

К. Ф. КУЛИКОВА

---

# Л. П. НИКУЛИНА- КОСИЦКАЯ

---

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»





THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY

К. КУЛИКОВА

# Л. П. НИКУЛИНА- КОСИЦКАЯ

*(Документальные истории  
из жизни русской актрисы)*

792 C

K 90

8-1-4

320-70

Артистка московского театра Любовь Павловна Никулина-Косицкая... Ее фамилия мало что говорит современному человеку. Она не вошла в число признанных корифеев русской сцены, ее не причислили к лику «великих».

А было время, когда имя ее гремело. Когда газеты и журналы были полны упоминаниями о ней. Когда сравнивали ее с величайшими актрисами мира.

Да и мемуаристы — современники актрисы не прошли мимо нее. Почти во всех воспоминаниях, посвященных московскому театру сороковых — пятидесятих годов прошлого века, с восторгом рассказывается об ее огромном самородном таланте и незаурядной личности.

Она была ярким явлением на русской сцене — мгновенно вспыхнувшим, быстро отгоревшим и поэтому так же быстро позабытым.

Между тем вклад ее в русскую театральную культуру был немалым. Она принадлежала к тем верным сподвижникам А. Н. Островского, которые проложили путь его драматургии и утвердили ее на сцене. Искусство Никулиной-Косицкой было по самому существу своему демократично, а поэтому и прогрессивно.

С Островским ее связывала долгая дружба. Обаяние личности актрисы, ее неповторимая индивидуальность отразились в драматургических образах, которые он для нее создавал. Уже одно то, что она явилась своего рода прообразом и первой исполнительницей Катерины в «Грозе» делает ее сценическую и личную жизнь достоянием истории.

Биография Никулиной-Косицкой (1827—1868) и сама по себе представляет несомненный интерес. Она исполнена острых социальных коллизий, высоких взлетов и неожиданных падений. Характер актрисы — цельный, упорный и в то же время незащищенный из-за прямодушной открытости, широкой щедрости и чуть сентиментальной поэтичности трагически не соответствовал времени, в которое она жила.

Во всех взлетах и падениях актрисы была своя закономерность. Жизнь ее можно было бы уподобить многосерийной драме, с одной героиней и рядом сменяющих друг друга (а в чем-то единых) творческих и социальных конфликтов.

Это и определило жанр книги, которую читатель держит в руках: документальные истории из жизни русской актрисы. *Документальные* потому, что автор, стремясь как можно шире представить подлинные материалы биографии Никулиной-Косицкой, хотел, чтобы читатель сам

прикоснулся к описываемой эпохе, непосредственно почувствовал обаяние личности героини, неповторимый колорит свидетельств ее современников.

К жанру же «историй» пришлось прибегнуть оттого, что материалы эти диктовали свои законы. Разрозненные, порой случайные, они не давали возможности во всех подробностях последовательно проследить за перипетиями жизни актрисы. В то же время, сгруппированные вокруг отдельных событий — своеобразных «историй», они позволили дать представление об этапных поворотах ее судьбы.

Книга написана по типу документальных жизнеописаний. Но описание жизни актрисы нельзя отделить от анализа ее творчества. Разумеется, и в предлагаемой читателю книге сценическая деятельность Л. П. Никулиной-Косицкой занимает основное место.

Следует сказать, что здесь не пришлось пробираться сквозь неисследованные дебри. Начало изучению сценической биографии Никулиной-Косицкой было положено неопубликованной кандидатской диссертацией Е. С. Мясниковой «Актриса Малого театра Л. П. Никулина-Косицкая» (М., 1954) — солидным, серьезным трудом. Любви Павловне была посвящена и интересная публикация неутомимого исследователя жизни и творчества А. Н. Островского А. И. Ревякина — «Жизненный прототип Катерины» в Ученых записках Московского педагогического института им. Потемкина (1959). Фамилии Никулиной-Косицкой, ее друзей и недругов не раз мелькают и в еще целом ряде его статей и книг.

Во многом помогло автору изучение трудов советских театроведов, а также литературоведов, занимавшихся московским театром и драматургией сороковых — шестидесятых годов прошлого века: Б. В. Алперса, С. С. Данилова, Ю. А. Дмитриева, Г. И. Гояна, С. Н. Дурылина, Н. Г. Зюгара, Е. Г. Холодова и других.

Это значительно облегчило работу над данной книгой. И все-таки основой для нее послужило непосредственное знакомство с фактическим материалом, немалая часть которого публикуется здесь впервые.

Так, в книге приводится большое количество документов (в том числе широко использована переписка А. П. Верстовского и А. М. Геденова), хранящихся в фондах Центрального государственного исторического архива Ленинграда. Большею частью в ней цитируется не общеизвестный вариант «Записок» Никулиной-Косицкой, напечатанный в журнале «Русская старина» (1878 г., т. XXI), а неопубликованный их экземпляр с вычеркнутыми редакторской рукой местами, имеющийся в Институте русской литературы (Пушкинский дом). Многие события воссозданы по документам Архива литературы и искусства, Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, Театрального музея им. А. А. Бахрушина, по мемуарным источникам, по эпистолярному наследию, по статьям и рецензиям периодической печати прошлого века.

Значительно хуже дело обстояло с иконографическим материалом. Мало-мальски приличных изображений Любови Павловны Никулиной-Косицкой в ролях разыскать не удалось. Пришлось довольствоваться одной гравюрой да несколькими фотографиями, запечатлевшими ее в жизни. Изображения близких актрисе людей (родителей, дочери, мужа) тоже до нашего времени не дошли.

Случилось так, конечно, не случайно. Архив актрисы полностью погиб. Слава ее оказалась недолговечной. Умирала Любовь Павловна будучи очень одинокой... Но обо всем этом читатель узнает, дочитав книгу до конца.

Около пяти лет не расставался автор со своей невыдуманной героиней. Теперь она начинает вторую — книжную жизнь. И если эта жизнь найдет сочувствие у читателей, пробудит интерес к умершей сто лет назад актрисе, заставит поверить в ценность сотворенного ею, если вызовет желание задуматься над причинами трагических коллизий ее судьбы, то, как говорится обычно в таких случаях, автор будет считать поставленную перед собой задачу выполненной.

*Я сохранила в памяти более горькие  
минуты, или, в самом деле, их было более,  
чем хороших?*

*Л. П. Никулина-Косицкая*

## ШЕСТНАДЦАТИЛЕТНЯЯ ПРИМАДОННА

### 1

Первое жизнеописание ее появилось необычно рано.

Биографический очерк, опубликованный в печати, чаще всего следует за некрологом. Нередко он — признак благополучной старости. Иногда — знающей себе цену зрелости. И как исключение выпадает на долю легкомысленной молодости.

О Любови Павловне Косицкой биографический очерк увидел свет, когда ей было всего двадцать лет. И не где-нибудь, а в столличном толстом журнале «Пантеон и репертуар русской сцены». В статье «Новый талант на московской сцене», напечатанной в 1848 году, она могла о себе прочесть много любопытного. Особенно там, где говорилось о ее детских годах.

Нельзя сказать, что первый биограф Косицкой обошелся без ее помощи. Отдельные факты, приведенные в статье, убеждают в том, что ее автор брал интервью у новоявленной знаменитости, какой стала к этому времени Косицкая. Но знаменитость уже научилась хитрить. Да и сам ее первый биограф, желая как можно сенсационнее подать жизнеописание молодой актрисы, невольно подменял ее земной облик образом небесно-невинных трагических жертв, которых она с громким успехом играла на сцене.

Написанная по всем канонам излюбленной еще многими в те годы мелодрамы, «биография» подливала масло в огонь, эффектно разжигаемый любителями театральных сенсаций.

В ней повествовалось о дочери мелочного торговца — «мудреной девочке» Любочке, родившейся в Нижнем Новгороде, с малого детства воспылавшей любовью к сценическому искусству и игравшей в куклы, «как в театр».

После благопристойного посещения вместе со старшей сестрой нижегородского театра Любочка стала говорить тирадами: «Я хочу быть актрисой. Смелою поступью я войду на эту блестящую и заманчивую сцену, я заговорю с этой толпою народа, жадно вслушивающегося в каждое слово артиста. . . Я увлеку толпу силою моего слова, я потрясу ее душу воплем души, который вырвется из моей восторженной груди, я заставлю их то смеяться, то рыдать, то безмолвствовать в страхе, — я дам им постепенно перечувствовать все то, что перечувствовала до сих пор больная душа моя. . .»

Пересмотрев вместе с сестрой весь репертуар нижегородского театра, она призналась матери, что хочет начать свое служение Мельпомене.

«Какая же поднялась тут буря! И чего с этого рокового дня не перенесла бедная девочка... С горя схватила горячку, да и такую, что несколько времени опасались и за рассудок ее и за жизнь».

Когда же, выступив на сцене театра в дивертисменте, она заслужила овации, то вместе с ними получила и долгожданное благословение матери.

«В темном уголке театра сидела в этом спектакле худенькая старушка и наряду с другими хлопала в ладоши и плакала от переизбытка чувств. Это была мать дебютантки, тайком ото всех пришла она, с сжатым сердцем, в театр, посмотреть на падение своей непокорной, но все еще любимой дочери... Успех и торжество дочери превратили гнев в умиление: враждующая мать поняла, что дочь ее имеет призвание к театру...»

Засахаренный сироп первой биографии Косицкой на долгое время оставил след на отношении к ней прессы. Пройдет полвека, а ряд журналов и сборников — «Артист», «Театрал», «Ежегодник императорских театров» — все еще будет пересказывать сладенькую сказочку о девочке Любочке.

Между тем сама она давно уже ее опровергла. «Записки», написанные Косицкой и изданные вскоре после ее смерти, давали возможность узнать подлинное начало ее жизни.

Она представила на суд истории лишь первые страницы своей биографии. Всего девятнадцать лет. Но к ним, к ее «Запискам», соединившим пылкость своеобразной исповеди с эпическим спокойствием достоверной фиксации, придется обратиться каждому, кто поставит себе целью воскресить ее детство и юность. Во многом приходится ей верить на слово. Но кому же и верить, как не ей самой. Не первому же ее биографу, попытавшемуся перевести живое интервью на язык фальшивой беллетристики.

В действительности все было более просто и более жестоко.

Не в сытном доме свободного торговца она родилась. И не игра с куклами была суждена ей в детстве. Самые мрачные, самые дикие картины жизни крепостной России окружали Косицкую со дня рождения. И картины эти, врезавшись в память, не оставляли ее до самой смерти.

«Мы были дворовые крепостные люди одного господина, которого народ звал собакою,— так начала она свои воспоминания. — Мы, бывши детьми, боялись даже его имени, а он сам был

воплощенный страх. Я родилась в доме этого барина,<sup>1</sup> на земле, облитой кровью и слезами бедных крестьян. Помню страшные казни, помню стоны наказуемых — они до сих пор еще звучат в моих ушах! Боже мой! Какой страх был им наведен на всех его подданных. Когда он, бывало, выходил из дому гулять по имению, дети прятались от страха под ворота, под лавки, а кто не успевал сделать этого — тот непременно бывал бит. Он говорил, что он не сыт, когда не измучит кого-нибудь, и ему обед не в обед! Жена и его дети не смели быть добрыми, если б и хотели! Они были изнурены муками других. У помещика этого были еще три брата и один одного был лучше: первого из них крестьяне распяли, другого убили; этот был еще всех добрее и умер своею смертью в Нижнем Новгороде».

Совсем иную картину крепостной жизни рисует в своих воспоминаниях ее современник писатель П. Д. Боборыкин, проведенный, как и Косицкая, свое детство на Волге.

«...О возмутительных превышениях власти у нас или у других, — утверждает он, — еще менее об истязаниях или мучительстве не было, однако, и слухов за все время моего житья в Нижнем. Барского цинического разврата в городе тоже не водилось... По губернии водились очень крутые помещики, вроде С. В. Шереметьева, но извергов не было...»

Он глядел на крепостной мир из окон добротного помещичьего дома генерала деда. Она видела тот же мир с изнанки. Не этим ли предопределялось то трагическое непонимание друг друга — ею и ему подобными, благополучными и сытыми, — которое пройдет через весь ее жизненный путь?

Не менее страшна была жизнь и в доме другого помещика, который купил семейство Косицких. Вначале она показалась им раем. Но скоро в раю заплясали фурии. Дочери и жена помещика истязали дворовых «за вину и без вины, от скуки, что ли... Дети были не живучи в этом доме: кто сторит, кто обварится, кто убьется до смерти».

Сама Косицкая, битая до крови, до потери сознания, выжила. И, выжив, научилась сопротивляться.

Потом, когда семья чудом выкупилась на волю (от третьего, приобретшего их, не столь жестокого «барина»), умение сопротивляться сыграет решающую роль в ее судьбе.

---

<sup>1</sup> Л. П. Косицкая родилась в селе Ждановка, находившемся на берегу Волги, неподалеку от Нижнего Новгорода, 16 августа 1827 года.

«Юности у меня не было положительно! — скажет она, подводя итоги. — Было детство, то есть младенчество, а потом младенчество сменилось жизнью действительной, трудовой, бурливой, слишком серьезной для моих лет. . . Не на радость нам была эта воля: нужда, бедность и горе стали нашим уделом. . .»

Очень мало сохранилось сведений о семье, в которой родилась Любовь Павловна. Документы подтверждают, что отец ее Павел Алексеев был дворовым человеком у госпожи Массарии Варвары Николаевны, которая и отпустила его «вечно на волю» со всем семейством. Известно, что сестра Любви Павловны была куплена мужем Варвары Николаевны еще в колыбели (это случилось задолго до того, как он приобрел остальных членов семьи Косицких) и что каким-то образом попала «к крестной» в Арзамас. До нас дошло имя брата Косицкой — Василия Павловича. О характере же отца она рассказала сама.

Он был «добр, умен и горд». Но пагубная страсть отца к хмельному зелию доставляла немало горестей его семье. Косицкая вспоминала его с печальной нежностью. В молодости она посвящала ему наивно-чувствительные стихи. Одно из них сохранилось на неопубликованных страницах ее воспоминаний.

Ты плыви, моя щепочка милая,  
Ты плыви в мою родину дальнюю,  
Ты пристань к тому берегу печальному,  
Где не раз я сидела одна.  
И увидишь ли батюшку милого,  
Ты скажи, что не плачу здесь я.  
Обними его, щепочка милая,  
Да назад поскорее плыви.

О матери Косицкая отзывалась более сдержанно. Мать она уважала, но боялась. Та бранила, а то и била детей. И без удержу ворчала на своевольную дочь.

Матери жилось особенно трудно. Дочь это поняла позднее.

«Все, что добывалось трудами нашими, — с горечью припомнит потом Косицкая, — все это уходило частично на пропитание, а то — тяжело сказать, куда. . . Отец все тащил из дому и изнурил дом до крайности».

После пожара дошли до полной нищеты. «Правда . . . не просили милостыню, но не отказывались брать у тех, которые подавали. . . Я работала все работы, ничто не вываливалось из моих рук. . .»

Каждая строка воспоминаний Косицкой кричит о нужде. Нужда порождала раздоры, отчужденность, злобу.

Отец продолжал пить. Брат снова попал в кабалу. Выбившаяся из сил мать ожесточилась. Да и сама Косицкая, не знавшая ласки, с девяти лет кормившая себя, тоже не отличалась покладистостью и кротостью.

Характер ее к этому времени уже начал формироваться. Противоречивое сочетание повышенных эмоций, религиозного экстаза, тонкого восприятия природы и деловитого упорства в достижении поставленной перед собой цели.

С детства она отличалась незаурядностью. Ею забавлялись. Немалую роль тут играл ее голос, который уже тогда поражал силой и звучностью.

Выросшая на Волге, она повсюду слышала песни. Заунывные. Плясовые. Лирические. Удалые, разгульные. И чуть не с четырехлетнего возраста распевала их сама.

Ее хвалили. Но порой уже на этом «утробном» этапе артистической карьеры ей доставались не только розы, но и весьма ощутительные тернии. Как-то запев повсюду звучащую на Волге песню «Что на свете прежде всего, прежде всего есть любовь» (любопытно, что много лет спустя эту песню вставит А. Н. Островский в комедию «Бедность не порок»), она, восьмилетняя, заработала довольно чувствительный подзатыльник от матери.

— Дура, — сказала при этом мать. — Лучше бы сотворила молитву.

Молитвы она тоже творила. И дома, и в церкви. Благоговейно, с экстазом.

Дома — нищета, перебранки, пьянство. . . В церкви яркие, чарующие фрески. Стройное пение. Величественная гармония уносящихся в небо куполов. Сияние золотых риз священников. Ослепительный блеск драгоценных окладов.

Нервно восприимчивая, от рождения артистичная, она с жадностью прислушивалась к рассказам «божьих людей», преломляя в мозгу нехитрую фабулу их «чудесных» повествований в волшебные полувидения-полусны.

Сны часто мешались у нее с явью. Мистическая вера в бога и ангелов подогревалась церковными книгами, к чтению которых с ранних лет приучала ее мать.

По контрасту с жестокой действительностью мечталось о «райских вратах», за которыми открывается «такое благочестие, такая святость. . .» Но благолепные врата мерещились только в разгоряченном воображении. А в жизни. . . В жизни от мутной накипи

нищей обиденности можно было лишь броситься на колени в церкви, да убежать на Волгу.

Потом, когда станет она знаменитой, ее не раз назовут «поэтичной женщиной». Талантливость натуры, страстное тяготение к прекрасному, почти мистическое преклонение перед природой найдут выражение в ее рассказах о юных годах, которыми будет заслушиваться не один известный литератор.

Тогда же, в детстве, многое казалось в ней странным. Как у ряда артистичных натур, рано созревшее сознание собственной неординарности было неразрывно связано с растущим тщеславием. И как у многих, выросших в бедности людей, высокая поэтичность восприятия мира оказалась неотъемлемой от подсознательного, но весьма прозаического желания «выжить», не давая себя в обиду, и умения найти реальные средства, чтобы осуществить свое желание.

«Эта жизнь пробудила во мне преждевременную развитость, мечтательность и восприимчивость.

...Я как-то не любила в играх быть рабою, а непременно хотела быть или барыней или царицей, и когда выбирали барыней другую, а царицы по игре не приходилось, то я очень обиженная удалялась мечтать на берег Волги... Меня так и прозвали бродягою мечтательною. Бывало, на окне засну, любуясь на луну, да и просплю всю ночь.

...Я любила расхаживать по горам да долинам, любя до страсти слушать, как журчит Волга по камешкам. Но вместе со всем этим я стала себя любить и никогда в обиду не давалась; если, бывало, меня кто обидит, то и переплачу тут, а потом не попадайся мне мой обидчик: я соберусь с духом и отомщу!»

Преждевременное развитие привело ее к ранней самостоятельности.

Она уже не хотела слушать унылого ворчания и не всегда справедливых упреков властной матери. Заработав себе вышиванием не только на еду, но и на наряды (купила «кисейное платье с красненькими и синенькими мушками», «газовый платочек» и «чухоночку с розовыми лентами» на голову), она решила больше не зависеть ни от кого в семье.

Не предупредив никого из домашних, четырнадцати лет от роду «пошла, да и нанялась в горничные, из-за хлеба и платья» к нижегородской купчихе Прасковье Аксеновне Долгановой.

Двухэтажный деревенный дом ее хозяев, как свидетельствовал известный историк и литератор А. С. Гадисский, был средоточием нижегородской литературной и артистической жизни. Здесь музи-

цировали, читали стихи, пели. . . Через большой, построенный по купеческому образцу, зал прошло много писателей, поэтов, артистов. Косицкая попала в редкую для провинциального города артистическую среду и сразу же привязалась к своей хозяйке.

«Дом был прелестный. Она играла тогда роль львицы в Нижнем. У нее бывало так много гостей — полон дом. . .»

Долганова жила открыто. Тратя деньги с истинно русской широтой, она в то же время не знала похмельной скупости купеческой повседневины. С беспечной легкостью выводила Прасковья Аксеновна своего мужа, человека простого и незлобивого, из замкнутого круга купеческих обычаев и нравов.

Утвердиться у Долгановой (как, впрочем, и повсюду потом) помог Косицкой голос.

«Она принаряжала меня, и я делалась вроде барышни. Мне было и тепло и покойно. Она заставляла меня иногда петь для себя какую-нибудь песню. Я ей пела. . .»

Пела Косицкая не только для своей хозяйки. Пела она и для ее гостей. Одетая в русский костюм статная горничная, сильным контральто с чувством распеваящая народные песни, не могла не нравиться тому смешанному купеческо-артистическому обществу, которое собиралось у ее хозяев.

«Я при всех пела. Стыдно бывало, а пою. Похвалят меня, я сейчас наверх и богу молиться. . .»

Горничной в полном смысле слова она пробыла недолго. Не прошло и года, как после непродолжительной болезни, которую она перенесла в отчем доме, Косицкая вернулась к Долгановой уже не для домашних услуг, а для своеобразной (как она после скажет сама) забавы. Привязавшаяся к ней Прасковья Аксеновна превратила бывшую прислугу в своего рода наперсницу-полувоспитанницу.

Косицкая стала принимать участие во всех развлечениях своей молодой хозяйки, которая явно к ней благоволила. Но сама-то она начала мечтать уже о другом.

«Все это было хорошо, но не то, чего хотела душа моя».

А душа ее жаждала многого. Прежде всего — независимости среди тех, кого успела она узнать, живя в семействе Долгановых. Их признания. Она почувствовала силу своего голоса. И его власть над людьми.

Сознание собственной исключительности нередко является толчком к артистической карьере. В немалой степени оно давало себя знать и в неясных мечтах Косицкой. Слово театр еще не вошло в ее жизнь. Но оно часто слышалось в разговорах гостей

Прасковьи Аксеновны. Косицкая ловила его с недоверчивой жадностью.

Театральное здание на углу Большой и Малой Печерки манило и пугало юную Косицкую. Нарядная толпа входивших в подъезд людей разжигала любопытство. Огромные афиши с рассчитанными на дешевую сенсацию названиями, которые повсюду развешивал прогоравший антрепренер, призывно тянули заглянуть за театральные двери. Но слово «грех», всегда сопутствующее в устах матери Косицкой слову «театр», настораживало, возбуждая страх. Косицкой ни разу еще не пришлось переступить театральный порог.

И все же пришел день, когда театр ворвался в ее жизнь. Как будто бы случайно. И в то же время закономерно. Впервые в его здание Косицкая попала декабрьским вечером 1843 года.

В тот год у Долгановых на святках веселились особенно много. В самом конце святок — 29 декабря надумали посетить театр. Прасковья Аксеновна, нередко бывавшая там с мужем, решила на этот раз взять туда свою доморощенную певицу.

Узнав о желании Прасковьи Аксеновны, та, разумеется, пришла в восторг. Однако трезвая деловитость и тут не покинула юную Косицкую. Собираясь вечером на спектакль, она надела на себя вместе с носильным крестом еще и освященный в церкви образок — так, на всякий случай. . .

Неприглядно выглядел в то время нижегородский театр. «Грязная белизна плафона и всех стен, — запечатлел его зрительный зал петербургский журнал «Репертуар русской сцены» в начале 40-х годов, — кажется, обклеенных холстиною, после выкрашенною, дают ему вид какого-то масленичного балагана. Зала амфитеатра имеет три яруса, из которых в двух первых ложи, а в третьем партер; пять рядов кресел и места за креслами; люстры нет, а освещается лампами, повешенными во всех ярусах на столбах, отделяющих ложи одну от другой».

Волшебно-прекрасным показался театр попавшей в него впервые Косицкой. «Преисподняя», в которую ей предстояло опуститься, сразу в ее сознании превратилась в рай. Высокий плафон напоминал купола церквей. Желтое мерцание подвешенных к ложам ламп — полыхающий свет предыконных свечей. Таинственными казались подмости, скрытые ярким занавесом. На торжественно-радостный лад настраивало нарядное оживление лож, в одной из которых она сидела, и беспрестанное движение в креслах.

