушие как-то сразу успокоило меня и дало странную уверенность, что спектакль сойдет для меня благополучно. Авренек нас предупредил, что обе репетиции будут неполными. Первая — только для нас, солистов, наши отдельные места, арии и ансамбли. Вторая — с оркестром, исключительно для Дидура. На ней будут пройдены только его места с хором и с нами. Начнется репетиция ровно в одиннадцать часов утра. Курьерский поезд из Варшавы приходит в десять часов утра, и Дидур прямо с вокзала приедет репетировать в театр.

К одиннадцати часам все собрались. Я разговаривала с хористками, спрашивала о Дидуре, о котором никогда не слыхала. Мне рассказывали, что он — заграничная знаменитость и в Америке пользуется колоссальным успехом.

Вдруг все кругом засуетились, кто-то пробежал по сцене, бросив слова: «Дидур приехал». Смотрю и не верю глазам: Собинов ведет ко мне какого-то невысокого человека и представляет, — «Адамо Дидур»: поношенное лицо, широкие плечи и короткие ноги — фигура нескладная, во всяком случае, и басистый глухой голос. «Вот так Мефистофель» — подумала я.

Он поговорил с нами несколько минут, сказал, что рад знакомству, что он устал и не совсем здоров, поэтому репетировать будет вполголоса. Его поразили размеры нашей сцены и зрительного зала. Он несколько раз повторил: «Какой громадный театр! Какая громадная сцена!» Мне ка-

жется, что боязнь быть недостаточно услышанным на такой сцене заставила его форсировать свой громадный топорный голос, и это было одной из причин его неуспешного выступления.

Акустика Большого театра прекрасна. На сцене можно было не только свободно петь громко, не насилуя голоса, но и шептать, и от первого ряда кресел до последнего места в пятом ярусе все было великолепно слышно. Но акустика не переваривала форсировки: голос тогда не перелетал через оркестр, а падал у ног певца. Не любила сцена и поставленных глубоко, закрытых голосов. Такие голоса при форсировке теряли настоящий тембр, подчеркивая лишь свои недостатки, и звучали не ярко, а как бы окутанные ватой. Это самое случилось и с Дидуром.

Еще накануне, на репетиции, очевидно, боясь величины сцены, он попробовал запеть полным голосом арию со свистом и начал ее форсировать. Мы с Собиновым предостерегали его от форсировки, убеждая петь легко и спокойно, говоря, что голос будет прекрасно слышен везде. А в спектакле от волнения или от излишнего усердия он перестарался, и голос звучал глухо, как в подушку; неказистая фигура в трико по сравнению с пластически-скульптурной фигурой Шаляпина очень теряла, не импонировала зрителям, и его невыразительная игра «под чорта» сделала то, что публика, встретив его молчаливо, после пролога начала шикать, а в середине спектакля — свистать, в виде протеста устраивая овации Собинову и мне.

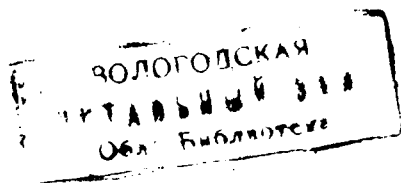
Моя ария в темнице вызвала бурные аплодисменты, чего раньше никогда не бывало. Дуэт «Далеко-далеко...» мы с Собиновым должны были биссировать, и после конца третьего действия нас вызывали бесконечно. Говорили, что Дидур надеялся на ряд гастролей в Большом театре, но дирекция его не пригласила, и он приписал свою неудачу интригам поклонников Шаляпина. После спектакля его я не видела, так как, окончив свою партию, после действия в темнице, я, не ожидая конца спектакля, уехала домой,

счастливая тем, что выручила товарищей из хора и что пела легко и свободно.

Действительно, могу сказать, что мне пелось легко, точно голос отдохнул и обрадовался, когда его, как птицу из клетки, выпустили на свободу.

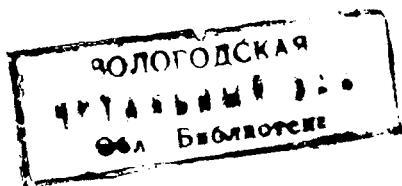
На другой день после спектакля ко мне приехала Александра Павловна Крутикова, которая никогда раньше меня не посещала. «Я приехала, — сказала она, здороваясь со мной, — сказать вам, что вы сделали большую глупость, уйдя со сцены в расцвете сил и голоса. Я вчера слышала вас в «Мефистофеле». Вы стали еще лучше петь, чем пели раньше; трель в вашей арии никогда так чисто не звучала, как вчера. Может быть, уча других, вы и сами усовершенствовались, но я вам сердечно советую, — бросьте все и идите опять на сцену». Я поблагодарила ее за посещение и за любезное внимание, угостила ее чашкой кофе, и мы расстались друзьями.

Несколько дней я провела в праздничном настроении, но, радуясь, я твердо сознавала, что этот спектакль — последняя улыбка, подаренная мне любимой сценой, и в моей памяти он сохранится навсегда как мой последний спектакль.



# О Г Л А В Л Е Н И Е

Предисловие . . . . .	3
От автора . . . . .	9
Мой первый спектакль . . . . .	11
Детство . . . . .	18
Большой театр . . . . .	98
Мой последний спектакль . . . . .	177



Отв. редактор *М. Г. Нейман*

Подписано к печати 8/V 1941 г., Печ. л. 11<sup>1</sup>/<sub>2</sub>. Уч. авт. л.—5<sup>1</sup>/<sub>4</sub>  
М 54326 Тираж 2400. Заказ № 443

Типография № 1 им. Володарского. Управление издательств и поли-  
графии Исполкома Ленгорсовета. Ленинград, Фонтанка, 57

П. 53 г.



Цена 15 руб.



48

и