Она не ощущала неприятного запаха лампового масла. Не за-

мечала ветхости стойлообразных лож. Не видела копоты и грязи, вьевшихся в их перила.

Все для нее было в первый раз. Все удивляло, приводило в восторг. Ото всего она ожидала чуда. И чудо не заставило себя долго ждать.

Взметнулась палочка капельмейстера. Бравурная музыка «для съезда» оглушила зал. Смешанный струнно-духовой оркестр погрузил зрителей в стихию театральной приподнятости. И хотя духовые трубы давили своим громкоголосьем звуки скрипок, виолончели и баса, одновременное звучание пятнадцати инструментов, которого Косицкой еще никогда не приходилось слышать, приводило ее в восторг.

Но чудо на этом не завершилось. Кудрявый служитель потянул у всех на виду веревку, приподнявшую тяжелый занавес. На помосте появились люди в разноцветных нарядах. Старая турчанка Фатма угрожала погубить падчерицу Зюлему за то, что эмир Джиофар хочет жениться на ней — Зюлеме, а не на родной дочери Фатмы. Медленно и важно входил эмир в блестящей «драгоценными камнями» чалме, чтобы провозгласить свою женой Зюлему и подарить ей пламенеющий знак добродетели — красное покрывало.

На сцене шла драма К. Бахтурина «Красное покрывало», сочиненная на основе популярного в свое время рассказа Александра Марлинского.

Безмерная патетика страстей, ходульная напыщенность монологов, ложная эффектность нагроможденных друг на друга сюжетных ходов и ситуаций — все эти атрибуты дешевой мелодрамы с избытком представляли и здесь.

Спектакль, как и другие постановки этого театра, не блистал благородным вкусом. Костюмы, носившие универсальное название «казацких», заменяли собой турецкие. Убогие декорации вызвали у искушенного театрала насмешливую улыбку. Холодный пафос актеров, играющих роли первого любовника и благородного отца, уживался с неприятным жеманством актрис, изображавших турчанок.

Но только что приобщенной к театру Косицкой представление казалось прекрасным. Люди, ходившие по сцене, превратились для нее в оживших героев Библии и сказок. Легко возбудимая, восприимчивая, она сразу погрузилась в их жизнь, принимая сценическое бытие за свое собственное.

Потом, пытаясь передать свое первое восприятие театра, она писала: «Я вся превратилась в слух и зрение, смеялась и плакала,

все и всех забыла. Вся жизнь моя перешла в актеров, и я ужасно тосковала, когда опускался занавес. . .»

Впечатление было настолько сильным, что вытеснило из памяти даже то, что на шее висел «образок», о котором она не вспомнила ни разу. . .

Через несколько лет на той же нижегородской сцене впервые увидел театральные спектакль П. Д. Боборыкин. И куда более подготовленный к нему, чем неграмотная Косицкая, был потрясен не менее ее.

«Впечатления сцены в том, кому суждено быть писателем, — утверждал он, — самые трепетные и сложные. Они влекут к тому, что впоследствии развернется перед тобою как бесконечная область творчества; они обогащают душу мальчика все новыми и новыми эмоциями. Для болезненно-нервных детей это вредно; но для более нормальных это — великое бродило развития». И, говоря о пьесах, подобных «Красному покрывалу», добавлял: «Мелодрама для детей и народной массы безусловно *развивающее* и *бодрящее* зрелище. Она вызывает *всегда* благородные порывы сердца, заставляет плакать хорошими слезами, страдать и бояться за то, что достойно сострадания и симпатии».

Оставим на совести Боборыкина высказывание о значении мелодрамы для народной массы. Но о том, что «Красное покрывало» вызвало «благородные порывы» и потоки слез у шестнадцатилетней Косицкой, свидетельствуют ее мемуары.

Приехав домой, она «целовала руки и ноги» своей «благодетельнице». Ночью просыпалась, часто и тяжело вздыхала. . . А наутро терять времени даром не стала. Уселась на скамеечке у ног Долгановой и принялась деловито ее выпрашивать: «Что за люди актеры, и как это они говорят? . . .»

Через неделю ее снова взяли в театр. На смену стихотворной пьесе К. Бахтурина из «турецкой жизни» пришла «плачевная драма» Н. Беклемишева «из грузинских нравов» — «Майко». Весь арсенал театральной экзотики снова обрушился на головы зрителей. Лирические монологи перемежались злодейскими поступками. Любовь соседствовала с клеветой. Раскаяние преступника — с сумасшествием и гибелью благородной невинности.

И снова, как и в прошлый раз, на аплодисменты и крики зрителей выходила играющая в обеих пьесах главные роли актриса Вышеславцева. Хрупкая, нежная, в фантастичном наряде, она и впрямь могла показаться неземным существом, вышедшей из сказки царевной. . .

Но царевной быть с детства хотела сама Косицкая. На втором спектакле она уже не плакала и не смеялась. Обратившись в «слух и зрение», она опять перестала замечать «весь мир земной». Однако в антракте, вернувшись на реальную землю, Косицкая обратилась к своей покровительнице с весьма конкретной просьбой — отвести ее за кулисы. Услыхав в ответ, что там «ужасная гадость», присмирела, но не примирилась.

С этого дня мечта о театре не давала ей покоя. Внутренняя матерью мысль о греховности театра мучила ее недолго. Поплакала, посомневалась, поохала, лежа в кровати... И решила: «Хоть ты, театр, и грех, но я буду твоя!»

Начала действовать энергично. Склонив на свою сторону П. А. Долганову, при ее помощи «показалась» антрепренеру Никольскому. Спев ему задушевно-грустную песню «Сяду ль я на лавочке, погляжу в окошечко» и заручившись его согласием взять ее в театр, помчалась к матери — выпросить благословение.

По дороге домой не одним крестом себя осенила. Матери боялась. «Она и больших-то детей бьет своими руками, — думала. — Убьет... Ну будь что будет. Господи, не оставь меня!»

Состоявшийся с матерью разговор показал, что опасения ее не были напрасны. Он значительно отличался от тех высокопарных тирад, которые вложил в уста Косицкой ее первый биограф. Но зато реально показал противоборствующие силы.

— В актрисы, что ли? — грозно спросила мать, услышав о желании дочери поступить в театр.

— Да, — отвечала дочь, — в актрисы... Не отказывайте мне, не губите меня.

— Хорошо ты придумала! Кабы я это знала да ведала, задушила бы я тебя при рождении твоём; коли ты не хочешь знать матери, так пойди утопись лучше, а в театр не ходи... А если ты ослушаешься меня, то я проклянущу тебя, ты это попомни.

— А если умру, маменька, коли вы не пустите меня в театр?

— Умри, я с радостью схороню тебя, но об этом и думать не могу.

Началась упорная борьба, в которой обе стороны вели себя в достаточной степени агрессивно.

Мать взяла Косицкую от Долгановой, увидев в той источник всех бед. Дочь, не осушая глаз, строптиво твердила о театре:

— Допускайте или не допускайте меня, но я все-таки не жилища с вами!

И отказалась работать.

Мать обещала в будущем найти богатого жениха. Дочь бурно возражала. Мать запретила ей даже думать о сцене. Дочь впала в черную меланхолию. А потом сбежала в монастырь и объявила там знакомым монахиням, что не хочет «больше жить в мире».

Те, придя в ужас от ее желания сделаться актрисой, намеревались излечить недуг «святыми книгами». Но, как говорится, «амином беса не отпибешь». Она и Евангелие на вооружение взяла. «На всяком месте владычество его». И, неожиданно бросившись в ноги матери, пришедшей в монастырь, чтобы поставить свечку за здоровье пропавшей дочери, стала упорно настаивать, чтобы ее допустили делать «добрые дела» в театре.

Мать надумала оставить ее, от греха подальше, в монастыре. Тогда дочь сбежала оттуда. И бесповоротно решила: «Теперь-то я непременно буду в театре, и ничего не боюсь».

Не пассивной «лихорадкой» и стенаниями взяла она укрепленную обещанным матерью проклятием крепость своей семьи. А вполне реальными угрозами.

«Откуда взялась у меня смелость и сила, не знаю, а сказала им всем, что если вы не исполните моего желания, то я могу исполнить свое, и все равно мне не жить без театра, я не пожалею себя — Волга велика, и для меня найдется в ней место».

И добилась своего. Обессиленная мать, поняв, что удержать «от греха» ее невозможно, махнула рукой:

— Живи, как хочешь, одна!.. С толку собьешься, так хоть глаза не увидят.

Подвыпивший отец, взглянув на заплаканное лицо дочери, перечесть не стал:

— Пусть ее с богом идет на все четыре стороны; еще ее, может быть, и не примут.

Но ее приняли. И даже контракт протянули, который она и подписала славянскими буквами (другими не умела).

Все это произошло в пасхальные дни 1844 года.

Такова была ее жизнь до театра. Мелодраматической чувствительности в ней не было места. Отношения с родителями определяла проза. И упорная борьба.

«Собирать мне было нечего в мой поход, — заключает Косицкая свой рассказ о расставании с родительским домом: — связали мне узелочек, благословили образочком. Батюшка был выпивши, перекрестил меня, да и говорит мне: «Не приходи сюда больше, заедим мы тебя», и тут только сознала я, что мне нет уже возврата к прошедшему. Сердце мое облилось кровью, поплакала

немного, да и в путь, взяла образок, которым благословили меня, взяла узелок. Распустила птичка крылышки да и полетела на новое гнездышко — в ветхое здание нижегородских театров...»

## 2

Попав на театральные подмостки, Косицкая, увы! не смогла сразу потрясти толпу тем «воплем души», о котором повествовал ее первый биограф. И все же за два с половиной месяца она совершила головокружительный прыжок, кажущийся фантастичным даже для того времени, когда провинциальные актерские карьеры выпекались быстро.

Косицкая поступила на сцену нижегородского театра в конце апреля 1844 года. В начале июля она уже пела ведущие партии в операх К. Вебера и А. Н. Верстовского.

Говоря об этом, стоит еще раз обратить внимание на то, что до поступления в театр Косицкая всего два раза посетила его. Стоит вспомнить и то, что читала она свободно только церковно-славянские тексты, а письменное вообще разбирала с трудом.

Да и лет ей было всего шестнадцать. Впрочем, может быть, именно юность и помогла совершить ей этот дерзкий прыжок. Дерзновение Косицкой покоилось на прочном фундаменте — на врожденном таланте. Талантливость ее природы проявлялась во всем.

Не увидела она и «блестящей сцены», о которой упоминал тот же первый биограф. В момент прихода Косицкой нижегородский театр переживал резкий спад.

Уже внешний вид обветшавшего театрального здания говорил о тяжком положении его дел. Не лучше было и за кулисами. На всем лежал отпечаток запустения — и на выцветших декорациях, и на прохудившихся, кое-как подлатанных костюмах...

Костюмы. Печально знаменитые костюмы провинциальной сцены. Многократно высмеянные в рецензентских статьях и невеселых актерских рассказах о комедиантских странствиях по Руси.

А какие здесь балеты  
Я в провинциях видал!  
Как сюжеты разоветы!..  
Вплоть до слез я хохотал.  
Без насмешки, без обиды  
Вот костюм их, в двух словах:

В красных спензерах — Сильфиды,  
И земфиры в сапогах! . . .

Язвительные куплеты о провинциальных костюмах Д. Т. Ленского в перешагнувшем барьер своего века «Льве Гурыгче Синичкине» распевались по всей стране. Не лучшими костюмы выглядят и в описании писателя-революционера М. И. Михайлова, изобразившего нижегородскую сцену тех лет в романе «Перелетные птицы». Но в романе Михайлова они не только смешны. . .

«Если б каждый из этих костюмов, — восклицает Михайлов, — мог рассказать все, что видел он на свете с тех пор, как вышел из рук портного, много занимательнейших историй услышали бы мы. . . Сколько вздохов слышало, сколько стыда и позора видело это королевское платье со шлейфом! Как знать: может и кровь где-нибудь на этих костюмах».

И виновником этого стыда, этого позора называет князя Хамовникова, подразумевая под ним владельца крепостного театра князя Н. Г. Шаховского. Его имя в Нижнем Новгороде в пятидесятых годах прошлого столетия (когда набирается там театральных впечатлений Михайлов) и тем более в сороковых (когда вступает на сцену Косицкая) — еще у всех на устах.

Князь Шаховской открыл театр в Нижнем Новгороде в самом конце XVIII века — в 1798 году. Театральное дело он поставил на широкую ногу. По количеству актеров его оперно-балетно-драматический театр не уступал труппам московских императорских сцен. Территория под театральные помещения была отведена огромная. Актеры жили в специально построенных вокруг зимнего театра флигелях, занимавших почти целый квартал.

Театр Шаховского справедливо считался одним из лучших крепостных храмов Мельпомены того времени — и по широте репертуара, и по выучке актеров и актрис.

После смерти Шаховского его «лицедеи» были отпущены на волю — с обязательством прослужить бесплатно еще десять лет у купивших театр антрепренеров. Некоторые из них остались служить там навсегда.

Ко времени поступления Косицкой на сцену многие актеры из крепостных еще были живы. И Шаховского вспоминали чуть не каждый день. Вспоминали с горечью, говоря о плетях, о розгах, об изощренных наказаниях, которым подвергал их князь. Но порой и хвалили его — тоже. За размах театрального дела, за «порядок» во всем.

Старая Настасья Ивановна Пиунова, бывшая первой актрисой в театре Шаховского, не раз ставила в пример молодым послушнице, которым отличалась княжеская труппа.

Когда-то славилась Пиунова трагическими монологами, играя, по словам П. Д. Боборыкина, «все роли в белом кашемировом платье и в красном шерстяном платке в виде мантии». Но ко времени прихода в театр Косицкой, она, по мнению местного рецензента, неплохо исполняла лишь роли «добрых маменек, старых ханжей и скучных резонерок».

Одрыхлевшая память приукрашала действительность. Темные тона прошлого невольно принимали идилически-светлый оттенок. Облик князя-мучителя отступал в тень, и на первый план выходил князь-учредитель, князь-созидатель, князь-меценат, блюститель нравов и порядка.

В одном Настасья Ивановна была безусловно права. Порядка в нижегородском театре при Шаховском было действительно больше. С тех пор как он умер, в 1824 году, перед глазами местных зрителей прошел не один содержатель театра. Открывших после Шаховского антрепризу М. С. Климова и И. А. Распутина («двух благоразумных капиталистов», по меткому определению историка Н. И. Храмцовского) сменил через пятнадцать лет московский актер Василий Игнатьевич Живокини. Но недолго жизнерадостному Живокини удалось удержаться на шаткой деревянной лестнице нижегородского театрального храма. Вскоре он передал антрепризу местным деятелям Кологривову и Выше-славцеву. Они тоже на посту антрепренеров не задержались. В свои руки взял театральное дело Никольский — тот самый, который вручил юной Косицкой первый в жизни контракт.

По пути от князя Шаховского, превратившего барскую затем — крепостной театр в доходное дело (спектакли в его театре в отличие от многих других крепостных трупп давались в городе и за плату), к антрепренеру Никольскому театральное дело заметно пообтрепалось. Износились не только костюмы, декорации и театральные здания. Обветшали творческие традиции бывшей крепостной труппы, наивная патриархальность которых бросалась в глаза всякому, кто переступал закулисный порог театра на углу Большой и Малой Печерки.

Запечатлела ее в «Записках» и Косицкая. Приобщение юной дебютантки к подмосткам оказалось настолько нехитрым, что усталилось по времени всего лишь в несколько дней.

Сначала Косицкую поучили петь. «Учил нас тогда по скрипке музыкант Михаил Майоров... Дали мне бумажку с линейками

и на каждой линейке кругленький оник, а под каждым оником поставлена буква; велели мне ее выучить наизусть. . .»

Затем поучили танцам. «Я начала прямо с па де баск; тогда ставили балет «Волшебную флейту» и начинали учить те самые па, какие нужны были для балета. . .»

Потом получила она роли — «не одну, две разом»: молодой крестьянки из драмы «Женевская сирота» и горничной из «Комедии с дядюшкой». «Что со мной было при получении этих двух ролей! Я не знала, куда деваться с ними от радости, показывала их всем».

Актеры послали ее «для смеха» набраться сценической мудрости у нижегородской премьерши Хионии Ивановны Стрелковой. Юная дебютантка, не задумываясь, пошла. Хиония Ивановна ей показалась «царицей». С такой важностью она себя держала.

Хиония Ивановна посмеялась вдосталь над бестолковым чтением начинающей актрисы (та роль выучила, не вникая в смысл), поправила ее для виду раза два. Когда надоела забава — отослала.

«Я опять поцеловала у ней руку, поблагодарила ее и ушла, в полной уверенности, что я теперь ученая актриса и сыграю отлично».

На этом «застольный» период работы над первыми ролями прекратился. Наступило время действовать самой.

«Началась репетиция: я вышла на сцену, мне велели выбежать; я выбежала, начинаю говорить мою роль. Мне кричат: «Постой! Дай нам-то прежде сказать! Ведь тут и мы должны говорить». Начали учить меня, как мне нужно выжидать других и слушать мои реплики; я все сделала. Три раза прорепетировали мою сцену. Дело пошло очень хорошо. По моей роли я объясняла, что беседа горит, в этой беседе спит госпожа, которая для всех благодетельница, а беседу зажгли какие-то люди. На репетиции это дело как осмыслилось, так и стало хорошо».

Но «осмыслилось» только на репетиции. На спектакле «Женевская сирота» дебютантка начисто забыла все, чему ее учили. Одета в черный лифчик и кофточку с короткими рукавами, в юбку и белый кисейный фартук, с непомерно большой шляпой на голове, она, холодея от страха, стояла на выходе.

«Беги, говорят, а у меня ноги приросли к полу; кто-то сзади вытолкнул меня на сцену, так сильно, что я невольно должна была побегать, да всю свою роль проговорила с начала до конца без остановок, с таким жаром и одушевлением, что никому не дала сказать ни одного слова, заплакала и убежала со сцены:

заплакать нужно было по пьесе, а я и в самом деле заплакала! Публике это понравилось, меня вызвали и аплодировали мне очень долго, а за кулисами смех такой пошел. . .»

Потом, разумеется, более опытные актеры ей показывали мизансцены (постоянного режиссера в группе не было, разыгрывали спектакли актеры сами, как бог на душу положит). Время от времени изучала она «оники» и в певческом «классе». При подготовке новых балетов постигала и новые па. Но все это происходило уже в процессе непосредственной практики, а не специального обучения.

Кто же они были, эти актеры, ее первые вольные и невольные учителя?

Разнородна и разнолика была нижегородская труппа. Не было у ней лодмана, который вел бы ее по неверным театральным волнам. Стоявшему во главе ее Никольскому в пору было еле-еле свести концы с концами в материальных расчетах. Где уж тут было утверждать какие-либо творческие принципы.

Так и жила в те годы труппа — от случайного успеха к закономерному провалу. Стихийно, во многом зависимо от индивидуальных особенностей часто меняющихся актеров.

И все же в нижегородской труппе было несколько подлинных талантов.

Михаил Петрович Соколов. Умный комедийный актер, любимец верхних галерей. Вскоре перейдет он на московскую сцену, и придирчивая дирекция императорских театров, отметив его замечательное дарование, «комическую выгодную наружность, чистое произношение и отличное умение владеть водевильным куплетом», будет прочить его на некоторые роли «господ Щепкина и Живокини».

Уже упомянутая Хиония Ивановна Стрелкова — будущая Таланова, впоследствии ставшая известной актрисой Малого театра, о которой один из самых придирчивых критиков Баженов писал: «Исполнение г-жи Талановой всегда толково, отличается вдумчивостью, наблюдательностью и правдивостью. . . Фарсов и усиленной форсировки. . . она избегает».

Косицкой еще с ней придется встретиться. Через много лет они станут равными соперницами, когда обе будут играть в московском театре роли старух.

Сейчас же Хиония Ивановна господствовала на нижегородской сцене. «При Никольском, — прозрачно намекал на ее всеильное положение Н. Храмцовский, — . . . ампула ее сделалось всеобъемлющим». И хотя «в драме, — отмечал он, — она редко

была удовлетворительна и еще реже хороша», зато «в водевилях на амплу сварливых женщин среднего и низшего сословия не было ей соперниц...»

Превосходной исполнительницей драматических ролей была Анна Агафоновна Вышеславцева. Именно она одухотворяла и оживляла серую провинциальность нижегородской сцены. Ее игра являлась противоядием тому разрушающему яду рутинного штампа, который заполнял нижегородский театр того времени и на приманку которого с бездумной легкостью попадались подобные Косицкой неоперившиеся птенцы, впервые оказавшиеся в ястребином гнезде театральных муз.

Анну Агафоновну Вышеславцеву Любовь Павловна до конца жизни считала своим «кумиром тогда и поныне, прекрасной, умной, талантливой актрисой». Она была для Косицкой образцом, недостижимым совершенством. Косицкая ценила ее как артистку. Она любила ее как близкого и дорогого человека. Заветные инициалы А. А. В. несколько раз мелькают в ее воспоминаниях. И даже в выборе репертуара Косицкая долго будет идти по стопам своего пожизненного кумира.

Об Анне Агафоновне тепло, почти восторженно писала и другая младшая ее современница, куда менее чувствительная, — П. А. Стрепетова.

«Она замечательна была тем, что, служа безвыездно в Нижнем, окруженная актерами-рутинерами, завывающими на разные «эффектные» монологи излюбленных ролей... первая на нижегородской сцене заговорила просто и естественно. Теперь это назвали бы заслугой, тогда это было подвигом...»

Будучи на двадцать три года моложе Косицкой, Стрепетова запомнила Вышеславцеву как «бывшую актрису», «маленькую, худенькую, точно в корсет зашнурованную старушку, с мелкими тонкими чертами лица, всегда опрятно одетую, всегда в безукоризненной белизны чепчике на миниатюрной... дрожащей головке». Старушка эта, снимая у приемного отца Стрепетовой комнату, жила рукоделием и «...действительно любила искусство, как редкие способны его любить».

Косицкая застала Анну Агафоновну в расцвете лет, в зените актерской славы и ярко расцветшего таланта.

«Это перл здешней труппы, — утверждал в те годы «Репертуар русской сцены», — артистка в полном смысле слова: с душою, с умом, с отличным знанием сцены... Вы всегда увидите в игре ее естественность самую истинную, самую точную, со всеми возможными оттенками характеров и страстей...»

Столичному рецензенту вторили и свои, местные, театральные критики. Все восторгались ее правдивостью. И лишь порой сокрушенно вздыхали — «жаль орган у нее не силен».

Немного строк отдала ей в «Записках» Косицкая. Однако за ними, за скупо разбросанными строчками, встает обаятельный образ большой актрисы, доброго друга, не знающего мелкого себялюбия, суетной зависти, злобного тщеславия, равнодушного эгоизма.

Меньше чем полгода пришлось побыть Косицкой на одних подмостках с Вышеславцевой. Но и те несколько месяцев, что удалось ей постоять в кулисах, вбирая в себя оттенки игры нижегородской актрисы, не прошли для юной дебютантки бесследно. Это были ее «университеты». Быстротечные, но оставившие глубокий след.

Вышеславцева не только учила Косицкую собственным примером. Она наблюдала за ее игрой, объясняла, советовала, ободряла. Она первая сказала Косицкой доброе слово. И Косицкая не забыла про это.

«Назначили репетицию «Женевской сироты». Сироту эту играла Вышеславцева... Когда я увидела ее на репетиции так близко и как подумала, что играю в одной с нею пьесе, — так и растаяла!..

Вышеславцева меня похвалила. Этой радости было с меня довольно, чтоб сделать меня вполне счастливой...

У меня закружилась голова от радости, что меня вызвали и что мечта моя осуществилась. Вышеславцева меня обласкала, велела к ней прийти...

Я попросила у директора ехать в Саров... Он пустил меня и дал целковый на дорогу, тут и Вышеславцева тоже дала целковый...»

Поездка Косицкой в Саровский монастырь имеет прямое отношение к подготовке ролей, которых, по ее словам, «лучше во всем театре нет». То были партии Агаты в «Волшебном стрелке» Вебера и Надежды в «Аскольдовой могиле» Верстовского. Ей приказал выучить их антрепренер примерно через месяц после того, как впервые она познакомилась с музыкальными «они-ками».

За это время Косицкая успела немного. После дебюта в «Женевской сироте» сплясала «танец с помелом» в балете «Волшебная флейта». Исполнила роль горничной Лизы в «Комедии с дюшкой», бойко отбарабанив две реплики: «Я здесь, сударыня!

Вот извольте букет», «Извините, сударыня». Через некоторое время спела в хоре оперы «Роберт-дьявол».

Правда, в хоре голос ее выделялся. А в труппе Никольского с голосами обстояло неважно.

«Опера здесь идти не может, — сокрушался в начале сороковых годов нижегородский корреспондент «Репертуара русской сцены», — потому что в целой труппе решительно нет ни одного голоса, ни в актерах, ни в актрисах, хотя все они поют, когда надобно...»

Отдав начинающей актрисе роли примадонны, Никольский рассчитывал на своего рода сенсацию. Труппа готовилась к ярмарочным выступлениям, где нужно было подать товар лицом. В суতোлке охваченных хмелем увеселений не придавали значения отточенному годами мастерству. Там любили актрис помоложе. Особенно ценили поющих актрис. Молодость Косицкой, ее голос, женское обаяние, дерзкая смелость — все это, по-видимому, и определило тот риск, на который пошел антрепренер, поручив ей партии Агаты и Надежды.

Подготовка их много времени у Косицкой не отняла. Дав обет съездить в Саровскую пустыню и поклониться там старцу Серафиму, она принялась учить роли «с такой радостью, с таким рвением», что не прошло и двух недель, как она, представ перед Никольским в облике обеих оперных героинь, уже получила его полное признание.

Наступила пора выполнения данного Косицкой обета. До открытия ярмарки оставалось около месяца. По понятиям тогдашних антрепренеров времени хватало. Будущей примадонне дали передохнуть.

Вот тогда-то Косицкая и направилась в Саровский монастырь.

Поклонение «святым местам» чуть не кончилось полной катастрофой. На обратном пути везшая телегу со «странниками» лошадь неожиданно понесла. Кучер не смог ее удержать и разбил ее насмерть. У Косицкой оказалась содранной кожа чуть не со всей спины. С трудом добралась юная актриса до Нижнего. Между тем приближался день открытия ярмарки. Косицкой предстояло выступать на сцене чуть не каждый день...

С открытием ярмарки жизнь в Нижнем Новгороде закипала. Торги устраивали не в самом городе, а на другом, нижнем берегу Оки, обычно затапливаемом весенним паводком. Заброшенным и пустынным казался зимой этот берег. Зато с наступлением лета он брал реванш у своего гордо возвышавшегося собрата. Сушили, охорашиваясь на солнце, деревянные настилы

и ларьки. Вся жизнь переносилась за Оку, где в подновленных, подкрашенных заново лавках решались судьбы важнейших торговых предприятий. По своему размаху Нижегородская (или, как ее еще называли, Макарьевская) ярмарка была шире, обильнее, богаче других летних торгов.

Вместе с перемещавшимся временно центром торговой жизни города переезжала на нижний берег и театральная труппа. И если на московской и петербургской сценах летний сезон всегда называли образно «мертвым», то в Нижнем Новгороде он был живее живых.

В городском театре Нижнего представления давали три раза в неделю: в среду, пятницу и воскресенье. И только на масленице и святках — каждый день. А на ярмарке с 8 июля по 8 сентября они шли ежедневно. В том числе и во время августовского усупенского поста.

Доходность ярмарочных спектаклей хорошо уже понимал князь Шаховской, построивший за Окой, наряду с городским, второе деревянное здание театра — довольно больших размеров, с колоннадой на главном фасаде, обращенном в сторону города. Выгодность ярмарочных выступлений ощущали и сменившие его антрепренеры. В атмосфере всеобщей купли-продажи развлечения тоже походили на торг.

«При наступлении сумерек главная ярмарочная площадь оглашается самыми веселыми и разнообразными звуками. С одной стороны слышна духовая музыка, с другой — залпы балаганных баталий; здесь два трубача дают знать, что в дощатой будке, у входа которой они надувают щеки, показывает себя великан или карлик, альбиноска или женщина с бородой! Там сквозь растворенное венецианское окно в мезонине трактира доносится какое-нибудь «крамбамбули» или «Мы живем среди полей», в то время как внизу орган гудит каватину «Нормы»... Дела идут превосходно; на публику никак нельзя пожаловаться: театр полон почти каждый вечер».

Эту зарисовку макарьевской ярмарки, сделанную искусной рукой Михайлова, дополняет штрих, набросанный в письме к сыну другим писателем — Александром Дюма, попавшим во время пребывания в России туда как на одно из «торговых чудес».

«Здесь ярмарка из ярмарок, — восклицает он, — целый город, состоящий из шести тысяч ларьков». И с беспечностью истинного француза не без преувеличения добавляет: «К тому же публичный дом на четыре тысячи девиц. Как видишь, все на широкую ногу».

Без представления об этой атмосфере — суетно-праздничной, сдобренной чувственным налетом ярмарочных зрелищ вряд ли была бы понятна быстрота карьеры начинающей Косицкой. Именно на ярмарке, в угаре движущегося людского потока в полной мере окупила себя ее наивная смелость, неукротимое стремление идти напролом.

Помещение театра на ярмарке было не лучше городского. А. Н. Островский оставил такую дневниковую запись о посещении его в 1845 году: «Театр... некрасив снаружи, а внутри еще некрасивее. Это балаган, сколоченный из досок. Внутри выкрашен белой краской. Ложи неопрятны, ничем не обиты; кресла разнокалиберные. С боков, снизу дует; надобно было сидеть в шубе и теплых галошах... Я ходил в кондитерскую, устроенную в театре, спросил чашку кофе; мне отвечали: «У нас кофею нет-с, некогда варить, да и не требуется». — «А что же у вас есть?» — «Водка, вино, и больше ничего».

И все-таки нижегородский ярмарочный театр, делавший в разгар торгов огромные сборы, тянул к себе актеров из других, в том числе и столичных городов. На его сцене постоянно выступали московские и петербургские знаменитости. Приехали они на ярмарку и в 1844 году: прославленный московский певец А. О. Бантышев, входившая в известность петербургская актриса Ю. Н. Линская. Косицкая от нее не отходила.

«Ю. Н. Линская мне очень понравилась, и она полюбила меня. Я была ее пажом: где она — тут и я уж непременно! Пробралась и в номера, где она стояла, и очень часто наслаждалась ее беседою. С каким наслаждением и недоверием слушала я ее рассказ о Питере, как они служат и как часто видят царя, и сказала, сколько она получает жалованья, так я и обмерла и, признаться сказать, не поверила ей...»

Жалованья тогда Линской, всего лишь четвертый год игравшей на императорской сцене, платили не так уж много — 200 рублей серебром в год. Но Косицкой, получавшей 15 рублей ассигнациями в месяц (ассигнации в сороковые годы ценились в три с половиной раза дешевле серебра), и они показались огромной суммой.

Приведенная цитата любопытна еще и другим. Она раскрывает дар точного тяготения, которым уже в ранней юности обладала Косицкая. Она «влюбилась» в Выпеславцеву, покоряющую всех простотой. Она стала «пажом» Линской — в будущем любимой актрисы А. Н. Островского, умной, правдивой, острой.

Общение с Линской не могло не обогатить любознательную, жадно впитывающую в себя и сценические, и закулисные впечатления Косицкую. Как обогатило ее и участие в оперных спектаклях, в которых она выступала вместе с А. О. Бантышевым. Тем самым Бантышевым, для которого автор «Аскольдовой могилы» композитор Верстовский написал партию гудошника Торонки, исполняемую московским тенором с оглушительным успехом.

Надежды Никольского на новую примадонну полностью оправдались.

«С Бантышевым и стала я играть оперы, — как будто о самом обычном повествует Косицкая, — прежде «Стрелка», а потом «Аскольдову могилу», и была принята публикой не хуже его».

В ярмарочной суতোлке случалось и такое. Впрочем, вполне возможно, что основания для хорошего приема в такой опере, как «Аскольдова могила», у юной актрисы были. Партию Надежды пронизывает народно-песенная основа.

Светит, светит солнце ясное,  
Пригревает всех людей,  
Только я одна несчастная  
Не видала ясных дней.

Слова просты, мелодии несложны. Голос звучит сильно, громко. Если прибавить к этому юное лицо, яркий темперамент, успех Косицкой станет понятен. Как понятно будет и то, что несколько обескураженный этим успехом Бантышев обмолвился, между прочим: вот, дескать, поехать бы ей в Москву...

Польщенная Косицкая смутилась. «Мне это показалось так смешно...» И все же где-то семена тщеславия дали всходы. Мысль о служении на московской сцене стала подспудно зреть.

Между тем карьера ее в провинциальном театре быстро продвигалась. Юную примадонну высмотрел предприимчивый ярославский антрепренер. Он предложил ей уже пятьдесят рублей (разумеется, ассигнациями) в месяц и сманил с нижегородской сцены.

Там ее удерживать не стали. Какая-то «важная особа» в группе стала на нее коситься. «У важной особы была своя сестрица — певица...» Косицкая быстро собралась в путь.

Она поехала на новое место службы вместе с матерью, незадолго до этого поселившейся у нее.

Не слезы умиления от пляски в дивертисменте привели мать Косицкой в жалкую обитель нижегородских служителей театр-

ральных муз. Муж ее устроился работать в поместье. Сыновья разбрелись по белому свету. Одна из дочерей, воспитанная чужими людьми, жила от Нижнего далеко. Матери поневоле пришлось прилепиться к другой — «отверженной».

Облик матери совсем не соответствовал образу «худенькой старушки», проливающей слезы умиления от «переизбытка чувств», вымышленному первым биографом актрисы. По характеристике одной из приятельниц Косицкой, «мать была серьезная, здоровая, типичная».

Она так и не удосужилась посмотреть Косицкую на театральных подмостках, по-прежнему считая их «грехом». Но грех этот давал ей средства к существованию... Она больше не сопротивлялась ему.

Борьба между матерью и дочерью окончилась полной победой последней. И, погрузившись в крытую телегу — этот обычный «экипаж» провинциальных актеров, — они отправились в путь. Одна — с нетерпением, в поисках артистической славы. Другая — поневоле, надеясь обрести постоянное пристанище.

Косицкая полюбила его с первого взгляда. «Так сердце во мне упало, как я его увидела,— признавалась она.— Актер был плохой и неопытный, но собой очень хорош». Она встретилась с ним в Ярославле.

Прибыв туда, Косицкая сразу же приобрела известность. Помог случай, похожий на анекдот. Через три дня после своего приезда она появилась на сцене. Одета в ярко-синий бархатный сарафан, с блестящей повязкой на светлых волосах, раскрасневшаяся от волнения, выбежала в дивертисменте и заморозила зрительный зал русской песней «Вечерком румяну зорю...»

Ее заставили бисировать. Когда же довольный антрепренер, будучи под хмельком, выскочил вместе с ней из-за кулис и крикнул, в торжествующем раже перепутав глаголы: «Девушка Косицкая, пей!» — хохоту и рукоплесканиям зрителей не было предела.

Популярность ее стала быстро расти. Слава о голосе ярославской актрисы донеслась до Петербурга.

«Она... чарует публику своим прелестным, чистым серебряным контральто,— утверждал «Пантеон и репертуар русской сцены» в мае 1846 года.— Диапазон его хоть невелик, но, признаюсь откровенно, природа не многих наделяет таким редким голосом. Русские песни она поет так, как дай бог слышать подобное пение и посетителям столичных театров».

Косицкая выступала не только в дивертисментах. За два года пребывания на ярославской сцене на ее счету было немало драматических ролей. Она спела и три ведущие оперные партии: Агаты в «Волшебном стрелке», Камилы в «Цампе», Надежды в «Аскольдовой могиле».

Теперь уже рецензенты называли ее примадонной. Она встала в первый актерский ряд.

Ярославский театр выгодно отличался от нижегородского. Он славился в провинции своей труппой, общей организацией и размахом дела.

Его антрепренер Михаил Яковлевич Алексеев был фигурой примечательной. С детства связавший свои мечты с театром, он разорвал с родителями — обеспеченными, даже богатыми. После озорных ссор с отцом, долго сопротивлявшимся его увлечению сценой, Алексеев ушел из родительского дома и устроился

в ярославский театр на выходные роли. Кто знает, как сложилась бы его судьба, не умри его достопочтенный батюшка.

Неожиданно оказавшись наследником части отцовского состояния, Алексеев щедро рассчитался с приютившим его Ярославлем.

«Наш театр,— отдавали должное ярославцы своему антрепренеру,— держится только бог знает какими-то гениальными изворотами г. Алексеева... Он пожертвовал решительно всем небольшим достоянием, единственно, можно сказать, из любви к искусству... Он выстроил в 1841 году новое, прехорошенькое зданьице; украсил его внутри, как только позволяли средства... Просто, мило, со вкусом, декорации хоть куда, костюмы тоже...»

О театральном здании, построенном Алексеевым, все очевидцы отзывались с восхищением. По той поре он действительно выгодно отличался от большинства провинциальных театральных строений, как правило, деревянных, неопрятных, похожих на сараи. Каменные стены, два яруса лож, галерея, пять рядов кресел и вместительные места за креслами. Красивая лепная отделка внутренних помещений, яркое освещение, повсюду чистота. Все это не так уж часто встречалось и в самых больших губернских городах.

Известный порядок был и в повседневном бытие труппы. В разные годы она состояла от тридцати до сорока актеров. Но репертуар имела насыщенный. За сезон 1845/46 года с октября по март ею было сыграно восемьдесят разных спектаклей.

«Наш театр, как и всякий провинциальный,— утверждали ярославские зрители,— имеет репертуар не слишком разнообразный; вы не увидите опер, изрядно выполненных; о балете и помину нет; ...но все остальное, что видели и глядят в столице — это мы видим».

Спектакли ставили, как и повсюду тогда в провинции, с двух-трех репетиций. Но актеры в труппе Алексеева были опытные (хотя почти всем им за пределы провинции вырваться так и не удалось).

Среди ярославских актеров многие могли похвалиться даровитостью. Комик Красовский, Павел Самойлов (брат знаменитого петербургского Василия Васильевича Самойлова), водевильный актер Барышев, «благородный отец» Бешенцев, талантливая Орлова... Чета Ленских — способных молодых актеров. Ленскую «Репертуар и пантеон» оценивал так: «Молодая, но при ее сценическом таланте может сделаться замечательной. Миленькая наружность, прекрасный бюст, умение держаться на сцене...

Голос не обширный, но приятный... Одной и только одной ею водевиль держится на сцене ярославской».

М. Г. Ленская обучала Косицкую играть в водевиле. Они вместе участвовали в дивертисментах. Одевались в одной уборной.

«В бенефис Ленской я играла Агату в «Волшебном стрелке», — вспоминала Любовь Павловна, — а она Анету... В заключение мы обе танцевали матлот... В коротком казацком платье: белая кисейная юбка, сверху красный шерстяной камзол, опущенный ватой вместо лебяжьего пуха, на голове красная шапочка с углами, тоже с ватой. Мы танцевали, да еще как хорошо, заставляли повторять...»

С П. С. Бешенцевым Косицкая выступала и в драмах и в операх. Она почтительно называла его «папашей»... Он, подыгрывая ей на скрипке, помогал разучивать арии. Порою зрители ворчали по поводу исполняемых им оперных партий:

— Ужасно разевает рот. Оно и непривлекательно, и немножко эдак страшно...

Однако на аплодисменты ему не скупилась.

На ярославской сцене Косицкая продолжала проходить «университеты» провинциального театра. Здесь не было для нее такого образца, как Вышеславцева. Но здесь руководил труппой увлеченный театром антрепренер. Был известный порядок в подготовке спектаклей, неплохие актеры, сносный оркестр, обширный репертуар. Косицкая играла часто. Она имела насыщенную и разнообразную актерскую практику.

Разумеется до многого она доходила постепенно. Раза два ей попало от столичного рецензента.

«Девушка Косицкая, имея приятный голос и довольно милую паружность, в продолжение всей пьесы оставалась каким-то не одушевленным существом, ни одного порыва артистки, ни одной одушевленной сцены, — недурно пропела две русские песни — и только...»

И, отметив, что Косицкая играет не всегда безлико, «что она играет хорошо иногда», рецензент вопрошал ее:

«К чему приписать это нерадение, неужели к молодости, да когда же и учиться, когда же и совершенствоваться, как не в лучшую пору своей жизни?.. Вы не раз заставляли меня радоваться за вас, зачем же negliжировать?»

Вряд ли она понимала, что такое «negлижировать». Как, впрочем, и другие, менее сложные для нее слова.

За время, прошедшее со дня поступления на нижегородскую сцену, в овладении грамотой Косицкая сделала некоторые сдвиги.

Но они были невелики. Тогда она умела писать и читать лишь по-церковнославянски. Теперь сочиненные ею вирши молодая актриса наносила на бумагу печатными буквами русского алфавита.

Поэзия юной актрисы была такой же чувствительной, как воплощаемые ею роли. И такой же непосредственно-искренней, как ее игра. Наивно-подражательные, но чем-то трогательные стихотворения ее говорили о луне, тоске, неясных мечтах.

Как все вокруг меня живет и веселится,  
Лишь я одна для всех чужда;  
С тоской души здесь вряд ли что сравнится,  
И сокрушит меня она!  
Зачем же я смотрю на все спокойными глазами?  
И грусть мою луне передаю,  
Она бежит, а я зальюсь слезами,  
И с жизнью опять я примирюсь.

Через двадцать лет Косицкая отнесется к своим поэтическим опусам не без иронии. И все же приведет их в «Записках», чтобы «посмешить» читателя и ввести его в то ожидание любви, которое она переживала в семнадцать лет.

«Понравилась мне моя поэзия, что стала частенько к ней прибегать, и пишу, бывало, и плачу; тогда это было очень чувствительно — и боже мой! — как теперь смешно все это!»

С жизнью мирилась Косицкая часто. Она нравилась зрителям. К ней хорошо относился антрепренер, любили актеры.

Неожиданно для многих, видевших в Косицкой прежде всего певицу, в Ярославле с наибольшей силой дарование ее раскрылось в драматических ролях: в пьесах «Двумужница» А. Шаховского, «Дочь Карла Смелого» Р. Зотова.

«Что она может выполнить отчетливо роль, требующую много теплоты и одушевления, — высказывался о Косицкой тот же «сердитый» столичный рецензент, — она доказала... явившись с полным успехом в роли Микаэлы, в пьесе Зотова «Дочь Карла Смелого», дай бог, чтобы это случалось почаще».

Сама Любовь Павловна позже оценивала свою ярославскую Микаэлу менее высоко. «Хороша я была Микаэла!» — насмешливо сокрушалась она. Тогда же в Ярославле все было иначе. От дифирамбов поклонников у нее кружилась голова. Микаэла стала ее любимой ролью.

Всеобщее признание Косицкой в роли Микаэлы заставило более благосклонно взглянуть на театр и ее мать.

«Матушка, слыша мне громкие похвалы, сама даже была в театре один раз, когда я играла Микаэлу в «Дочери Карла Смелого», и очень ей это представление понравилось; после этого она все поглядывала на меня и улыбалась, но мне ничего говорить не хотела».

Роли «двумужницы» Груни и «дурочки» Микаэлы требовали повышенных эмоций, умения рыдать, стенать, страдать, падать в обморок, принимать яд. Оказалось, что укрупненные мелодраматические страсти близки дарованию начинающей актрисы. Конечно, многое она заимствовала из арсенала бытующих в провинции трагедийных штампов. Но было что-то в ее исполнении и свое. Сквозь сценические эффекты прорывались у нее трогательная искренность, наивная вера в правду представляемого, яркий темперамент, непосредственность чувств.

Ну, разумеется, и голос ее, как всегда, чаровал тоже. Под его обаяние попадали все. И тогда, когда, греша ударециями, не всегда ладя с рифмами, читала она стихотворные монологи. И особенно тогда, когда пела — хотя бы балладу Шуберта в «Дочери Карла Смелого» — по-песенному свободно и широко:

Полюбил раз герцогиню  
Рыцарь молодой,  
Полюбила герцогиня  
Рыцаря душой. . .  
    Та, кого изменник прежде  
    Век клялся любить,  
    Хоть крестьянкой родилася,  
    Но умела мстить. . .

Своего рыцаря она полюбила за робость. Начертанным на его доспехах девизом были тихая влюбленность и красивость чувств.

Он приехал в Ярославль в начале лета 1846 года. Петр Степанович Степанов. «Молодой человек из хорошей семьи». (Так назовут его в будущем театральные власти.) Сын начальника одной из московских контор дилижансов и транспорта, мечтающий попасть на московскую сцену через окольную дорожку провинции.

Ко времени приезда Степанова в Ярославль Косицкой шел уже девятнадцатый год. Это была плотная, небольшого роста девушка, поражающая чисто русской красотой. Чуть продолговатые голубые глаза ее смотрели пытливо, но доверчиво. Гладко причесанные светлые волосы обрамляли белое, с ярким румянцем лицо. Маленький рот сжимался решительно. Движения были легки. И женщины и мужчины тянулись к ее простому, доброму праву.

Она по-прежнему была фантазеркой, смешной мечтательницей, беспрестанно видящей «вещие» сны. К библейским образам теперь в видениях ее примешивались герои мелодрамы. К вере в бога — ожидание сверхчувствительной любви. Именно такую любовь и увидела она в отношении к себе Петра Степанова: «Один раз он пришел к нам и стал просить матушку, чтобы она не запрещала нам видеть друг друга. «Я, говорит, женюсь на Любви Павловне»... Так мы порешили, что я его невеста, и стали мы любить друг друга открыто, как брат и сестра, и какая это была любовь, тихая, спокойная, отрадная. Я очень привязалась к нему душою и сердцем!»

Петр Степанов своим положением на ярославской сцене похвастаться не мог. Это о нем и других актерах «на выход» писал в 1846 году побывавший в Ярославле петербургский рецензент:

«Ланской, Епифанов, Степанов; Александров, Васильев, Муравьев 2-й — это хористы и исполнители всего, что касается до механического отношения: подают письма, ставят стулья, столы, свечи и дружно поднимают занавес... Пускай знают свое дело, и, пожалуй, составьте из них хоть кордебалет, только, ради бога, чтоб молчали. Они, право, заставляют уходить иногда, не досидевши спектакля».

В их начинающемся союзе первенство принадлежало Косицкой. Она — порывистая, бесстрашная, упорная, с детства привыкшая решать все сама. Он — нерешительный и безвольный, пугающийся наглости ее обожателей купцов.

А обожатели из купцов не оставляли Косицкую в покое. Они «торговали» ее один за другим. Тема талантов и поклонников, с такой силой воплощенная в комедиях-драмах А. Н. Островского, время от времени врывается и в ее жизнь, достигнув своего апофеоза на рыбинской ярмарке, куда в июне 1846 года отправился для представлений ярославский театр.

«Наша труппа укладывается со всеми пожитками и отправляется вверх по матушке по Волге, в Рыбинск, — сообщал весной 1846 года в Петербург ярославский корреспондент. — Здесь бывает Петровская ярмарка... И как все живущие оборотами двигаются с своими произведениями для выгодного сбыта товару, так и этот походный храм искусства является сюда, раскладывает, развешивает имущество, торгует, продает, и большей частью очень удачно, счастливо».

Раз можно купить искусство, навязав ему свой спрос и вкус, почему бы по сходной цене не приобрести и его жриц, весьма ценящихся на купеческой ярмарке тщеславия?

Когда присмотрел Косицкую приехавший в Рыбинск молодой кунец? Тогда ли, когда в хмельном ярмарочном угаре услышал в дивертисменте ее голос? Или тогда, когда рыдала она в роли купеческой дочери Груни в «Двумужнице»? Груня была похищена разбойниками, находилась под страхом смерти. Роль была трогательной. И Косицкая в ней была хороша. Или тогда, когда, в паре с другой — тоже хорошенькой — Ленской, она отплясывала матлот?

Задорно исполненный, порою скабресный, водевильный куплет. Кокетливо приподнятая юбка, бесцеремонно открывающая стройные ножки. С чувством исполненная песня. Вот и рукоплескания, и крики «фора!», и подарки от приехавших на торги купцов. Вслед за ними предложение поужинать. А от «ужина» до содержания — один шаг.

У завсегдатаев ярмарки в таких делах была проверенная практика. С привычной атаки начал «ухаживание» за Косицкой и купеческий сын. Но Косицкая уже знала цену таким «ухаживателям».

«На все ярмарки собираются большие кутилы, сынки молодые да приказчики. И такие сынки бывают у богатых батюшек, что просто чудо. В рыбинскую ярмарку приехал такой сынок на мое горе, богатый-пребогатый, и бешеный-пребешеный, ну, словом, такой господин, что для меня, говорит, ничего нет невозможного, что, говорит, хочу, то и делаю. Ну, такому господину я придиись по вкусу...»

Купчик настойчиво преследовал Косицкую. Предложил ей большие деньги «за любовь». Когда же сказала она ему, что «продавать себя не намерена», то в ответ услышала глубоко оскорбившие ее слова:

«Он мне что же сказал, как бы думали? Что, говорит, за честь у актрисы. Меня так поразили эти слова, точно змея меня ужалила...»

Активное сопротивление актрисы не обезоружило ее нахального поклонника. По всей форме он сделал Косицкой «официальное предложение». Когда же мать ответила ему, что у дочери есть другой жених, а Косицкая подтвердила, что любит Степанова, купчик поклялся убить и ее, и его.

Ярмарочный фарс чуть не превратился в трагедию. Подкараулив Косицкую после спектакля на набережной, купецкий сын выстрелил в нее из ружья.

Пуля не задела упавшую от страха Косицкую. Купчика посадили под арест. Но, видно, и в самом деле для него не было

«ничего невозможного». Деньги быстро открыли ему тюремные замки. Купчик откупился и уехал из Рыбинска. Косицкой предстоило еще на ярмарке выступить.

Сцена из трагикомедии «Таланты и поклонники» завершилась на этот раз в ее жизни благополучно. В духе тех мелодрам, которые ей приходилось играть. Больше того, покушение даже пошло ей на пользу. Оно розожгло влюбленность Степанова. Имя Косицкой у всех было на устах. Выстрел на набережной создал ей такую рекламу, которой мог позавидовать любой актер!

Михаил Яковлевич Алексеев был расторопным антрепренером. Почувствовав сенсационный интерес к покушению на Косицкую, он решил не мешкать с ее бенефисом. Время же для представления «в пользу девицы Косицкой» было самым подходящим.

Старый театральный бенефис. Сколько горьких и благодарных слов посвящено ему в актерских мемуарах. Для живших впроголодь провинциальных актеров он был единственной надеждой и предметом их усиленных хлопот. Порою он приносил возможность безбедно существовать целый год. Иногда разорял и доводил до нищеты.

Бенефис Косицкой, на котором она играла Микаэлу, прошел блестяще. Сборы даже для ярмарочных представлений были высокими: только она получила шестьсот рублей ассигнациями — свой годовой оклад. Все, казалось, сложилось для Косицкой в высшей степени благоприятно. Антрепренер, решив ей прибавить жалованья, в дальнейшем обещал ей еще более крупное вознаграждение.

Будь у нее хоть капля расчетливости, она бы закрепила ярославские рубежи. Но расчетливостью Косицкая никогда не отличалась. Поймав синицу, она тотчас же размечталась о журавле.

«Получив эти шестьсот рублей, я чуть-чуть с ума не сошла — думала, думала, куда мне их деть, да и придумала ехать в Москву, поискать там счастья».

В намерении отправиться за неведомым «журавлем» Косицкую укрепляет и ее жених — Петр Степанов.

С быстрым ростом популярности невесты повышается и градус его влюбленности. Он не решается, правда, провожать Косицкую из театра на глазах обожателей. Но он манит ее рассказами о бурлящей жизни в старой столице, о московских актерах и своих театральных связях.

Она верит каждому его слову. Да и вообще она верит всему

и всем: «Доверчива я была до безобразия или уж глупа, меня, бывало, в чем хочешь уверить можно».

Много ли нужно для того, чтобы поджечь дымящийся порох молодого тщеславия! Ей нестерпимо хочется выбраться из постепенно начинающей снова опутывать ее паутины мелкой актерской зависти. Она интуитивно начинает чувствовать, что в вечной сутолоке провинциальной сцены актеры «ходят и играют будто не дома, а в гостях». Приезжающие из Москвы и Петербурга гастролеры, с их высокомерным чувством превосходства, представляются ей горделивыми завоевателями жизни. Она все время думает о Бантышеве, о том, что он звал ее в старую столицу. Победа на бенефисе кажется ей ступенью, ведущей прямо к столичной славе. Не медля, она решает ехать в Москву.

Нетерпение настолько велико, что она не хочет даже дожидаться окончания ярмарки. Ни посулы Михаила Яковлевича Алексеева, искушающего ее двойным окладом и двумя полубенефисами, ни полное признание рыбинской публики, ни расставание с матерью — ничто не может ее остановить.

«Что уж задумала моя головушка, ничем ее с этой точки не своротишь»...

С матерью Косицкая на этот раз договорилась быстро. Услышав о желании дочери ехать в старую столицу, мать лишь устало махнула рукой:

— Бог с тобой, поезжай куда хочешь, а меня уж ты отправь в Нижний, мне уж и так надоело таскаться с тобой по белу свету.

Тем и кончилась ее опека. Получив от Косицкой сто рублей из бенефисных денег, она села в нанятую ею до Нижнего Новгорода лодку и отправилась домой с «большой неприятностью», как скажет потом ее дочь.

Сама же Косицкая, с завидным бесстрашием оборвав нити, связывающие ее с ярославским театром, в конце июля 1846 года отправилась вместе с женихом в Москву.

В бездумном тщеславном чаду не ехала, а летела Косицкая в старую столицу. Со щедростью, свойственной ей, она наняла не унылую пару церекладных, а веселую, нетерпеливую с колокольчиками тройку. Потом, стараясь оправдать свою расточительность, объясняла: не одна нанимала, на половинных издержках со Степановым. Но к этому объяснению вряд ли стоит относиться серьезно: откуда у Степанова тогда могли быть деньги?

Не скупилась в дороге она и на другие издержки. Пьяняще-радостной была для нее эта езда.

«На пути заехали мы к Троице-Сергию, поклониться угоднику божию; и что странно, — признавалась она, — я ничего решительно не помню, как я была у Троицы и как молилась; мысль о Москве отбила у меня всю память и все желания; такими радужными красками мне представлялась Москва, я воображала в ней найти счастье и радости и сделаться женою П. С. Степанова. Ну, одним словом, все одни блаженства...»

От Троице-Сергиевского посада до Москвы — семьдесят верст. Быстро домчала их туда тройка и, ввезя в Мясницкие ворота, остановилась у входа в гостиницу.

Мечты ее как будто бы начинали претворяться в жизнь.

## 2

В Москве роли существенно переменялись. Косицкая почувствовала себя полностью зависимой от Степанова. Чужой город, растянувшийся на много верст, и манил, и пугал.

«Подошла я к окну, посмотрела на Москву, подошла к другому, тоже посмотрела, и нет ей ни конца, ни края...»

А тревожиться ей было о чем. В жизнь ее вторгался новый социальный конфликт.

Все надежды Косицкой были связаны со Степановым. Он же явно изменился по приезду в Москву. На смену пылким его уверениям и весьма конкретным обещаниям пришли робкие недоумовки, смущенная ложь. Он не только не повез невесту к родителям, но постепенно перестал с ней говорить и о свадьбе.

— Спрошу мамашу, может быть, тебе можно поместиться у нас, — единственно что обещал он Косицкой, забросив ее пожитки в гостиницу.

— Теперь к нам нельзя, покуда поживи здесь, — стал уговаривать он ее, вернувшись через несколько часов.

На какое-то время победила жизнерадостность Косицкой.

«Велела подать себе самовар, сливок, чаю и хлеба... Села чай пить, совершенно барыня».

Но чувство тревоги вскоре охватило вновь. Драматический конфликт нарастал. Падение с высот построенных ею воздушных замков ускорялось со стремительной быстротой.

Ситуация, в которую попала Косицкая, была не из приятных. Вместо радостного венчания в церкви — растерянный вид жениха, трусливые его оправдания: «Маменька не велит». Вместо раскрытых объятий театрального пачальства — неприступные

стены Большого театра, за внушительной толщиной которых надежно укрылась контора управляющего московской труппы императорских сцен. Атаковать их оказалось совсем не просто. Молодая актриса не знала, с какого конца к ним приступить.

— Подождать надо! — твердил ей изо дня в день Степанов.

Она ждала. А деньги текли и текли. Порою охватывали ее сомнения: «Одна в Москве, куда пойти и к кому? Выйдут деньги, нищая, с рукой пойдешь». Она сумела их заглушить: «Отложила шестьдесят рублей на обратную дорогу и успокоилась».

И с беспечным любопытством продолжала разъезжать на извозчиках по Москве. Старая столица расставляла на каждом шагу соблазны. Неподалеку от гостиницы — знаменитые ряды на Ильинке. Рядом — шикарная Петровка и стяжавший громкую известность модными магазинами Кузнецкий мост. Здесь ли, там ли, но только женское сердце Косицкой не устояло. Втридорога она купила себе шляпу, перчатки, две пары башмаков...

Не прошло и двух недель как из отложенных денег почти ничего не осталось. За номер в гостинице платить оказалось нечем. Выехать из Москвы не хватало средств. Знакомых, кроме Степанова, не было. Он же явно ее надежд не оправдал.

Когда истрачены были последние деньги, только тогда начал что-то предпринимать ее незадачливый жених. В результате его «отчаянных» усилий, Косицкая, вместо того чтобы стать женой Степанова, превратилась в горничную его матери.

«Наконец, он пришел и объявил, что я могу к ним переехать, что мамаша его позволила. На другой день я переехала к Степановым; у них была казенная квартира, очень небольшая и довольно грязная, детей множество: четыре девочки одна меньше другой да ребенок в люльке. Я кинулась к госпоже Степановой и поцеловала у ней руку, как у матери; она подала мне ее с каким-то презрением, тем и кончилось. У них не было горничной, я заменила ее место вполне... Легко ли все это было мне, написать трудно».

Позже она полностью простила Степанову — за чистоту помыслов, за бескорыстность чувств...

«Он хотел многое сделать для меня, но родители его не так повернули это дело; да и нельзя было иначе; бедная, без всякого образования девушка, куда она годится, разве только прислуживать образованным людям!»

Среди «обожателей» ее таланта и он впоследствии казался ей чуть не святым. На самом деле до «святости» ему было далеко.

По словам очевидцев, Петр Степанович Степанов жизнь свою прожил «потихоньку, не слишком заметно». Нравился женщинам. До старости был красив. Имел громкий «вполне трагический голос». Но ни на сцене, ни в жизни ничем выдающимся не отличился.

Был влюблен в себя, в свою привлекающую женщин наружность. Актеры забавлялись, наблюдая за тем, как он в уборной подолгу перед зеркалом «с увлечением играл своим лицом».

«В молодости, говорят,— писал о Степанове актер Александринского театра А. А. Нильский,— он считался незаурядным кутилой, а потом приобрел страсть к охоте и сделался отчаянным вралем, впрочем, безобидным и невинным».

О страсти его к «вранью» и об увлечении охотой говорили и другие служившие с ним актеры. На охоте он был таким же — трусливым позером, «невинным» вралем.

«Степанов не стрелял в медведя, а напился,— однажды сообщал Александру Николаевичу Островскому петербургский актер Ф. А. Бурдин,— и чтобы доказать храбрость свою стрелял в упор в убитого медведя».

«Стрелял в упор в убитого медведя»... Как будто бы действительно безобидно. Однако и от доблести далеко!

Не было «святости» в нем и тогда, в Москве. Никчемным, растерянно-ничтожным выглядит он на страницах «Записок» Косицкой, как ни старается она его оправдать.

Великодушия ее «горячего сердца» он не сумел оценить ни тогда, ни после. Как не сумел понять и ее артистической одержимости, смелости, умения идти, когда нет иного выхода, напролом.

Она не смирилась, не опустила рук. Пробираясь украдкой в комнату Степанова, упрямо наседала на него, требуя помочь ей попасть к театральному начальству.

— Теперь нечего делать,— убеждал он ее,— надо подождать. Теперь пост, не играют.

Прошел и августовский усупенский пост. Чтобы как-то успокоить бывшую невесту, Степанов принес ей билет на спектакль. В Большом театре давали «Аскольдову могилу». С замиранием сердца поспешила она на оперу, в которой ей был знаком каждый такт, каждый звук.

Попад впервые в Большой театр, Косицкая была и ошеломлена, и подавлена. Один из самых роскошных театров того времени, он поражал размером, блеском позолоты, яркостью горящих повсюду светильников.

Пряный запах ароматических веществ, которыми окуривали театральные служажие фойе, коридоры и зрительный зал, сразу настраивал на принятие таинства. Свет спущенной в отверстие плафона люстры с сотнями зажженных масляных ламп причудливо падал на нарядные ложи, длинные верхние галереи, уютные мягкие кресла партера. Парадная яркость огромного занавеса обещала волнующую торжественность предстоящих ощущений. Великолепие пятиярусного зала, всего лишь четыре года назад подновленного, заново обитого дорогими материями и позолоченного, создавало празднично-приподнятую атмосферу.

У Косицкой он вызвал еще и тревожное чувство невольного сопоставления. Она не могла не сравнивать его с убогими залами провинциальных театров — нижегородского, рыбинского, в которых ей приходилось играть. Сравнение оказывалось таким невыгодным даже для лучшего из них — ярославского, что от давящего сознания превосходства московского гиганта ее охватило беспомощное чувство собственной ничтожности.

Чувство это росло. Она слышала звуки оркестра — большого, стройного, отлично сыгравшегося. Впервые видела многочисленный кордебалет. Перед ней проходила смена внушительно красочных оперных декораций, мелькали пестрые пятна богатых костюмов. Волшебная зрелищность представления захватывала и неуклонно несла с собой.

Наконец появился Бантышев. Зазвучали арии Торопки.

Поздно вечером, однажды,  
У косяцата окна  
Сиротиночка Любаша,  
Пригорюнившись, сидит...  
Она плачет, слезы льются,  
Как поток шумят оне!..

Ему рукоплескал пятиярусный зал. А на самом веруе в ложе и впрямь чуть не в голос рыдала Любаша (так называли Косицкую нижегородские зрители).

Давно ли, кажется, недосягаемый кумир этого вызолоченного зала, стоя в оборванных кулисах нижегородского ярмарочного театра, запросто, «на равных», разговаривал с ней.

Она смело кокетничала с ним, отвечая на его флегматичные похвалы:

— Кабы Москва-то была за воротами, так я бы пришла в нее.

— Непременно, — говорил он, — да и будет.

Теперь, через два года, сидя в Большом театре, она рассчитывалась за свою тщеславную мечту, выросшую на шаткой почве ничего не стоящих ему комплиментов. Только сейчас Косицкая поняла, какая пропасть разделяет провинциальных актеров от премьеры императорского театра.

«Так была я угнетена и убита духом, что я не помню и не знаю, где я была, и, увидевши этот театр, еще более уничтожилась. Куда мне, думаю, такой дряни, лезть так высоко! Поют так хорошо и играют! . . .»

Приехав домой, лежа на жестком сундуке в передней, она до утра успокоиться не могла. «Так стало... тяжело, горю вся и зябну, ничего не могла делать, даже и плакать не могла...»

Но вдавалась в «безысходное отчаяние» Косицкая и на этот раз недолго. Поплакав и погоревав, она быстро нашла реальный выход — «идти в хор на московскую сцену: меня примут, голос у меня есть».

С упорной настойчивостью продолжала она наседать на Степанова:

— Достань мне адрес начальника театра.

Через несколько дней бывший жених принес ей адрес инспектора по репертуару, ведавшего всеми делами труппы московской конторы императорских театров. Им оказался автор «Аскольдовой могилы» композитор Алексей Николаевич Верстовский.

Это было все, что сделал для Косицкой в Москве Петр Степанович Степанов, «молодой человек из хорошей семьи».

История ее юной любви к нему окончилась крушением. Но оно не прибило ее, не разочаровало в жизни. Оно дало ей познать те оттенки душевных страданий, которые потом с такой глубиной и силой будет она воплощать на сцене, создавая образы обманутых и покинутых, обездоленных героинь.

Сама она не любила чувствовать себя обездоленной. За свою актерскую долю она готова была бороться, не считаясь ни с мнением окружающих, ни с собственным самолюбием.

Одиннадцать дней безрезультатно металась Косицкая между порогами квартиры Верстовского и Большого театра, охраняемыми от непрошенных посетителей лакеями и сторожами.

На двенадцатый день сторож театральной конторы сжалился над ней и пропустил ее в служебный вход. Все, что была дальше, зафиксировала ее память как первое чудо из свершившихся с ней в этот день.

«Влезла по лесенке на сцену, ноги и руки трясутся, спрашиваю у другого сторожа, где пройти к Верстовскому? Вот по лестнице, указал мне еще лестницу, я дошла до половины, вдруг растворилась дверь и Бантышев вышел из нее... Посмотрел он на меня, да и говорит:

— Ты зачем и куда?

— Я, говорю, к Алексею Николаевичу Верстовскому.

— Матушки мои! Вот как; да зачем же тебе его?

— Я, говорю, хочу в актрисы здесь поступить.

Бантышев засмеялся и говорит:

— Ах ты, пигалица, ну, пойдем, я тебя покажу ему!

И привел меня к Верстовскому».

Появление провинциальной актрисы в кабинете у Алексея Николаевича Верстовского напоминало сцену из водевиля. Косицкая недаром опустошила свой кошелек в Москве. На ногах ее первозданным блеском сверкали новые ботинки. Полные руки обтягивали купленные во французском магазине перчатки. Изпод узорчатого простонародного «теневого» платка выглядывала необъятная юбка дурно сшитого крепрашелеего платья. Венцом ее странного, разностильного наряда была шляпа — соломенная, с кричаще-красными цветами и ядовито-желтыми аляповатыми лентами.

В ответ на удивленно-насмешливый взгляд быстрых и острых глаз Верстовского, вошедший с ней Бантышев, с ленивой апатией разведя руками, кивнул на оробевшую Косицкую.

— Вот — в актрисы поступать хочет.

Скорее всего, из озорного желания подшутить над Бантышевым (подобные чувства не раз испытывал импульсивный, быстро зажигающийся Верстовский), инспектор по репертуару стал расспрашивать ее, откуда она, может ли петь.

И, услышав из уст Косицкой сбивчивый рассказ о ее провинциальной карьере, решил продолжить затеянную игру.

— Что же ты поешь?

— «Аскольдову могилу».

Взглянув на Бантышева, Верстовский расхохотался. Ответ ее невольно ассоциировался с распеваемыми в «Льве Гурыче Синичкине» куплетами:

И у нас антрепренеры,  
Что угодно вам дадут.  
Им и оперы под силу,  
И, пожалуй, хоть сейчас  
Вам «Аскольдову могилу»  
Отхватывают на заказ!  
Если б Бантышев с Лавровым  
Здесь послушали певцов,  
От души венком лавровым  
Наградили б молодых.

Но, видимо, Верстовскому стало жаль провинциальную актрису.

— Полно, душа моя, не бойся,— ободрил он ее.— Вот я послушаю, как ты поешь... Смелее.

Быстро очутившись у открытого рояля, он начал играть ритурнель.

— Откуда это?

— Из «Аскольдовой могилы». Первая ария Надежды.

— Чего же ты не поешь?

И она запела. Сначала робко, вполголоса.

Где же ты, жених ненаглядный...

Потом сильнее, громче.

Всеслав, души моей любимец!  
Спешу, спешу обрадовать меня!

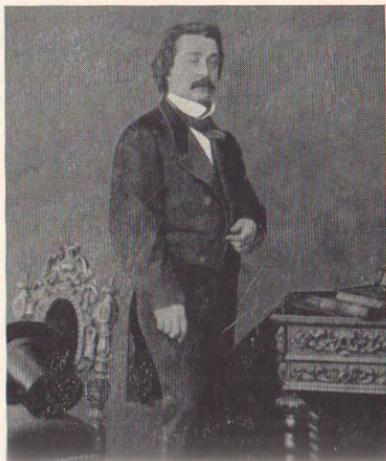
А под конец совсем громко, задушевно — так, как пела когда-то в Нижнем и Ярославле.

Приди, приди ко мне скорее,  
Всеслав, мой нежный, милый друг!

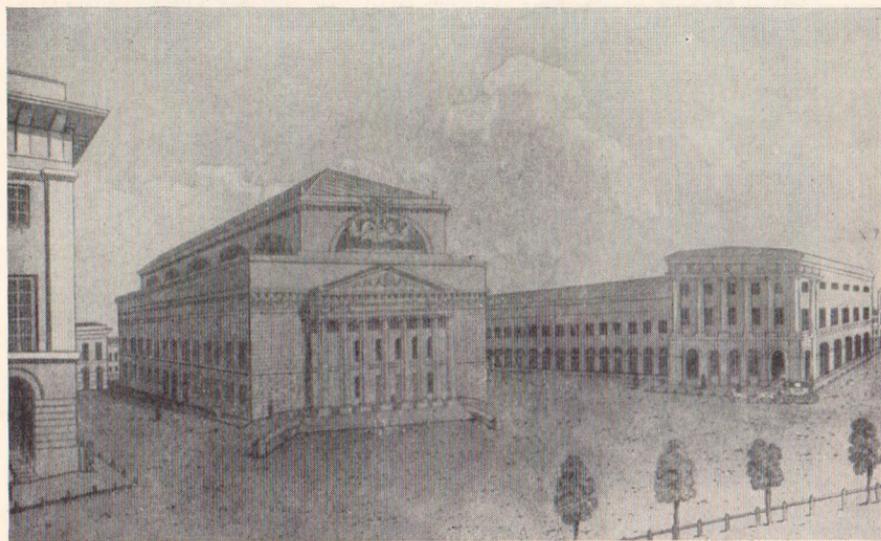
Верстовский, прослушав ее, с воодушевлением ударил по клавишам и приказал ей все повторить сначала. И она снова пела, с еще большей уверенностью, с большей силой.



А. А. Вышеславцева



П. С. Степанов



Большой и Малый театры в Москве. Со старинной гравюры



Л. П. Косицкая. Гравюра. 1850 г.



А. М. Гедеонов



А. Н. Верстовский



П. С. Мочалов



Аргу Плесси

своей жизни была. По ней и документам Меланга и  
Ковалева, др. Елизаб. Саламат. Радомана, и др. конюхов. Вона  
поблагодарилась Радомана 'арголюи' и Ковалева 'гоф'  
Оренио, то жюри или Меланга и эти и прочие были  
Поблику и его братьям Оренио, Ковалева и др. в Оренио  
Семенио и жюри и др. в Меланга. — В Меланга  
суд в Оренио, и в Оренио 10 гоф. Она в Меланга и др.  
Ковалева в Меланга и др. в Оренио, и др. в Оренио  
Ковалева в Оренио и др. в Оренио. Меланга и др.  
Она в Меланга и др. в Оренио. Меланга и др.  
до жюри. Меланга и др. в Оренио. Меланга и др.  
Меланга и др. в Оренио. Меланга и др.

В Меланга и др. в Оренио. Меланга и др.  
Она в Меланга и др. в Оренио. Меланга и др.  
до жюри. Меланга и др. в Оренио. Меланга и др.  
Ковалева и др. в Оренио, др. в Меланга. Меланга и др.  
Лиз? — Она в Меланга и др.

В Меланга и др. в Оренио. Меланга и др.

27 Октяб.

1897-

Автограф письма А. Н. Верстовского А. М. Геденову

А когда кончила, то увидела, что Верстовский стоит уже у вешалки, накидывает пальто, и, не обращая внимания на оторопевшего Бантышева, жестом велит ей следовать за собой. Они вышли из кабинета.

Он — впереди. Энергичный, быстрый, с серьезным озабоченным лицом. Она за ним. Растерянная, испуганная. . .

«Господи, думаю, куда он меня повезет, уж не рассердился ли он на меня? Посадил меня в колясочку и привез прямо в школу к Александру Михайловичу Гедеонову».

Эту сцену своего первого приобщения к московским театрам Любовь Павловна представила на суд читателя с добродушным юмором, не падая себя. Описание ее нелепого наряда подтвердила потом и М. Г. Соболева-Васильева — одна из бывших воспитанниц театральной школы, куда привез Косицкую Алексей Николаевич Верстовский, чтобы показать директору всех императорских театров Александру Михайловичу Гедеонову. . . Но прежде чем продолжать рассказ о дальнейших событиях, происшедших в тот день с Косицкой, следует бросить хотя бы самый беглый взгляд на состояние московских театров, куда она так стремилась попасть, и на взаимоотношения А. Н. Верстовского и А. М. Гедеонова, в руках которых теперь находилась ее судьба.

А отношения их были непросты. Это многие поняли уже четыре года назад, в 1842 году, когда так неожиданно разразилась гроза над московскими труппами.

Ухода в отставку бывшего управляющего московскими театрами, автора знаменитого «Юрия Милославского» Михаила Николаевича Загоскина инспектор по репертуару Верстовский ожидал давно. Жалея безвольного, мягкого Загоскина, он в то же время ясно сознавал, что, по существу, все пойдет по-старому. Влияние Верстовского на дела московского театра было настолько велико, что опасаться ему, казалось, было нечего. Полный хозяин творческой жизни московских трупп при Загоскине, известный композитор, Верстовский мог не сомневаться, что останется таким же хозяином и после его ухода. Разве что с повышением в должности.

Соперников у него, столько сделавшего для московской сцены (о чем отлично знали в Петербурге), в старой столице не было. Его вкусу, неукротимой энергии, деятельной любви московский театр во многом был обязан и крепко сбитым ансамблем, и цельными, превосходно подготовленными спектаклями. Актеры педа-ром называли Верстовского «сам». И в этих «сам сказал», «сам похвалил» сквозил почтительный страх пополам с уважением.

Почти все в труппе были уверены, что на место Загоскина назначат его, Верстовского.

Подписанный в 1842 году министром двора Волконским приказ ударил больно и по Верстовскому, и по всей труппе. Испытание средство — уничтожение должности, когда надо не допустить на нее нежелательное лицо, сработало и на этот раз. Однако дело здесь было не только в Верстовском. Умный и дальновзоркий (недаром в труппе его называли «пророком»), Верстовский не мог не понимать, что невинное на первый взгляд закрытие должности управляющего московскими театрами — полностью уничтожает самостоятельность московской сцены. Тяжелое пожатие петербургской «десницы» не предвещало ничего хорошего.

Опасения Верстовского оправдались тотчас же по приезде назначенного директором всех императорских театров Александра Михайловича Гедеонова, до той поры стоявшего лишь во главе петербургской конторы. Его торжественное прибытие сразу внесло в хлебосольную атмосферу московского театра чопорную, строго-официальную, специфически петербургскую начальственную холодность. С вежливым высокомерием разговаривая со всеми, Гедеонов особенно официально и холоден был с Верстовским.

Дальше последовал отпуск инспектора по репертуару, который он попросил для «поправления здоровья» и который был ему незамедлительно дан. Затем началась полная сумятица в московских труппах, привыкших идти по умному курсу, начертанному их рулевым. Потом произошло возвращение Верстовского, чье самолюбие было ублажено любезным приемом его директором.

На известный компромисс пришлось идти обоим. Верстовский получил свободу действий. Гедеонов ограничил ее постоянным бдительным контролем.

Официально во главе московских императорских театров остался стоять занимавший и раньше должность управляющего конторой, но бывший в подчинении у управляющего театрами Загоскина его родственник А. Д. Васильцовский. (Личность бесцветная, стяжавшая известность лишь крупным конским заводом да жестоким отношением к своим дворовым.) На деле же все функции руководства художественной жизнью московских трупп по-прежнему остались в руках инспектора по репертуару.

Всевидящее око петербургского начальства зорко следило за всем, что творилось на московской сцене. Репертуар, актерский и чиновничий штаты, прием в театральную школу, даже рецен-

зии московской прессы на спектакли — все должно было утверждаться всемогущим Гедеоновым.

Чиновник по призванию, осторожный, неглупый, умеющий смотреть в глаза государю и его свите, действительный статский советник Гедеонов славился способностью держать актерскую братию в узде. Он не отличался бескорыстной любовью к театру (особенно к русскому драматическому), не обладал никаким художественным талантом, был непостоянен во вкусах и поступках, но куда повеет ветер в придворной среде чуял заранее и редко ошибался. Он, как правило, всегда точно знал, когда нужно закручивать гайки, а когда стоит их немного отпустить.

Получив в подчинение московские театры, он с ними церемониться не стал. Плебейский дух, царивший на московской сцене, с ее дерзко-пламенным Мочаловым и вечно беспокойным Щепкиным, давно не нравился императорскому двору. Вторым университетом называли московский театр его почитатели. Но Николаю I было достаточно много хлопот и с одним Московским университетом, где то и дело вспыхивали молодое недовольство и стихийный протест, которые он жестоко умирал сырыми каземами и безжалостно охлаждал сибирскими морозами.

Высокомерно-пренебрежительным был тон Гедеонова, когда он разговаривал с московскими актерами. Начальственно-снихождительным в общении с Верстовским — «любезным» Алексеем Николаевичем, как он его называл.

Раза два в году наезжал Гедеонов в Москву. Чаще всего это случалось во время великого и успенского постов, когда в спектакльном затишье можно было без спешки разобраться в делах русской, французской трупп и театральной школы.

В начале осени прибыл Гедеонов в Москву и на этот раз.

В московской труппе дела тогда обстояли не блестяще. Петербургское владычество немало уже отняло живительных соков у плодоносной московской театральной почвы. Закрыто казенное мужское отделение в театральной школе. Труппа явно нуждается в пополнении.

Все чаще бунтует П. С. Мочалов. Постарела и перешла на ампула благородных матерей его партнерша М. Л. Львова-Синецкая. Уехала в Петербург П. И. Орлова — актриса на роли героинь-любовниц. Ушла на преждевременную пенсию, выхлопотанную Верстовским, его жена, Н. В. Репина, игравшая и на оперной и на драматических сценах.

Надежда Васильевна Репина. Неповторимая, удивительная, обаятельная. Так писали газеты и журналы, когда она, первая

актриса московской сцены, с горящими от возбуждения глазами, счастливая выбегала на подмостки под рев рукоплесканий и крики одобрения. «Незабвенной» — называли они ее теперь.

С того самого вечера, когда Верстовский встретил ее, сияющую после восторженного приема зрителей, у порога их дома с бокалом шампанского, поднятого за тайно выхлопотанную ей пенсию, он не видел больше радостного блеска в ее черных глазах. На смену истеричному взрыву отчаяния первых минут пришло недоброе безразличие. Отторгнутая насильно от театра, она медленно задыхалась в замкнутой атмосфере их комфортабельного, со вкусом убранного дома.

А ведь он хотел ей только добра. Порывистая, неуравновешенная, защищенная плотным заслоном его непререкаемого авторитета, она долгое время не знала изменчивых сквозняков закулисного бытия. И он, желая оберечь ее от них и понимая, что в будущем, может быть, этого не сумеет сделать, решительным взмахом оборвал ее сценическую жизнь.

Была, по-видимому, и еще причина. Верстовский жил с Решиной в незаконном браке. После ухода ее со сцены он узаконил в церкви их вольный союз. Театр же понес такую утрату, возместить которую все еще не удалось.

Вопрос о пополнении труппы, особенно женской ее половины, наряду с другими насущными проблемами жизни Московского театра и должен был заняться приехавший в Москву всемогущий Гедеонов.

Появление Косицкой оказалось весьма кстати. Верстовский, сразу же почувствовав в ней незаурядный талант, решил показать ее петербургскому начальству, покои которого размещались на первом этаже театральной школы, находящейся на углу Большой Дмитровки и Газетного переулка — неподалеку от зданий Большого и Малого театров.

Господина директора устраивала не только близость вверенных его попечению театров, но и близость нахождения молодежьких воспитанниц, до которых он был великий охотник.

В воспитанницах он больше всего ценил эффектную внешность.

— Если не будет талантлива, — говаривал он при приеме в школу, — то чтоб мебель была красивая на сцене.

В Петербурге молодежьких и хорошеньких он не раз поставлял на содержание высокопоставленным лицам (в том числе и своему приятелю Дуббельту — «благодетельному», как его называла актриса Шуберт, старичку, возглавлявшему III Отделение,

ведавшее цензурными делами). В Москве же, вдали от своих петербургских «привязанностей» Гедеонов и сам не без удовольствия поглядывал на будущих жриц Терпсихоры, Талии и Мельпомены.

С большой важностью держался он в Московских театрах. По утверждению современников, солдаты так не боялись военачальников, как актеры своего генерала. Но лишь только действительный статский советник, поднявшись из своих покоев на второй этаж школы, попадал в общество плутоватых и задорных девиц, важности в нем значительно убывало.

Сохранилось несколько свидетельств бывших воспитанниц. И во всех них облик Гедеонова кажется резко контрастным, по сравнению с его образом, возникающим из воспоминаний людей, общавшихся с директором вне стен театральной школы.

«Будучи нервным и раздражительным,— характеризовал его А. А. Нильский,— он не умел сдерживаться и так иногда кричал на актеров и на своих чиновников, что те буквально шалели от его распеканий, часто совершенно неосновательных и беспричинных. Любимым его выражением во время выговоров была угрожающая фраза:

— Я тебя в солдаты отдам!»

О подобных случаях вспоминали и многие другие подчиненные А. М. Гедеонову актеры.

С воспитанницами же Гедеонов был ласков, чуть не нежен. С его приездом наступал для них праздник. Конфеты, фрукты, балы — всем этим щедро одаривал девиц обычно скуповатый петербургский начальник.

Видимо, в благодушном настроении находился директор и на этот раз. Услышав от Верстовского о появлении в конторе провинциальной актрисы, Гедеонов сразу же согласился прослушать ее.

Когда они поднялись наверх в музыкальный класс, инспектор школы Обер привел уже туда Косицкую. Следом за ней ворвался рой девиц.

Уловив насмешливое любопытство в глазах воспитанниц, их полные яда переглядывания и смешки («на горничную похожа») и позволив старшим из них остаться, Гедеонов решил дать им повеселиться. Он кивнул головой Верстовскому. Верстовский подошел к роялю, у которого стояла Косицкая.

«Он заиграл аккомпанемент, она запела,— делилась воспоминаниями М. Г. Васильева.— У воспитанниц у всех дух и замер. Голос у нее был чистый, звучный и приятный».

Подозвав Косицкую к себе, Гедеонов торжественно разрешил ей посещение классов в качестве воспитанницы, находящейся на собственном коште. Но вместо ожидаемых восторженно-благодарственных слов, он услышал:

— У меня пристанища нет. Мне пить, есть нечего.

Сентиментальная волна сожаления пришла на смену ироническому неприятию «новенькой». Все взоры устремились на директора. И тогда он, расчувствовавшись, неожиданно для всех дал согласие на зачисление ее в школу на казенный счет.

Косицкая бросилась к его руке. И он, считая это в порядке вещей, протянул бывшей примадонне ярославского театра свои холевые пальцы для поцелуя...

«Я поцеловала руку у Гедеонова, он велел послать за всем, что у меня было к Степанову, а я так тут и осталась, в школе московских императорских театров, казенной воспитанницей...»

На этом описании приема ее в театральную школу обрываются «Записки» Любови Павловны Никулиной-Косицкой. А в жизни ее начинается новый период, восстановить который в значительной мере позволяют документы, хранящиеся в московских и ленинградских архивах.

В середине октября 1846 года А. М. Гедеонову подали прошение Косицкой, написанное чьей-то (видимо, писца) рукой. В прошении этом фамилия Косицкой была написана с буквой «а» вместо «о». Так первое время, по неграмотности, расписывалась сама просительница. Так, с ее слов или на основе какой-то представленной ею бумаги, будет значиться ее фамилия и в нескольких документах дирекции императорских театров.

«Его высокопревосходительству господину Директору императорских театров действительному тайному советнику и кавалеру Александру Михайловичу Гедеонову.

Вольноотпущенной от госпожи Массарии, девицы Любовь Павловой Касицкой.

Всепокорнейшее прошение.

Имея желание поступить на службу в театральную труппу, всепокорнейше прошу Ваше высокопревосходительство принять меня в оную и, по Вашему благоусмотрению, определить мне род занятия; средство же к моему содержанию, какое Вашему высокопревосходительству благоугодно будет мне назначить я всем буду довольна.

*Любовь Касицкая Октября дня 1846 года.*

Гедеонов отдал распоряжение конторе императорских театров:

«По прилагаемому при сем прошению вольноотпущенной от г-жи Массарри, девицы Любови Касицкой, и по замеченной в ней способности, предписываю: зачислить ее в число пансионеров Дирекции и на общем основании поместить на жительство в школе вместе с прочими.

Директор императорских театров  
действительный тайный советник *Гедеонов*  
*Москва 16 октября 1846 года.*

Распоряжение директора театров довели до сведения главного инспектора школы Обера, исполняющего обязанности эконома актера Усачева и главной надзирательницы (или, как ее еще называли, директрисы) Шарьер. И Касицкая стала официально числиться пансионеркой московской театральной школы.

Из крикливо наряженной провинциальной актрисы она превратилась в статную воспитанницу, одетую в скромное голубое форменное платье с большой белой пелериной и таким же фартуком.

Набежавшая было волна сентиментального сочувствия воспитанниц к «новенькой» быстро схлынула, как только она попала в их дортуар. Безыскусственная простота ее показалась им примитивностью. Наивная восторженность — невоспитанностью. Бесхитростная открытость — вульгарной простонародностью. Распевная речь волжанки отдавала провинциальностью.

«Когда училась в школе, воспитанницы сначала над ней смеялись, — припоминала одна из младших соучениц Касицкой, А. И. Колпакова, — над ее выговором, например — «пясощница».

При поступлении в школу, боясь, видимо, что ее не примут, она уменьшила в разговоре с Гедеоновым свои годы. Но воспитанницы не поверили, что ей пятнадцать лет. «Все обратили внимание, что большая», — замечает Колпакова.

Когда же, при проверке ее знаний, обнаружилось, что она умеет писать лишь по-печатному, а читает свободно только церковные книги, и пришлось ее по общеобразовательным предметам поместить в младший класс, где занимались семилетние дети, прерзательным насмешкам не было конца.

Немало мелких уколов вытерпела она и от младших, и от старших «мамзелей» (так называли воспитанниц их воспитательницы — «мадамы»).

«Сколько талантов и сколько жалкой посредственности! — восклицал режиссер московских театров С. П. Соловьев, говоря

о своих сотоварищах актерах.— Сколько добрых душ, благородных душ и сколько мелких душонок! Конечно, все то же и в целом мире, но в театре это виднее, так сказать, осязательнее: здесь для всех страстей и всей жизненной борьбы судьба отмерила только несколько сажен, а всем остальным людям отдан целый мир».

Еще меньше сажен было отмерено воспитанницам, скованным жесткими предписаниями дирекции театральной школы. Уже здесь доброта смешивалась со злобой, чистота с распущенностью, высота помыслов с низким карьеризмом.

Отрезанные ото всего мира строгим надзором, они видели лишь стены училища, несколько улиц Москвы, по которым ездили в казенной карете, окруженные полицейским караулом, да помещение Большого и Малого театров, где бдительным «мадам» было строго-настрого приказано безотлучно держать при себе воспитанниц.

Их клетка казалась им целым миром. Маленькие радости и мелкие невзгоды — глубоководным океаном страстей. И он кипел, этот игрушечный океан, полный мелких интриг, завистливых взглядов и не всегда безобидных шуток.

Надзирательницы были безжалостны. Они умели больно унизить и грубо обругать. Тяжесть характера высокомерной директрисы Шарьер создавала в школе напряженную атмосферу вечного недоверия и подозрения.

«Пансионерки, — гласил одобренный мадам Шарьер проект так называемого «дневника для девиц», представленный на утверждение начальству старшим инспектором Обером, — . . . должны прежде всего убедиться, что первые их добродетели суть: благочестие, как долг православных христианок; повиновение, как знак признательности к начальникам; скромность и кротость, как приличие женского пола».

Увы, указанными достоинствами «мамзели» не отличались. Дочери актеров, мещан, купцов, огражденные школьным уставом от «низменного» влияния своих семей, от общения с обслуживающей прислугой, многие из них вместе с внешним прививаемым им светским лоском невольно впитывали в себя и высокомерие. Забывая о «долге православных христианок», нередко нарушали они и законы повиновения, скромности, кротости.

Школа в то время дышала па ладан. В ней уже не преподавали М. С. Щепкин и В. И. Живокини. Давно не открывал двери школы профессор Н. И. Надеждин, когда-то дававший в ней уроки словесности.

Все стало скромнее, безответственное. Общеобразовательным предметам младших воспитанниц учили старшие, сами недалеко от них ушедшие в грамотности. Искусству драмы обучал числившийся еще в то время помощником режиссера С. П. Соловьев, только что получивший право самостоятельно ставить водевили.

И лишь танцевальные классы жили полной жизнью. На них было обращено внимание начальства. Воспитанницам, участвующим в балетных спектаклях, давались различные льготы. Фехтование, обучение игре на разных инструментах, музыкальная грамота — все шло на помощь танцевальным движениям и хореографическим па, столь излюбленным светской публикой и императорским двором.

Танцевальные классы Косицкая не посещала. Не занималась она и французским языком, который преподавала сама г-жа Шарьер. Была освобождена она и от фехтования. По приказанию Верстовского тщательно оберегали ее голос. Да и возраста она была такого, когда начинать обучение танцам было бесполезно.

Голосовые данные ее всячески развивали. Наряду с младшим классом, где воспитанницы обучали ее грамоте, посещала она и старшие — русской словесности и музыкальный, в котором преподавала пианистка Остергард. Простейшее знакомство с «они-ками», полученное в нижегородском театре, сменилось упорным постижением нотной грамоты и занятиями сольфеджио.

Остергард была очень строга к своим ученицам. За весь учебный год, когда занималась у нее Косицкая, высшую оценку — тройку — получили у нее только две воспитанницы — Евгения Бороздина и Горбунова. К Косицкой, обладавшей сильным и красивым голосом, она относилась особенно придирчиво. Отметив ту в числе нескольких других как особо отличившуюся ученицу, она в то же время выше двух баллов (при общей трехбалльной системе) ей не ставила. Но для «новенькой» и это было хорошо.

Хуже обстояло у нее дело с игрою на фортепьяно. Еле-еле добившись посредственной отметки, она, в конце концов, эти уроки перестала посещать.

Самых высших оценок, как это ни странно, достигла она в изучении «русской словесности», сразу же встав вровень, а затем и перегнав многих воспитанниц из старшего класса. Здесь помогла ей, видимо, и хорошая память, и жадное стремление как можно больше узнать.

Ускоренное обучение давалось Косицкой немалым напряжением сил. За пять месяцев, прошедших после зачисления ее

в школу до первых испытаний, она осунулась, похудела (что несомненно пошло ей на пользу).

Косицкая была очень одинока в Москве. В семью учениц она входила трудно. Воспитанные в школьном инкубаторе, они смотрели на мир сквозь трещину вырастившего их яйца. Она принесла с собой широкие просторы Волги, ее течение — порой бурное, порой мутное, но всегда свободное, не знающее сдерживающих препон.

С очень немногими из них она подружилась. Разве что с сестрами Бороздиными — Варварой и Евгенией.

Бороздина 1-я и Бороздина 2-я, как называли их соответственно возрасту, обучались в старшем классе драматическому искусству. Яркие, талантливые, жизнерадостные, они сумели и в мертвящих стенах школы сохранить самобытную яркость, непосредственность чувств.

Им Косицкая рассказала о том, в чем побоялась признаться протежировавшему ей Верстовскому. Он прочил ее в оперные артистки на вторые роли. Она мечтала о драматической сцене. Бороздины обещали помочь ей в этом. И вскоре сдержали свое обещание, познакомив Косицкую с Сергеем Петровичем Соловьевым, готовившим с ученицами Театральной школы драматические спектакли.

С молодым энтузиазмом, с горячей заинтересованностью отдавался он новому для себя делу обучения воспитанниц. У него не было таланта, мастерства, педагогического опыта Щепкина и Живокини. Но он обладал большим запасом неистраченных сил, имел острый, пытливый ум, известную степень образованности, искренне любил театр.

Начав театральную карьеру балетным фигурантом, Соловьев быстро продвинулся на сцене, став режиссером, переводчиком, педагогом.

В школу он приходил с двойственным чувством. С увлеченностью стремился привить воспитанницам навыки мастерства, требуя от них полного повиновения. И невольно смущался вызывающим кокетством, открыто проявляемым девицами по отношению к молодому педагогу. Его угнетало надменное высокомерие образованной и неглупой мадам Шарьер. Убивала грубость, невежество других «мадам» — надзирательниц, постоянно, по его свидетельству, обзывавших воспитанниц «дурами, свиньями и еще чем-нибудь похуже», и он, удивляясь, радовался тому, что «такие мадамы» не сделали подвластных им «мамзелей» себе подобными.

Среди воспитанниц он находил немало способных к драме. Надежда Медведева, Александра Григорьева, сестры Бороздины, сестры Соболевы. Во всех них — юных, пылких, увлекающихся, он чувствовал тот огонек таланта, который стоило, нужно было разжечь.

Соловьев не имел теоретических пособий и вспомогательных средств преподавания искусству сцены. Он шел ощупью, побуждая своих учениц как можно больше читать, пытаясь развить их ум, смягчить сердце и облагородить вкус. Он толкал их к внимательному наблюдению жизни и «духовных сторон человеческой природы», видя в этом источник обогащения актерского ума и актерской души. Но, требуя от учениц тщательного изучения игры Мочалова, Щепкина, Львовой-Синецкой, он при этом казнил воспитанниц за бездумно рабское подражание мастерам.

На уроках он проходил с ученицами комедийные и трагические роли, тщательно разбирая и анализируя их. А два раза в год, во время постов, когда прекращались выступления в театре, ставил спектакли, которые воспитанницы вместе со своекоштными экстернами и другими молодыми людьми, пытающимися поступить на императорскую сцену, разыгрывали в качестве экзамена перед театральным начальством.

К экзаменационному спектаклю готовил он своих воспитанниц и в тот январский день 1847 года, когда сестры Бороздины подвели к нему Косицкую.

«На... репетиции подошли ко мне воспитанницы, — делился своими воспоминаниями С. П. Соловьев, — две сестры Бороздины, и младшая сказала мне:

— Мы к вам с просьбой: к нам недавно поступила новая воспитанница, ее взяла в свой класс мадам Остергард... но ей чрезвычайно хочется играть в пьесах; сделайте милость, дайте ей какую-нибудь роль.

— А вот и она сама! — сказала старшая Бороздина, подводя ко мне девушку, среднего роста, с прекрасными голубыми глазами и с очень симпатичным лицом.

— Какие же роли вам больше нравятся? — спросил я у нее.

— Драматические, — отвечала она, потупясь и покраснев до ушей.

— Знаете что-нибудь наизусть?

— Знаю-с. Если угодно, я могу прочитать роль Микаэлы из драмы «Дочь Карла Смелого».

— Хорошо, извольте читать.

И она начала... Не знаю, от робости или от неопытности, но она читала нехорошо: возвышала голос не там, где следует, останавливаясь на конце стиха, отчего терялся смысл, и неправильно произносила некоторые слова. Но, несмотря на все это, я прослушал ее около десяти минут и ни разу не решился ее остановить: так много чувства в ее словах и так много звучало в ее голосе чего-то хватающего за сердце; я слушал ее говор, как удивительно приятную музыку...»

Не теряя времени, Соловьев тут же согласился подготовить с ней сцену для испытательного спектакля.

«В школе 18 января 1847 г.,— доносил инспектор Обер в Петербург Гедеонову,— была генеральная репетиция с костюмами». И среди нескольких представленных во время репетиции сцен называл первое действие драмы «Параша-Сибирячка», которую Косицкая разыгрывала вместе с актерами Кремневым, Малышевым и воспитанницей Подобедовой.

Школьный спектакль имел успех. Его хотели сразу же перенести на сцену Малого театра. Но требовательная Остергард позволения выступать вне школьных сцен своим ученицам не дала. Разочарованные, посетовали они, поворчали... Однако открыто показать свое неудовольствие не посмели. Тем более что через месяц им предстоял еще экзамен с выступлениями в новых ролях.

И кто только подсказал Косицкой взять эту роль для своего второго школьного экзамена?! Такую чуждую, противопоказанную ей! Роль Марины Мнишек в так называемой патриотической пьесе «Смерть Ляпунова», сильно приправленной всеми специями дешевой мелодрамы. Напыщенная риторика здесь густо перемешана с патетическим пафосом и фальшивой слезливостью. От актеров, играющих в ней, она прежде всего требует картинной отточенности жеста, безукоризненного владения стихотворным диалогом, эффектной статичности поз. Недаром так правился в ней знаменитый Василий Андреевич Каратыгин, с его великолепным «органом» и величавым благородством движений.

Отрывок из «Смерти Ляпунова» мог выбрать Сергей Петрович Соловьев, ожидая приезда директора театра и зная, что автор пьесы — его сын, Степан Александрович Гедеонов. Пышными монологами Марины Мнишек могла соблазниться и сама Косицкая. Не исключена возможность, что выбор пьесы подсказал и ее партнер — вновь появившийся на пути Косицкой Петр Степанов.

Превратившись из горничной матери Степанова в воспитанницу театральной школы, она, по-видимому, не потеряла с ним связи.

Трудно, почти невозможно было проникнуть посторонним за школьные стены. Там воспитанницы отпускались домой лишь по большим праздникам. И только самые близкие родственники могли посещать их по воскресеньям. Регламентом, сочиненным мадам Шарьер, были узаконены перлюстрация, постоянный шпионаж и безустанный надзор воспитательниц.

Целомудренных девиц оберегали даже от солнечного света, рассеиваемого при помощи матовых стекол, вставленных в оконные рамы. (Одновременно воспитанниц надеялись спасти и от назойливых взглядов их поклонников—гусар, постоянно фланирующих по Большой Дмитровке. Что не мешало, впрочем, «благонаправным» данаям довольно часто разбивать стекла и переглядываться с обожателями, а бравым гусарам пробираться к своим «предметам» под видом полотеров, лоточников и даже трубочистов.)

Петр Степанов, как известно, не обладал бесшабашной личностью гусар. И все-таки какое-то время в феврале 1847 года он постоянно общался со своей бывшей невестой. Сумев завязать знакомство с Верстовским, он был допущен в качестве «определяющегося» к дебюту на испытательном спектакле в стенах театральной школы.

Косицкая и Степанов репетировали сцену из «Смерти Ляпунова». По нелепой проиции судьбы она играла коварную обольстительницу, он — погубленного ею юношу Воынского!

О школьном спектакле не помянули газеты. Его не зафиксировала рука мемуариста. И только донесение Московской конторы в Петербург позволяет судить о том, как прошел этот экзаменационный спектакль Косицкой.

«Милостивый государь Александр Михайлович! . . .» — Начальные строки писем, выцветших от времени, начертаны удлиненно-изысканным почерком, с красиво оттененными энергичным нажимом пера отдельными буквами и завитками.

Письма Верстовского Гедеонову. Идеальные письма подчиненного начальнику. В меру дипломатичные, в меру почтительные. Наблюдательные, острые. С внешним соблюдением субординации и с внутренним ощущением превосходства их автора, тактично умеющего отстоять чувство собственного достоинства.

Письма коллежского советника действительному статскому советнику. Письма талантливого человека, бывшего неизмеримо

выше по своей культуре, вкусу, уму своего адресата — вышестоящего чиновника.

Верстовский много их написал, этих писем — подробных полуофициальных отчетов о всех событиях театральной жизни Москвы. И будет писать их еще долго — почти до самого конца пятидесятых годов, когда директор императорских театров Гедеонов уйдет в отставку.

Объективная информация, пронизывающая их, нередко окрашена субъективными оценками и приговорами. Но именно они — непосредственные свидетельства очевидца придают притягательную достоверность описываемым Верстовским фактам.

Почти все события театральной жизни старой столицы находят в той или иной степени место в этом эпистолярном наследии, когда-то педантично подшитом чиновничьей рукой в очередное «дело» конторы императорских театров и бережно хранящемся в архивных фондах. И, говоря о московском периоде жизни Косицкой, нам придется не раз обратиться к нему — уникальному его свидетелю и прокурору.

«Милостивый государь Александр Михайлович!» — так начинается и письмо Верстовского директору театров, в котором впервые промелькнуло имя Косицкой.

Вопреки обычному, Гедеонов в 1847 году во время великого поста в Москву не приехал. На испытательном спектакле во время великого поста этого года в школе присутствовали лишь управляющий московской конторой инспектор по репертуару, театральные чиновники да несколько наиболее уважаемых актеров. И Верстовский счел необходимым поставить в известность петербургское начальство о результатах экзаменов.

«Спектакль для испытания, составленный из нескольких дебутантов, — докладывал Верстовский Гедеонову, — по некоторым сюжетам был весьма удачен. Он состоял из комедии «Воздушные замки», сцены из «Смерти Ляпунова», водевиля «Зятюшка» и водевиля «Что имеем, не храним».

В комедии Н. И. Хмельницкого «Воздушные замки» «был весьма недурен» Виктор Сабуров. Играющая в них Аглаеву Варвара Бороздина «говорила с толком, была довольно развязна, но не имела достаточно благородства для роли кокетки».

Недурна была, по мнению Верстовского, и Надежда Медведева, исполнившая главную роль в водевиле «Что имеем не храним...», переведенном для русской сцены Сергеем Соловьевым.

К ее партнеру — дебутанту Петру Степанову, проведшему роль Александра «со слишком даже неумеренным жаром, по пе-

опытности», Верстовский отнесся положительно. По его мнению, Степанов «держал себя прекрасно, во всех приемах его видно молодого приличного человека». Особенно хорошо показал он себя в сцене из «Смерти Ляпунова». «Чистый и правильный орган — превосходная наружность, пылкое желание сделаться актером, некоторая степень образованности» давали, как полагал Верстовский, надежду «сделать в нем полезное приобретение» и «со временем видеть в нем Чацкого...»

О воспитаннице Косицкой Верстовский сообщал: в провинции она «играла несколько драматических ролей; что непременно ей вредило — много проглядывало недостатков еще в исполнении Марины. Но эта девочка имеет много чувства... И хотя не для первенствующих ролей, но будет весьма полезна. Трудно ей еще отставать от тех недостатков, которые в начале сценического поприща не были останавливаемы. Для будущего спектакля она готовит Офелию и, кажется, будет весьма недурна».

«Театральный пророк» оказался прав и на этот раз.

Тепло и непринужденно прошел музыкальный вечер в школе через несколько дней после испытательного спектакля. На нем в присутствии Верстовского и Бантышева пели ученицы высшего певческого класса Остергард вместе с известным баритоном С. С. Артемовским.

Лирично прозвучало трио Моцарта, которое исполнили Варвара Бороздина, Наумова и Артемовский. И хотя у Бороздиной 1-й болело горло, не испортила она и квартета из «Лючии», спев его вместе с Горбуновой, Артемовским и самой госпожой Остергард.

Отличилась и Косицкая, исполнив песни безумной Офелии, положенные на музыку А. Е. Варламовым.

Плохо с совестью людскою.  
Друга сердцем полюбить —  
Он смеется надо мною,  
Что мне делать? как мне быть?  
Другу девица сказала:  
«Ты все клятвы изменил,  
Я тебя не забывала —  
Ты за что меня забыл?»

Друг с усмешкой отвечает:  
«Клятв моих я не забыл.  
Разве девица не знает:  
Я шутил — ведь я шутил!»

Голос ее прозвучал с такой силой, а слова с такими задушевными и трагическими интонациями, что Верстовский оценил ее выше всех. Похвала же Верстовского многого стоила. «При каждом удобном исполнении в оркестре или на сцене глаза его весело загорались, и все черты лица выражали удовольствие; но зато от каждой фальшивой нотки те же глаза сверкали гневом, и все лицо мгновенно омрачалось... Какая огненная, артистическая натура!» — восхищался им Сергей Петрович Соловьев.

Ничто не покорило Верстовского в пении Косицкой. Он отметил успехи ее «противу прежнего» и «большое чувство» в исполнении. «Голос ее замечательно формируется» — заключил он свою оценку.

После прошедших испытаний Косицкая еще больше утвердилась в намерении стать драматической актрисой.

Верстовский не препятствовал ее занятиям драматическим искусством, справедливо полагая, что они привьют ей актерские навыки, бесполезные и для музыкальной сцены.

Косицкая получала эти навыки не только в стенах школы. Воспитанницы имели постоянную практику в самом театре, участвуя в массовых сценах. Выступала ли в них Косицкая? Никаких свидетельств этому не сохранилось. Однако такая возможность не исключена.

Воспитанниц привозили по очереди в театр и в качестве зрительниц. Обычно им отводилась ближняя к сцене ложа второго яруса, и они непосредственно из зрительного зала получали превосходные уроки сценического искусства.

В начале 1847 года Косицкая могла наблюдать за игрой М. С. Щепкина, В. И. Живокини, М. Л. Львовой-Синецкой, И. В. Самарина. Она несомненно видела П. С. Мочалова, который в начале 1847 года особенно часто выступал и в Большом, и в Малом театрах.

Наступивший в марте новый сезон принес москвичам неожиданный сюрприз. В Москву приехала французская актриса Арну Плесси, игравшая на сцене петербургского Михайловского театра.

Сообщая о ее благополучном прибытии Геденову, Верстовский назвал будущие выступления французской актрисы «красным яичком» — «ко Христову дню», которым его превосходительство изволил «подарить Москву».

В Малом театре ей была отделана уборная, по выражению инспектора по репертуару, «даже с некоторым щегольством».

В Большом театре французская труппа из-за отсутствия должного количества зрителей, как правило, не играла. Не захотела в нем выступить и Арну Плесси, хотя анонсы о ее выступлениях вызвали ажиотаж, и она могла рассчитывать на аншлаги. На огромной сцене пятиярусного зала с его плохим резонансом она, несмотря на отличную актерскую выучку, боялась потеряться. Сцена Малого театра устраивала ее куда больше. И весь март великосветские посетители французского театра могли наслаждаться там ее утонченной игрой.

Вслед за Арну Плесси в Москву из столицы прибыла на гастрольи чета знаменитых петербуржцев — Василий Андреевич и Александра Михайловна Каратыгины.

С высокомерно-холодной вежливостью истого петербуржца повел себя Василий Андреевич. Однако предложению играть на сцене и Малого (попеременно с французами), и Большого театров противиться не стал. Он не боялся за свой громкий орган. Да и рост его великанский выгодно представлял на большой сцене.

С начала апреля до середины мая удивлял он москвичей великоленным трагическим искусством, переиграв многие коронные роли.

В первой половине 1847 года Косицкой было чему восторгаться и чему учиться на сценах обоих московских театров. Разумеется, она не могла бывать на всех спектаклях, которые шли в это время. Но то, что она видела какие-то из них, — сомнения не вызывает. Спектакли же эти были лучшей школой трагического и мелодраматического искусства, какую только могло предоставить современное ей сценическое искусство.

Желание стать драматической актрисой укреплялось в ней с каждым днем. Однако решить окончательно ее судьбу мог только Гедеонов. Его приезда с нетерпением ждала не только Косицкая, но и все остальные ученицы старшего драматического класса С. П. Соловьева, которым предстояло дебютировать на подмостках московских театров.

## 2

Гедеонов прибыл в Москву только через шесть месяцев — в конце августа. Приезд его на этот раз был сопряжен с особенно большими для московского театрального начальства волнениями. Первопрестольная столица ожидала прибытия Николая I

в сопровождении большой свиты. Московские театры должны были быть готовы встретить императора и его приближенных, если ему заблагорассудится посетить спектакли.

Прибытие императора предъявляло репертуару особые требования. Николай I не любил французской мелодрамы, с излюбленной ею темой бедности и чести. Но он поощрял ее русский вариант — «патриотическую» пьесу, в которой верноподданические идеи тесно переплетались с квасной народностью. Дать представление в дни пребывания императора в Москве именно такой пьесы было выгодным для театрального начальства.

Все это надо иметь в виду, чтобы понять дальнейшие события, которые развернулись в жизни Косицкой и в которых Геденон сыграл определяющую роль.

Приехав в Москву, он не замедлил появиться на втором этаже театральной школы, где среди прочих воспитанниц приезда его с нетерпением ожидала Косицкая, мечтавшая предстать перед ним в выученной ею роли.

«...Косицкая еще раньше просила воспитанниц сказать за нее директору...— рассказывала М. Г. Васильева.— Одна из них и сказала директору:

— Ваше превосходительство, вот еще новенькая хочет сыграть при вас.— И пихнула ее вперед.

— Как, ты! Но ведь ты еще год только, как в школе? Что же ты хотела бы сыграть?

— Парашу-Сибирячку,— ответила Косицкая с улыбкой.

— Сибирячку?— воскликнул с удивлением директор.

— Я сыграю, ваше превосходительство,— сказала Косицкая с улыбкой и с такой энергией и уверенностью, что директор сказал:

— Позвать ко мне Сережу Соловьева.— Так звали нашего учителя искусства.

Тот явился скоро.

— Сережа, возьми эту новенькую, попробуй, сделай испытание. Она хочет играть Парашу-Сибирячку,— сказал директор с иронией,— займись и доложи мне, что из этого будет.

И, отвернувшись, стал разговаривать с другими воспитанницами, не обращая на нее никакого внимания».

Воспоминания эти, наряду с донесениями инспектора Обера, уточнил и С. П. Соловьев, утверждая, что он сам уже семь месяцев назад выбрал для Косицкой роль Параша.

«Познакомясь ближе с ее способностями,— объяснял Соловьев,— я пришел к убеждению, что для нее были нужны роли,

которые не требовали бы благородства поз, изящества движений и вообще были бы без великосветского оттенка, но в которых преобладали бы чувства и простота формы,— почему я и выбрал для нее роль Параша-Сибирячки».

Через двадцать три года роль эту будет проклинать юная Мария Ермолова, которую отец заставит играть в пьесе Полевого. Для времени Ермоловой она закономерно будет казаться ложной, сусально-фальшивой, примитивной.

А в свое время — в тридцатые годы — о «Параше-Сибирячке» весьма сочувственно высказался даже Белинский. Он находил, что «содержание пьесы... просто, а потому и очень хорошо», что в ней «многие положения в высшей степени поразительны, трогательны и чувствительны...»

По выражению Герцена, «глубокая безнадежность» овладела в те годы обществом. Глубокая безнадежность охватила и создавшего тогда «Парашу-Сибирячку» Николая Полевого.

Переход от воинствующего редактора журнала «Московский телеграф» к благонамеренному автору «патриотических» пьес был сопряжен с душевными муками и терзаниями совести. Остался скрытым от современников разговор в III Отделении, куда привезли «зарвавшегося» москвича, посмеявшего в своем журнале раскритиковать пьесу Н. Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла», которой аплодировал император. Но то, что этот разговор был угрожающе резок и предельно подл, сомнений ни у кого не вызывало.

А Полевой был слаб... Вскоре после закрытия журнала он перевел «Гамлета», привнеся в шекспировский трагический оптимизм безнадежную ноту отчаяния своего времени: «Что от людей ждать? Какая-нибудь мерзость», «За человека страшно мне», «Я не люблю человека».

В страданиях Гамлета он увидел свои страдания: «Мы плачем вместе с Гамлетом и плачем о самих себе. В самом деле, кто из людей может сказать, положи руку на сердце, что он никогда не изменял долгу по недостатку воли для его исполнения»...

Он возненавидел людей, любя весь мир, и оправдал самовластие, ненавидя насилие.

Где-то внутри он хотел остаться честным. Когда из подполья его души поднялось боязливое чувство мрачной зависимости от «всевидающего ока» царя и его жандармов, он возвел это чувство в принцип и пытался обратить его на службу выдуманному идеалу.

Взмахом угрожающего кнута он был поставлен на колени, чтобы никогда больше не подняться. Потерпев крушение в яростной атаке на верноподданнический «патриотизм», он сам в конце концов написал больше десятка пьес, которыми соревновался в утверждениях «православия, самодержавия и народности» с благонамеренным Нестором Кукольниковом и продажным Фаддеем Булгариным.

И только два раза коленопреклоненный раб осмелился поднять голову перед своим господином. Первый раз — в переделке французской драмы «Бедность и честь», намекнув о бесправии униженных. Грубый окрик Николая I — «Опять Полевой завирается!» снова отбросил его к сочинению «православной» драмы.

Второй раз — в «Параше-Сибирячке». Несмелый намек на тех, кто все еще томился в снегах Сибири. Бледный отсвет аллюзионных уроков, которые в свое время преподносил императрица Елизавете и Екатерине II смятенный Сумароков. Но жестокие времена их царствования теперь казались либеральными. Николай I не потерпел бы пылких поучений или прямых аллюзий. Полевой не учил, а лишь смиренно молил о милосердии. И этой нехитрой сделкой с совестью пытался смягчить ее болезненные уколы.

Николай I не поощрял прошений и заступничества. В отречении от осужденных он видел доблесть. В верности им — источник крамолы. Однако намек в сусальной ситуации «Параша-Сибирячки» был так благонамеренно робок, что он, не пожелав заметить ее аллюзионной сути, предпочел увидеть в ней лишь прославление самодержавной власти.

А многие современники этих страшных лет заметили в «Параше-Сибирячке» другое. Верность ссыльному отцу, *«торжество дочерней любви — мысль, которая не может не найти отзыва во всякой человеческой душе»*, — увидел в ней Белинский.

«Автор Параша, — подчеркивал он, — явно хотел представить в героине своей пьесы девушку простую, лишенную всякого образования, но глубокую по своей натуре, столько же энергичную, сколько и любящую... Он дал бледный абрис: дело артистки было дать жизнь этому образу тенями и красками...»

Простая, лишенная всякого образования, глубокая по своей натуре, столь же энергичная, сколько и любящая... Характер кажется настолько близким Косицкой, что надо отдать должное С. П. Соловьеву: он очень точно выбрал из имеющегося в его распоряжении мелодраматического репертуара для нее роль.

Для постижения характера Параша не нужно было владеть искусством декламации, умением изящно двигаться по сцене. Зато надо было по ходу действия с чувством спеть песню, разтрогать зрителя идущим от сердца криком, разразиться слезами.

Образ Параша не мог вызвать у будущей ее исполнительницы сложных сопоставлений. Ассоциативные ходы освоения роли были непосредственны и прямы. В далеком детстве Косицкая видела, как несправедливо обвиненного отца в кандалах отправили в острог, «а у матери все отняли, кроме шестерых детей; ее замертво оттащили от отца». Но и они «недолго оставались в этом селе», «полунагих, в одних рубашонках и в худых шубах» под стражей их отправили в город.

«Дорогою добрые люди кормили нас, подавали нам рогожки, чтобы мы не замерзли! Нужда и печаль сокрушили мою мать, она захворала; отец сидел в остроге; нам было запрещено видеться с ним. Наконец он был оправдан и выпущен на свободу. Когда он пришел к нам, мы не узнали его, — он был худ, бледен, с впалыми глазами, обросший бородой; после минутного страха мы бросились обнимать его и плакали все...»

Таким же языком, горестно-наивным, разговаривала и Параша. Пережитое Косицкой в детстве вспыхивало в памяти и беспрепятственно вырывалось подлинными слезами, взрывами горя и неожиданным всплеском радости. Образ, созданный воспитанницей Косицкой, был свеж, естествен, трогательно правдив.

Искренностью, душевностью, драматичной силой он захватил всех сидящих на спектакле, который показывали Гедеонову. А они, искушенные служители театральных муз, видели в роли Параша не одну великолепную актрису. В Москве ее играла умная, изящная, темпераментная Репина. В Петербурге — Варвара Асенкова, хрупкая, нежная, женственная. Они сошли со сцены. Репина — в постылый для нее изысканный салон, Асенкова — в могилу. Но память о них все еще жила. Обе считались несравненными.

Обе они были искусными актрисами. Обе славились водевильными ролями. Обе трогали в мелодрамах и трагедиях. И обе несли на сцену правду — слегка рафинированную, очищенную от быта, от жизненной вещности.

Косицкая принесла в Параше социально-бытовую правду. С роли Параша началось для нее то искусство самовыражения, которое назовут исповедническим. Ее исповедь была неотъемлемая от «быта», от тех конкретных социальных условий, в которых сформировалось ее восприятие мира.

В сценах из затасканной «Параши-Сибирячки» повеяло чем-то новым, «натуральным». Насколько велик был успех Косицкой, говорит тот факт, что ей немедленно был дан дебют (и не где-нибудь, а на сцене Большого театра!) в специально для нее возобновленном спектакле (и не когда-нибудь, а во время возможного посещения театра Николаем II).

Спектакль был назначен на воскресенье 7 сентября. Гедеонов убивал сразу двух зайцев. На московскую сцену неожиданно выходила актриса, способная к драме. В дни пребывания в Москве Николая I шла «патриотическая» пьеса, призванная выразить любовь народа к императору, дарующему «заблудшим» милосердное прощение.

6 сентября 1847 года «Московские ведомости» напечатали в официальной части следующее сообщение:

«Сего сентября 4-го, в 11 часов дня, благочестивейший император Николай Павлович, сопровождаемый их императорскими высочествами: великим князем Михайлом Павловичем, герцогом Лейхтенбергским Максимилианом, великою княгиней Мариею Николаевною и княжною Мариею Максимилиановною, при колокольном звоне и радостных восклицаниях наполнившего Кремль народа, изволил шествовать из Николаевского дворца в Успенский собор. . . Из собора императорское величество с их императорскими высочествами изволил выйти в предшествовии митрополита со святым крестом, и также при колокольном звоне и при непрерывных криках народного восторга, продолжал шествие в Большой дворец через Красное крыльцо» . . .

И будто живая иллюстрация к сообщению «Московских ведомостей» предстала на следующий день перед зрителями Большого театра центральная сцена «Параши-Сибирячки».

Гудели колокола, на фоне кремлевских соборов коленопреклоненный народ восторженно встречал императора. Бедная Параша, передав прошение царю, падала в обморок. Государь великодушно прощал ее преступного отца. Она находила потерянного в детстве брата. И от ее слез, от пронизывающего душу крика: «Бра-ат мой!» — люди рыдали, охваченные порывом сострадания и. . . чувством собственной безысходности.

За двадцать с лишним лет, что прошли от прихода к власти «благочестивейшего», до редкой семьи не добралась опустошающая его рука. Пополнялись сырые казематы, впускаявшие временных жильцов, чтобы потом вышвырнуть их с надетыми на ноги кандалами в далекую Сибирь, на неприветливый Урал. С расчетливо недантичным упорством вырезал Николай I «крамолу», по-

рой видя ее там, где ее не было и в помине. Гибли в солдатчине разжалованные офицеры. Умирали в крепостях пытающиеся понять смысл жизни студенты. Секли в полицейских участках мещан. Ждать помилования было неоткуда. Людей учили предавать, а не пытаться спасти. Резкий контраст между происходящим на сцене и каждодневной жизнью подчеркивал безнадежность веры, переходящей в безверие.

Как далеко все это было от истины! С суровым беспристрастием очевидца описал Герцен в «Былом и думах» истинный случай с поданным в Кремле прошением Николаю I:

«В этой семье все носило следы царского *посещения*; она вчера пришла из Сибири, она была разорена, замучена и вместе с тем полна того величия, которое кладет несчастье не на *каждого* страдальца, а на чело тех, которые *умели* вынести. . . Москва была мечтою молодежи, их надеждой — там их ждал голод. . .

Две старшие сестры, ни с кем не советуясь, пишут просьбу Николаю, рассказывают о положении семьи, просят пересмотра дела и возвращения имения. Утром они тайком оставляют дом, идут в Кремль, пробиваются и ждут «венчанного и превознесенного» царя. Когда Николай сходил со ступеней Красного крыльца, две девушки тихо выступили вперед и подняли просьбу. Он прошел мимо, сделал вид, что не замечает их; какой-то флигель-адъютант взял бумагу, полиция повела их на съезжую. . .

Девушек продержали в части до вечера. Испуганные, оскорбленные, они слезами убедили частного пристава отпустить их домой, где отсутствие их должно было переполошить всю семью. По просьбе ничего не было сделано.

Не вынес больше отец, с него было довольно, он умер. . .»

. . . А на сцене с раздирающим криком радости бросалась любящая, стойкая Параша в объятия отца.

— Батюшка! Ты прощен!

Миловидная, юная, лишенная всякого лоска, девушка привлекала наивной чистотой. Металлический звук, согустствующий хорошо поставленным голосам, не вкрадывался в чарующую теплоту ее мелодичных восклицаний. Движения ее — простые, естественные не сковывались панцирем условной «воспитанности». Горе и радость были неподдельны, чувства искренни. Именно такая Параша могла тронуть сердца людей, сидящих в огромном пяти-ярусном зале, и заставить их рыдать на этой сусально-чувствительной драме.

Героизм верности осужденным, професенный Косицкой через всю роль, придавал притягательную силу ее Параше.

Талантливость актрисы проявлялась во всем. В ее голосе, покорившем зал сразу, уже в первом действии. В одухотворенности и открытом драматизме ее игры.

«Ни одна из известных и виденных мною актрис, без исключения даже г-жи Плесси,— писал через год после дебюта Косицкой о исполнении ею роли Параша рецензент «Пантеона и репертуара русской сцены», — придав точно такое же выражение слову «брат» в этом месте, не в состоянии произвестъ такого впечатления. Конечно, Плесси поразила бы больше фигурою, манерою, искусством расположить принадлежности этой сцены. У ней было бы больше эффекта в позе, в движениях, даже в интонациях, но в выражении голоса вряд ли кто сможет сравниться с г-жою Косицкой. Двух таких слов сразу, я думаю, и она не в состоянии сказать; это один взрыв прямо из сердца, потому и доходящий прямо до сердца зрителей, вот весь успех и достоинство ее игры. И даже в простых местах пьесы вас поражает мягкий, нежный, сладкий голосок женщины, он очаровывает вас, вы заслушаетесь его и пропускаете без внимания самую игру и ее недостатки, он обольщает вас, делает пристрастным к его виновнице».

Лед недоверия к Косицкой, сломанный пением Параша в начале спектакля, растопился слезами в напряженной тишине зрительного зала во время финальных сцен.

Это был триумф. Триумф — полный, безоговорочный. Взрывы единодушных аплодисментов, стихийно возникавших по ходу пьесы, окончились восторженными вызовами дебютирующей воспитанницы и одобрительными криками в ее адрес.

В этот вечер Косицкую впервые в жизни назвали госпожой. Не девицей, как называли в провинциальных театрах. Не воспитанницей, как написали в театральной программке. А госпожой. Так именовали актрис императорского театра.

Ведущий свособразную летопись-ведомость театральный чиновник, скупое и лаконично фиксирующий события на московской сцене, оставил о дебюте Косицкой запись:

«7 сентября, спектакль на Большом театре. «Параша-Сибирячка», «Что и деньги без ума», «Живописец и модистка». В драме роль Параша играла в 1-й раз г-жа Косицкая и исполнила ее очень хорошо, за что отлично была принимаема публикою, вызываема после своих сцен и после пьесы три раза, вместе с г. Усачевым. По окончанию водевиля вызваны были все».

Спектакль был удостоен присутствием его императорского высочества великого князя Михаила Павловича и господина директора императорских театров».

Народу собралось на «Парашу-Сибирячку» в Большой театр 600 человек, меньше чем 4 сентября 1847 года, когда давали «Горе от ума» со Щепкиным и когда ожидали в театр приезда императора. Надоевшая всем драма, с никому не известной воспитанницей в главной роли, конечно, не могла вызвать большого интереса. Но полными сборами театры в начале осени вообще не отличались. Состоявшийся 5 сентября на сцене Малого театра удачный дебют Варвары Бороздиной, с изящной легкостью исполнившей роль Лизы в «Комедии с дядюшкой», прошел на глазах всего 176 посетителей театра.

На «Параше-Сибирячке» присутствовали почти все театральные чиновники. Посещение театра высочайшим лицом (правда, не императором, прожившим в Москве всего несколько дней и не посетившим театров, а его братом Михаилом Павловичем) накладывало известные обязательства на театральное начальство.

Он сидел в своей ложе у самой сцены, как обычно, чуть подавшись вперед — прямой, статный, с безукоризненной выправкой военного, которой особенно гордился. С наглой бесцеремонностью оглядывая заполнивших бельэтаж дам, бесперывно острил, мешая русские слова с французскими. Остроты были казарменно плоски. Однако Гедеонов, сидевший чуть позади великого князя с любезной миной «лукавого царедворца», умел дать понять, что юмор высокопоставленных лиц не проходит мимо его ушей и оценивается по достоинству. В то же время директор театров зорко следил за всем, что происходило на подмостках и в зрительном зале.

Ожидал ли Гедеонов такого триумфального успеха Косицкой? Вряд ли. Но дебютантка выступала в вверенном ему театре. Для престижа директора императорских театров это было не безразлично. Аплодисменты, вызовы, накаленная атмосфера зала не могли не подействовать на великого князя. Видимо, он тоже не оставил миловидную дебютантку без похвалы. В противном случае вряд ли бы осторожный директор театров отправился сразу после окончания драмы за кулисы, чтобы поощрить рождающийся на московской сцене талант.

А Косицкая там переходила из объятия в объятие.

Похвала петербургского начальства не так часто доставалась на долю московских деятелей театра. И поэтому в неожиданно громком признании дебютантки каждый хотел урвать какую-то долю себе. Все поздравляли ее, целовали... Многие стремились показать свою близость с ней.

Косицкая была как в чадy.

Не исчез этот чад и по приезде в школу. Несмотря на поздний час возвращения дебютантки, воспитанницы не спали. Никто из них в тот вечер не был взят в театр. Но они уже знали о ее успехе. Поздравлениям и поцелуям не было конца.

И, пожалуй, не там, в театре, где гром аплодисментов всколыхнул всех, где важный генерал Гедеонов принес ей свои поздравления и «сам» Верстовский ее похвалил, а именно здесь, в полутемном дортуаре, где совсем недавно девицы не хотели допускать ее в свой «образованный круг», она могла праздновать победу.

Москва была завоевана сразу. Оставалось немного: ее удержать.

А затем ее жизнь понеслась вскачь. В опьянении растущего успеха не было возможности оглянуться. Каждый день дурманил голову хмелем признаний, грубых и тонких комплиментов.

На второй день после дебюта Косицкой слава о появившемся самородном таланте разнеслась по Москве.

Скромный анонс в «Московских ведомостях», сообщавший, что «воспитанница императорского театрального училища Косицкая играет в 1-й раз роль Луизы» в Малом театре 16 сентября 1847 года, свидетельствовал о занятом ею важном рубеже. За весь прошедший период текущего года в анонсах на московские спектакли выделялись фамилии лишь П. С. Мочалова, В. А. Каратыгина и изредка М. С. Щепкина.

Всего восемь дней ей было отпущено на то, чтобы овладеть ролью Луизы Миллер. В двадцатом, режиссерском веке такое кажется непостижимым. Тогда это было в порядке вещей. Прошедший век унес с собой секрет исполнения ролей Шиллера или Шекспира с двух-трех репетиций. Исполнения — вызывавшего нередко бурю зрительских восторгов, оваций, слез...

Она тоже вызвала бурю восторгов. Луиза Миллер стала второй ступенью ее безудержно-быстрого восхождения на московский театральный Олимп.

Даже бесстрашный летописец — чиновник оставил в день спектакля запись, где превосходная степень оценки игры актрисы грешит взволнованным нарушением норм русского языка:

«Роль Луизы в первый раз играла г-жа Косицкая и сыграла свою роль *отлично хорошо*, была вызвана после многих сцен и по окончании трагедии три раза с г. Леонидовым. Спектакль был удостоен присутствия его высокого превосходительства г. Директора».

Гедеонов покинул Москву 19 сентября. Перед своим отъездом — 16 сентября — он отдал распоряжение конторе императорских театров:

«По личному удостоверению мною в успехах в драматическом искусстве, воспитывающихся в здешнем Театральном училище, девицам Любовью Косицкою, Екатериной Соболевою 1-ю и Серафимой Наумовою 1-ю, выпуская их на службу по драматическо-оперной труппе, предписываю зачислить их по опой

с назначением следующих окладов жалованья, а именно: Косицкой по триста пятидесяти рублей, Соболевой и Наумовой каждой по двести двадцати рублей серебром в год, объявив им, что оне обязаны играть роли по назначению и вообще исполнять все, что будет приказано. Начало службы их считать с 16-летнего возраста, и выдать одновременно на экипировку по пятнадцати рублей серебром каждой».

Метрического свидетельства, как видно, Косицкая тогда не представила. Что означало великодушное разрешение Гедеонова считать ее на службе с 16 лет (в августе 1847 года ей исполнилось уже двадцать), осталось неясным. Путаница в годах принесет впоследствии Косицкой немало волнений, тревог, разочарований. Но все это будет потом. Сейчас даже заведомая ложь казалась невинной, сулящей впереди одни удачи.

Почти одновременно с ней в русскую труппу императорских театров был зачислен и Петр Степанович Степанов. Вопреки мнению Верстовского, карьера «ближайшего родственника директора конторы дилижансов» (так рекомендовал его Гедеонову инспектор по репертуару) оказалась в московском театре не столь блестящей. Получив один из самых низких окладов — 140 рублей в год, он, не сыграв там ни одной значительной роли, вскоре уехал в провинцию, а затем — в Петербург (где, кстати, играл потом в драмах роли первых любовников), чтобы никогда больше не вернуться на московскую сцену. Со Степановым у Косицкой было покончено навсегда. Другие переживания вошли в ее жизнь.

Начав выступать на сцене, Косицкая по-прежнему жила в театральной школе, продолжая заниматься в классе г-жи Остергард. Она получила отдельную комнату. К ней приставлена была горничная. Строгий надзор директрисы не оставлял молодую актрису и теперь. Но, выезжая каждый день на репетиции и спектакли, она выскальзывала из его жестких рамок.

Положение актрисы, занимающей первые драматические и трагические роли, поневоле обязывало. Скромное казенное платье было с радостью сброшено. Его заменили наряды более яркие, броские, хотя, возможно, и не всегда отличающиеся тонким вкусом.

Уже в самые первые дни ее возрастающей славы появились московские поклонники. Они устраивали ей оvationи, которые несли за собой все новые и новые роли. Жизнь Косицкой становилась настолько стремительной, что ей некогда было раздумывать о прошлом.

Из писем А. Н. Верстовского А. М. Гедеонову  
1847 года

2 октября. «...Сегодня в первый раз играла Косицкая Микаэлу в «Дочери Карла Смелого» и, судя по репетиции, была превосходна».

4 октября. «...Прекрасным исполнением роли Микаэлы... г. Косицкая сделала еще новый шаг к известности и любви публики... Публика так полюбила ее, что после шумного ее приема по несколько раз вызывала ее после каждого акта и по окончании драмы. В короткое еще время появился обожатель — богатейший купец Солдатенков, у которого после родителей осталось семь миллионов капитала, — вдовец и бредит Косицкой».

9 октября. «...В драме «Отцовское проклятие» Косицкая была прекрасна. Публика приемом своим не дает уже ей скоро говорить при ее появлении».

21 октября. «...Бенефис Немчинова «Князь Холмский»... был... весьма скудным!.. Весьма скучная драма. Как и ожидать было должно, не сделала ни малейшего эффекта, за исключением оживившейся публики при появлении на сцену Косицкой в роли Рахили. Публика приняла ее с утренним залпом рукоплесканий... Во всей огромной пьесе она была жемчужиной».

27 октября. «...В бенефис г. Александра шла драма «Коварство и любовь», и во многих отношениях гораздо слабее, нежели сия пьеса дается на русском театре. Тоном вообще пьеса была выше, но исполнением главных лиц много и далеко отстала. Не сравниваю уже Косицкую с Леонтиной, — даже самого бенефицианта с Самариним... Леонтина в Луизе была слаба... При последнем представлении у русских драмы «Коварство и любовь» все французы приходили смотреть и тут же сознавались, что Леонтине не следовало бы за подобную роль и приниматься... Зато в Большом театре в этот же вечер давали Гамлета, в котором было повое торжество Косицкой, игравшей в первый раз Офелию, которую она сыграла и стала выше всех бывших до сего времени Офелий, начиная с Орловой, Семеновы и не говоря уже о Михайловой...»

«Коварство и любовь». «Гамлет» в переводе Полевого. Они в Москве шли уже много лет. Старая столица неистовствовала от восторга, видя в них Павла Мочалова. Она рукоплескала в них Василию Каратыгину. У каждого из них — великих, неповторимых — были свои приверженцы и свои враги.

Кресла и нижние ложи отдавали предпочтение Каратыгину. Всюду, даже в самых неистовых ролях оставался он возвышенным. Он кричал, рычал, плакал и, если нужно было, рыдал, будучи все так же живописно красив, все так же классически благороден.

Трагическое никогда не сочеталось у него с безобразным. Страсти представляли очищенными. И во всех ролях ходил на подмостках величественный король русской сцены, ее «солнце», как называли его в журналах, ее божество, любимец императора — Каратыгин 1-й.

Шикарный офицерский мундир Фердинанда идеально сидел на его статной фигуре. Роскошный костюм датского принца — с белыми перьями и блестящими камнями — сразу говорил о герое Каратыгина, как о принце крови. Даже нищие лохмотья старцев Велизария и Лира выглядели на нем складками королевской мантии или римской тоги. Точная расчитанность интонаций, движений, поз создавала неповторимый сценический эффект. Актер-аристократ, как метко окрестил его Белинский, имел все основания нравиться московским театрам.

Но у многих из них был другой кумир. Москва любила Мочалова. Она прощала ему загулы, неровность игры, зияющие ее пустоты за гениально-стремительные взлеты к неумирающим проблемам бытия, за боль и муки «байронической скорби».

Небрежно одетый, неловкий, порою угрюмый, пронизывающим взглядом, леденящим шепотом, идущим от сердца криком он прорывался к душам людей, тревожа их совесть, возбуждая беспокойную мысль.

С годами неистовая скорбь героев Мочалова приобретала все более активно протестующее начало. «Ваше превосходительство, господин президент» — это обращение в устах его Миллера (которого он играл последнее время, передав в «Коварстве и любви» одну из самых знаменитых своих ролей — Фердинанда другу своему Ивану Самарину) звучала как дерзко-непримиримая площадная брань.

Постоянную угрозу Мочалова строго регламентированному, подчиненному чиновничьему надзору распорядку бытия императорских театров отлично чувствовал и в жизни «его превосходительство», действительный статский советник и кавалер Александр Михайлович Гедеев.

Несколько лет спустя Аполлон Григорьев так определит разницу между московским и петербургским премьерями: «Каратыгин — изящно распланированный сад с чистыми аллеями, роскош-

ными клумбами и бархатными лужайками, природа, подчищенная требованиям искусства, — умытая, подстриженная, выхоленная. Мочалов — лес дремучий: тут и громадная сосна, и плакучая береза, и дуб-великан растут себе вперемежку, сплетаясь и корнями и сучьями, словом, — природа-матушка».

Господин генерал не любил пробираться среди чащи сучковатого леса. Его чиновничьи руки боялись царапин. Он считал себя большим знатоком театрального искусства, но предпочитал подстригать его на вкус императора, частого посетителя Михайловского театра и Александринской сцены, на которую тот нередко проходил через низенькую дверь служебного входа.

С Василием Андреевичем Каратыгиным (который, кстати, не лебезил перед Гедеоновым) все же можно было ладить. Давно прошло время, когда за непочтительность к дирекции сидел он на гауптвахте и имел подозрительные связи с декабристами. Бриллиантовые перстни, пожалованные императором и осевшие на длинных пальцах актера, давали прочные гарантии его благонадежности.

С Мочаловым было всегда беспокойно. Его воинственный демократизм давно претил дирекции императорских театров. Нужен был только удобный случай, чтобы она могла с ним рассчитаться. И случай этот в начале сезона 1847/48 года не замедлил представиться.

В конце предыдущего сезона дирекция дала возможность московским зрителям увидеть Мочалова во многих его знаменитых ролях. Весь январь 1847 года фамилия его пестрила на театральных афишах.

В начале же нового сезона вход на сцену императорских театров ему был прегражден. Петербургские гастролеры Плесси и Каратыгины, заполонив подмостки Большого и Малого театров, вытеснили Мочалова из репертуара.

Мочалов пробовал найти выход из вынужденного «простоя». Давно зародившаяся в нем мечта сыграть с Каратыгиным «Коварство и любовь» (разумеется, роль Миллера, отдав петербургскому премьеру более выигрышную по тогдашним понятиям роль Фердинанда) не давала ему покоя. Попытка его предложить «свои услуги» дирекции не увенчалась успехом. Когда в конце марта пришло Гедеонову очередное письмо Верстовского с сообщением о просьбе Мочалова дать возможность сыграть ему с Каратыгиным, директор императорских театров возмущился «вздорностью» требований московского трагика. И, узнав, что тот, обиженный отказом Верстовского, просится в длительный отпуск для

провинциальных гастролей, Гедеонов приказал своему секретарю отписать в Москву о том, что Мочалов «может ехать куда и насколько времени хочет».

И Мочалов уехал. Надолго — до осени. 15 сентября кончился данный ему дирекцией отпуск. А он до середины октября все еще странствовал по провинции.

Покидая Москву, Мочалов бежал от «дряг и мелочей закулисной жизни», которые, по собственным его словам, «так возмущают, так тяжело ложатся на сердце». Овации провинциальных гастролей недолго заглушали тоску по московской сцене. Вырываясь из мрачного безвременья пьяного загула, который все больше и больше захватывал дней его жизни, он начинал мучительно тосковать о ней. Так тоскуют по неверной «единственной», пытаясь забыться в объятиях пылких, но случайных любовниц.

А в провинции становилось с каждым днем неприятнее. Непрошенная гостя — холера, пробираясь с востока к Москве, правила свой черный пир в российских городах. Зловеще шествовали погребальные процессии — с хоругвями, крестами, иконами. На нервного, впечатлительного Мочалова они действовали убийственно. Увидев их, следовавших друг за другом, как-то поутру в Орле, где должен он был выступать в «Гамлете», Мочалов не выдержал и бежал. . . Не известив антрепренера, не сыграв объявленного афишей спектакля.

Приехав в Москву, он, по воспоминаниям современников, не зайдя домой, прямо устремился в театр. . . И попал на репетицию «Коварства и любви», на которой И. В. Самарин готовился выступить с появившейся в отсутствие Мочалова новой звездой драматической сцены Косицкой, игравшей до этого — 16 сентября — роль Луизы с другим партнером — Л. Л. Леонидовым.

Не надо обладать большой фантазией, чтобы понять чувства, которые мог испытывать на этой репетиции Мочалов, болезненно самолюбивый, легко ранимый.

. . . Он сидел в стороне. В пустом зале, откуда еще полгода назад неслись бурные крики восторга в адрес первого московского трагика — в его адрес. Он смотрел спектакль, в котором знал все роли, все мизансцены. В котором на московской сцене в роли Фердинанда много лет не было у него соперника. В котором два года назад на своем бенефисе вывел он на сцену любимую дочь Катю — в роли Луизы, а сам впервые сменил яркий мундир молодого любовника на темный сюртук благородного отца.

Переход на роль Миллера не был для него безболезнен. Она не сразу захватила его. Он взял ее сначала для дочери, для более



М. С. Щепкин. Рис. Т. Г. Шевченко



С. В. Васильев



Е. Н. Лаврова-Васильева



В. В. и Е. В. Бороздины



Н. М. Медведева



Н. В. Рыкалова



Л. П. Никулина-Косицкая

эффектного ее появления на сцене. И, может быть, еще для продолжения традиции. Семейной. Театральной. Не так ли в свое время, около тридцати лет назад, вывел на сцену своих детей — Павла и Марию — его отец? В облике старого Эдипа, ведомого сыном Полиником и дочерью Антигоной.

А потом постепенно в драме бедного музыканта Миллера Мочалов открыл для себя трагическую глубину. И тогда сказал он Василию Живокини:

— Боюсь, я помешаю.

И на недоуменный вопрос товарищей по сцене, чем же может он помешать, ответил:

— Да, пожалуй, мне придется хорошо играть; я буду лучше всех.

И действительно, был лучше всех. В шедшем не первый год спектакле неожиданно сместились акценты. В центр его встал старый музыкант Миллер, затмив собою главного героя Фердинанда. Трагическое, всегда сопутствующее в ролях Мочалова исключительному, на этот раз открылось для него в обыденном. Не здесь ли лежала причина его тяготения к роли Миллера? Мудрый инстинкт гениального художника, прорывающийся в грядущее искусство, в котором романтическая трагедия стоящей выше всех личности уступила место трагедии повседневности.

Не в этом ли крылась причина и того пристального интереса к новоявленной Луизе — Косицкой, который пробился у него через преграды естественного недоверия к ней и обиду на театральное начальство?

Не трудно представить себе и состояние Косицкой, когда она узнала, что ей предстоит репетировать перед самим Мочаловым! Да и не только ее, но и других более старших ее партнеров, хорошо знавших неукротимую дерзость хмельного Мочалова и мрачную непримиримость его трезвого.

Как она играла Луизу? Сохранилось несколько скупых упоминаний рецензентов, в которых говорится, что Луиза ее была простой, искренней, глубоко несчастной.

В трагедию бедной шиллеровской мещанки Косицкая вносила конкретную реальность русского бытия. Переходы из света разделенной любви во тьму погубившего любовь «коварства» подчеркивались актрисой резко и контрастно.

Косицкая трогала не акварельно выписанными оттенками печали, а кричаще горькой открытой незащищенностью души и сердца. Это тоже была трагедия повседневности. Трагедия простого, естественного человека, зажатого тисками сословных

предрассудков и социальной розни. Натуральные краски, свойственные индивидуальности актрисы, давали знать себя и здесь.

«У ней действует сама природа, инстинкты, — анализировал игру Косицкой А. Андреев в журнале «Пантеон и репертуар русской сцены», говоря о первых на московской сцене ролях Косицкой: — она говорит, как чувствует. Эта душа и страсть, разумеется, и составляют главные достоинства артистки»...

Такой Луизы еще не знал Мочалов. Он переиграл на сцене со многими ее сценическими создательницами. Одной из них — П. И. Орловой — он посвятил стихи:

Спасибо вам, спасибо от души  
За те минуты наслажденья,  
Когда Луизою вы были хороши,  
Когда взыграло в вас святое вдохновенье...

Но даже лучшие из них — М. Л. Львова-Синецкая, П. И. Орлова, Н. В. Рыкалова не были сродни его мятущемуся отщепенцу Фердинанду и трагически укрупненному Миллеру. Почти все они играли трагедию как романтическую мелодраму. Некоторые были просто бездушны. Хотя бы М. А. Федорова, которой однажды, не выдержав ее «деревянности» в сценах Луизы и Фердинанда, с нескрываемой злобой он бросил: «дура!» Другие — изысканно-театральны или нежно-печальны. Луиза Косицкой была иной. Очень реальная и в своей беззаветной любви и в своем безысходном горе.

Снова сместились в спектакле акценты. Ушел на задний план Миллер, которого играл Ф. Н. Усачев в приподнято-высокопарной манере. Стушевался И. В. Самарин, со своей отточенной, но чуть холодноватой игрой. Всех оттеснила Косицкая. Простая, естественная и яркая. Покоряющая чарующей нежностью голоса и бурным темпераментом.

И тогда победило великодушие гения. Сродни тому, что ставляло Мочалова вскакивать в зрительном зале с места, аплодируя Каратыгину, и кричать шикающей петербургскому трагику группе москвичей: «Эй вы, мочаловцы, стыдитесь, не срамите себя!»

Мочалов не выдержал. Он бросился за кулисы, прижал к груди оробевшую Косицкую и сразу же направился, несмотря на обиду, к Верстовскому — снова просить разрешения сыграть Миллера, теперь уже не с Каратыгиным, а с Косицкой.

Увы, Верстовский оказался не таким великодушным. Ненависть к чиновничеству, переходящая во хмелью в полное непри-

тие начальства, бурная самостоятельность Мочалова давно уже вызывали неприязнь дипломатичного и в то же время привыкшего к неизбежности своей власти Верстовского. Частые загулы трагически одинокого актера усиливали ее... Верстовский не только отстранил Мочалова от участия с Косицкой в «Коварстве и любви», но с убийственным бездушием написал в день этого спектакля — 21 октября 1847 года в письме Гедеонову слова, которые темной тенью ложатся сегодня на память о его деятельности в московском театре:

«Мочалов передумал ехать в Воронеж, а думает отправиться... в Одессу. Крайне его беспокоит, не вызвали бы его на службу в Москву, когда он понадобится; и поэтому счел я успокоить его, что, вероятно, он не понадобится, почему и полагаю, что теперь самое удобное время с ним вовсе бы рассчитаться здешней дирекции».

На что и был получен ответный приговор Гедеонова, краткость которого равнялась его бессердечию:

«О Мочалове уже писал вам. Что и со своей стороны не нахожу службу его необходимой». Трагедия теперь и без Мочалова собирала зрителей. «Коварство и любовь» шло 21 октября под неумолкающий грохот аплодисментов.

«Трагедия прошла очень хорошо, — гласит запись в ведомостях московской конторы, сделанная ведущим ее чиновником в этот день, — в продолжении и по окончании оной вызывали Усачева, Самарина и г-жу Косицкую 8 раз. г. Косицкая становится более и более любима публикой».

Был ли на этом спектакле Мочалов? Может быть, и был. Он уехал не сразу. Еще более месяца прожил он в Москве. За это время Косицкая с огромным успехом сыграла не только Луизу Миллер, но и Офелию в «Гамлете» — самом дорогом для Мочалова спектакле.

Она и здесь не была изнеженно-изящной. Она играла Офелию так, как, наверное, сыграли бы ее на открытых подмостках площадного народного театра. Темпераментно, броско. Жесты были подчеркнута аффективированы. Рыдания громки. Голос звучал во всю мощь.

Под звуки оркестра появлялась ее Офелия в сцене безумия — в белом платье, с распущенными волосами. И сразу с силой, страстью начинала петь:

Моего знавали ль друга,  
Был он знатный молодец...

Безумие Офелии было бурным, зловещим. На сцене гибло не кроткое существо, беззащитная жертва людской несправедливости, а много выстрадавшая женщина с мятежной душой.

Долой, злодей, на казнь, злодей,—

этим словам актриса придавала особый трагический смысл, а не пела их «бессознательно», как делали некоторые ее предшественницы. Горечь, а не безмятежная простота, которую ожидали увидеть рецензенты, звучала у нее не только в постоянно мучащих Офелию воспоминаниях об уехавшем Гамлете и погибшем отце, но и в безобидном, казалось бы, перечислении цветов и трав, производимом актрисой с нескрываемой болью:

— Вот розмарин — это воспоминание! Душечка, миленький! Вспомни обо мне!.. Вот рута, горькая травка — вам и мне. Вы носите ее только по праздникам — горе праздник человеку... Фиалок нет — извините — все завяли с тех пор, как отец мой умер...

Офелия Косицкой была сродни Гамлету Мочалова. Мятежная подруга мятежного принца — создания, по выражению Белинского, могучего, «страшного художника». Гамлета с «лицом, искаженным судорогами страсти и все-таки не утратившего своего меланхолического выражения»; с «глазами, сверкающими молниями и готовыми выскочить из своих орбит», с «черными кудрями, как змеи, бьющимися по бледному челу». Гамлету, ледящему кровь неистовым хохотом и позволяющему себе обыденные, простонародные жесты.

Ее Офелия, сильно чувствующая и знавшая горе, не соответствовала представлению Белинского о героине Шекспира, как о «чистой, гармонической душе», являющейся в «горестном и все-таки грациозном безумии», «убранной цветами и соломой, как будто для встречи своего милого», и поющей «песню, в которой поэзия смешана с непристойностями, не подозревая ее оскорбительного смысла».

Однако ведь и Мочалов далеко не во всем соответствовал представлению Белинского о принце датском.

«Мы видели Гамлета, — утверждал он, — художественно созданного великим актером, следовательно, Гамлета живого, действительного, конкретного, но не столько шекспировского, сколько мочаловского, потому что в этом случае актер, самовольно от поэта, придал Гамлету гораздо более силы и энергии, нежели сколько может быть у человека, находящегося в борьбе с самим собою и подавленного тяжестью невыносимого для него бедствия,

и дал ему грусти и меланхолии гораздо менее, нежели сколько должен ее иметь шекспировский Гамлет... Словом, он был великим творцом, но творцом субъективным...» Но не это ли «субъективное» создание гения заставляло особенно сильно биться сердца его современников и сжимать от волнения руку «незнакомого соседа» не одного искушенного критика?

«Драма «Гамлет», — утверждал ее переводчик Полевой, — похожа на картину гениального живописца, на темном фоне изображена одна только бледная, задумчивая фигура датского принца, все же остальные действующие лица пьесы служат рамой для этой картины, но рамой, составленной из превосходных, изящных орнаментов...»

Так все десять лет — начиная с бенефиса Мочалова в 1837 году до дебюта в «Гамлете» Косицкой — трагедия Шекспира на московской сцене и воспринималась. Зрители ходили смотреть Мочалова в «Гамлете», а не спектакль «Гамлет». Рецензенты писали больше всего о Мочалове. Даже в развернутом обзоре Белинского всего лишь несколько слов посвящено гениальному созданию Щепкина — Полонию и совсем скороговоркой сказано об Орловой — Офелии.

Теперь, как и в «Коварстве и любви», *центры спектакля* существенно сместились. Играющему Гамлета в эпигонско-классицистской манере, с завываниями, с безкусным нажимом, слепо подражающему Каратыгину, Леонидову пришлось уступить первенство Косицкой. Успех ее в роли Офелии был ошеломляющ.

Случилось непоправимое. Сенсационный успех молодого, неокрепшего таланта помог вытеснить с русской сцены могучего гения, может быть, самого великого ее актера.

И никто не вскрикнул, не заступился, не задержал руку, подписавшую «приговор» и наносившую тяжкий удар русскому сценическому искусству.

В начале декабря 1847 года Мочалов снова уехал в провинцию, чтобы никогда больше не ступить на подмостки московских театров.

Косицкой не удалось сыграть с ним ни одного спектакля. Но имена их еще долгое время будут соединять театральные критики и рецензенты — и тогда, когда захотят уязвить купающегося в славе молодого «самородка», и тогда, когда будут его безудержно хвалить.

«Косицкая то же, что был Мочалов, она увлекает, но не удовлетворяет», — скажет вскоре один из них.

«С первых представлений «Гамлета», — где Мочалов так ярко показал всю трагическую глубину огромного своего таланта... мы еще не испытывали столь сильного потрясения чувства от игры драматических знаменитостей на нашей сцене, — будет утверждать в том же, первом году служения актрисы на московской сцене другой рецензент. — Да, между... Мочаловым и г-жой Косицкой в таланте есть много общего. Такие таланты создаются для того, чтобы говорить языком сердца, быть зеркалом людей, волнуемых страстями сердечными, — людей, не мудрствующих лукаво, но в простоте души изливающих, без всяких прикрас и замаскировки, глубокие движения сердца... Сфера их действий — существа, занимающие незначительную роль в общественной жизни, нередко даже презираемые чопорною гордостью людей высшего круга, но зато сохранившие, при грубой оболочке, всю неподдельную прелесть живой природы, одаренные душой восприимчивой ко всему благому и любящему, благородные сердцем...»

Вопреки желанию театрального начальства, имена их окажутся связанными и на самой сцене московского театра. Их соединит рука скромного суфлера Николая Ермолова. Исступленно влюбленный в искусство Мочалова, Ермолов 3-й сразу же, с первого появления на московской сцене Косицкой, на всю жизнь стал верным ее поклонником. Через много лет он введет в храм Мельпомены юную дочь — будущую славу и гордость русского театра — Марию Ермолову, мечтая о том, чтобы та, выступая в ролях Косицкой, достигла ее драматических вершин.

Вскоре после смерти Мочалова Ермолов, переделавший для русской сцены несколько французских водевилей, в одном из них помянет великого трагика. В куплете, посвященном юной дебютантке, которую будет играть Косицкая, Ермолов вставит слова, красноречивый намек которых будет достаточно ясен:

Ее Мочалов сам заметил

И на театр благословил.

Упоминание Мочалова — изгнанного, погибшего — прозвучит высшей похвалой окруженной ореолом успеха актрисе. И зрители отлично поймут намек. Демонстративно громкие, долго несмолкающие аплодисменты понесутся ему в ответ, как последняя дань любви к великому трагику и знак возрастающей увлеченности молодой актрисой, близкой ему по дарованию и духу.

Трагическая судьба Мочалова должна была бы послужить предостережением Косицкой, впервые соприкоснувшейся с бездушными действиями бюрократической машины, управлявшей императорскими театрами. Но где же ей — неискусшенной и, как все люди искусства, тщеславной — было тогда задуматься о проищем! Самой-то ей дорога по пути к сценической славе пока что укагивалась со всех сторон, в том числе и этой самой бюрократической машиной.

## В УГАРЕ СЕНСАЦИОННОГО УСПЕХА

Сенсация вокруг имени молодой актрисы разрасталась с каждым днем. А время для театра было неблагоприятным. По всей стране распространилась холера.

«С самого начала эпидемии, т. е. с 16/X 1846 по 23/VI 1848 занемогло 290 318 человек, из коих умерло 116 658 человек», — сообщал журнал «Современник». И добавлял: «В такое тяжкое время уж, конечно, не до сборищ и не до гуляний».

Начало выступлений Косицкой совпало с усилением эпидемии в Москве. По помещаемым в московских газетах официальным статистическим данным в ней ежедневно прибывало в больницы около 30 человек и умирало до 20.

Обращался к населению только что назначенный московский военный генерал-губернатор Закревский, призывая к «благоразумию» «среди всеобщей скорби о тяжком испытании, которому, наравне с другими городами России, подвергается первопрестольная столица Москва».

Печально звучали колокола церквей, где ежедневно отпевали усопших. Каждое утро приносило новое известие о заболевших холерой или умерших от нее. Люди сторонились друг друга, испуганно хоронясь в своих жилищах.

Обстановка для театра была катастрофическая. Можно было ожидать предельного падения сборов. И они падали с неудержимой быстротой. Почти на все спектакли. Кроме тех, в которых играла Косицкая.

Несмотря на эпидемию, на всеобщий испуг, успех Косицкой был так велик, что билеты на спектакль с ее участием надо было брать с бою.

Признание Косицкой театральной Москвой шло по крутой восходящей. Газеты и журналы — эти глашатаи XIX века славали в ее честь гимны. Рецензенты сравнивали ее выступления в Москве с «появлением Рашель в Париже или Тальони в Петербурге».

Она вошла в моду. Слухи о прошлом актрисы переползали из дома в дом ее поклонников, приобретая порой легендарный характер.

Образ молодой, невесты откуда появившейся актрисы покрывался в них глянцем трогательных рождественских рассказов,

в которых нищая добродетель с избытком награждалась за свое долготерпение и непорочность.

В уютных гостиных роскошных домов особенно трогательно звучало повествование о том, как нищая сирота, подобно Параше-Сибирячке, прошла чуть не по всей России с двугривенным в кармане, пробираясь в Москву — в театральный храм. И как сумели ей за это отплатить московские театралы — благородные ценители самородных талантов.

Интерес к Косицкой по-прежнему подогревало театральное начальство, помещая анонсы с выделенной жирным шрифтом ее фамилией.

Дирекция театра заботилась о ней, опекала. Верстовский, делая на Косицкую ставку, почти в каждом письме Гедеонову рассказывал о ее триумфах. Он сетовал лишь на то, что она не умеет еще одеваться. Приказывал сделать для нее у модной портнихи мадам Вуато, работавшей в театре костюмершей, специально заказанный корсет. Просил разрешения у петербургской конторы спить «такой ценной дебютантке» на казенные деньги городское платье, которое полагалось делать на свой счет и вкус актерам, играющим в современных драмах и водевилях. И прижимистый по отношению к москвичам Гедеонов не возражал. Санкционируя действия своего подчиненного, он сообщал, что «очень рад успехам Косицкой» и что если нужно, то он «согласен не отказывать ей в хороших нарядах».

Внимание петербургского начальства не ограничивалось костюмными делами. Пытаясь приобщить Косицкую к популярному в те годы водевилю, Гедеонов рекомендовал Верстовскому поставить «Гусарскую стоянку», заняв ее в роли садовницы Маши. Указывая, что роль крестьянки вполне по ее средствам, он собственноручно высылал специально для нее ноты русских песен «Ох, вы сени, мои сени» и «Зачем летишь, соловушко, по садам».

Горизонт ее был ясен и чист. Ничто не предвещало ей новых бурь, потрясений. Даже зависть обходила ее пока стороной...

Косицкая не заняла чужого трона. Игравшей до нее первые роли в трагедии и драме Надежде Васильевне Рыкаловой, конечно, не доставляли радости овации невесть откуда появившейся сопернице. Но Рыкалова в ролях драматических любовниц крупного успеха никогда не имела. Да и вокальными данными не отличалась. С ее стороны Косицкой больших неприятностей вряд ли можно было ожидать. Известная партнерша Мочалова Мария Львова-Синецкая, уступившая в свое время первые роли

в трагедии и драме Рыкаловой, смотрела на новый драматический талант скорее одобрительно. Юные Медведева и сестры Бороздины, дебютировавшие на сцене одновременно с Косицкой, хотя и выступали в театре, но, в отличие от нее, в труппу определены еще не были и числились воспитанницами. Кроме того, не могли они считать ее соперницей еще и потому, что их прочли в водевиль и комедию, а не в драму. Одним словом, среди женской, этой наиболее опасной для молодой актрисы части труппы Косицкая не имела тогда серьезных противниц.

Что же касается сильного пола... то он подошел к неожиданно взошедшей звезде с чисто мужской рассудительностью. На это указывают письма Верстовского Гедеонову. «Ни у одной из девиц не проглядывало столько неподдельных чувств, сколько у Косицкой, — объяснял он в одном из них, — почему и бенефицианты начали теперь выбирать более те пьесы, в которых первенствуют первые женские роли».

С умной расчетливостью включив через месяц после дебюта Косицкой в свой бенефисный спектакль первый акт «Параши-Сибирячки», Пров Михайлович Садовский открыл победоносное шествие новоявленного таланта по представлениям, поставленным «в пользу актеров» московского театра.

«Садовский бенефисом своим был счастливее прочих драматических бенефициантов, — сообщал инспектор по репертуару директору театра. — ... [Ему] должно было очиститься около двух тысяч». И тут же Верстовский кратко и выразительно объяснял причину такого повышенного зрительского интереса: «многих заменила Косицкая».

Через две недели примеру Садовского последовал актер Немчинов. Накануне его бенефиса — 19 октября — «Московские ведомости» оповестили читателей о предстоящем спектакле. И хотя в драме Кукольника «Князь Холмский» участвовали такие именитые актеры, как М. С. Щепкин, Л. Л. Леонидов, И. В. Самарин, Н. В. Рыкалова и сам бенефициант, газета, упомянув их всех в общем перечне, в качестве приманки выделила лишь одну актрису, играющую второстепенную роль Рахили: «В этой драме г-жа Косицкая будет петь две песни, новая музыка, соч. М. И. Глинки».

«Публика приняла ее с утроенным залпом рукоплесканий, — отмечал Верстовский, описывая бенефис Немчинова, — и в продолжение ее сцены с Рыкаловой, если бы можно было заглянуть в душу Рыкаловой, она, вероятно, была весьма недовольна невыгодного для себя сравнения с Косицкой, которой... едино-

душно хлопали, и во время сильных даже сцен Рыкаловой упорно молчали».

Не лучше, по-видимому, чувствовала себя Рыкалова и на следующем бенефисе — Усачева, состоявшемся 29 октября. В переводной драме «Матильда», играя главную роль, она снова была отодвинута на задний план.

«В Матильде, — подчеркивал все тот же Верстовский, — Косицкая играла роль младшей сестры Клариссы и хотя не имела в роли своей положений столь сильных драматических, сколь Матильда, старшая сестра ее, Рыкалова, — но публика принимала ее с большим участием».

Даже язвительный, насмешливый Ленский, и тот не обошелся без Косицкой на своем бенефисе. А к чужому успеху он был нетерпим. Бросая во все стороны отточенные стрелы эпиграмм и злободневных водеvilных куплетов, автор наделавшего шуму «Льва Гурыча Синичкина» не щадил никого из окружавших его собратьев.

Всегда скептически настроенный, умный и ироничный Ленский, с чувством внутреннего превосходства разговаривавший с начальством, не терпел ни в чем равновесия. С ним всегда надо было быть настороже. Актеры любили общаться с ним. Однако прожить с ним хотя бы день в одной квартире, как заметил С. П. Соловьев, не согласился бы ни один из них.

Ничем не выдающийся, средний актер, он был одаренным поэтом и драматургом. Но, с изящной легкостью взобравшись на водеvilный Парнас, он все силы тратил на то, чтобы ухватиться за край эфемерной, постоянно ускользающей от него артистической славы.

На этот раз рассудок литератора победил в нем честолюбие актера. Отказавшись от собственного участия в переведенном им водевиле «Мечты» и раздав мужские роли Щепкину, Живокини и Самарину, главную женскую роль Дженни он предназначил Косицкой. И, потратив не один час на специальное прохождение с ней комедийной роли, он остался в высшей степени доволен достигнутыми результатами.

А еще через двенадцать дней, 25 ноября 1847 года, в «Московских ведомостях» появилось извещение о бенефисе В. И. Живокини.

«В среду, 26 ноября, один из самых постоянных любителей здешней публики, всегда разнообразный и всегда веселый г. Живокини дает... водевил «Сверху вниз»... За этим водевилем следует драма Скриба «Вина», в которой еще недавно

дебютировала в Петербурге знаменитая французская артистка г-жа Вольнис и поразила зрителей, кроме уже своего таланта, и самой сущностью роли, которую на нашей сцене будет занимать молодая артистка г-жа Косицкая. Роль графа, мужа ее, взял на себя г. Самарин, а роль старика слуги будет выполнена Щепкиным. Как не поручиться за успех пьесы, когда в ней участвуют три художника с душой, с безграничной любовью к искусству и несомненным талантом. Заранее говорим почтенному бенефицианту усердное спасибо. Любители театра».

Откровенное сравнение начинающей актрисы с самим Щепкиным и с давно преуспевающим Самариным говорило о многом. И прежде всего о том, какими семимильными шагами продвинулась Косицкая за два с половиной месяца по скользкому пути московской императорской сцены.

Победному шествию актрисы, казалось, не было предела. Каждое движение ее, каждый вздох, крик, слеза сопровождались всплеском аплодисментов.

Лучшими ее ролями оставались Параша, Луиза, Микаэла и Офелия, в которых она продолжала появляться. Но, покорила ими Москву, она и в других драматических ролях, нередко надуманных, натужно эффектных, поражала наивной искренностью переживаний, открытым темпераментом чувств.

Водевильные роли давались ей хуже. Изящная ловкость, лукавая грациозность, беспечная веселость и непринужденность — неотъемлемые качества водевиля останутся навсегда вне ее возможностей и средств.

Но сейчас ею восхищались и в водевиле. Ее хвалили за роли «светских женщин», полностью противоположенных ей. Истинное еще не было отделено от наносного. Изъяны легко прощались ей, молодой, красивой, освещенной ореолом молниеносной славы. Отсутствие светских манер искупалось интуитивной естественностью движений. Неумение передавать оттенки — броскостью в целом сценического рисунка.

Публика неистово аплодировала не только там, где происходило органичное слияние внутренних данных актрисы с создаваемым ею образом, но и там, где несоответствие между ними откровенно маскировалось обильными слезами, излишеством трагических жестов, претенциозно напевным чтением монологов. Гром рукоплесканий не давал ей начать говорить даже в такой чуждой ей роли, как роль графини Жозефины в сентиментальной драме Скриба «Вина».

И она, в водовороте слепающего признания, шла напролом, берясь за все энергично, решительно, смело. Подхваченная безудержной волной восторженных похвал, бездумно плыла по сценическому океану, не встретив на московском его пути еще ни одного подводного рифа.

Правда, плыла она не без «руля и ветрил». Постоянное общение на сцене и за кулисами с мастерами московского театра не могло пройти для Косицкой бесследно.

Многие спектакли, и особенно бенефисные, возобновляли и ставили вновь «на нее» и «для нее». При подготовке их крупнейшие актеры театра — Садовский, Живокини, Самарин, Щепкин — проходили с Косицкой роли, попутно объясняя ей то, что не успела она познать за свое кратковременное пребывание в школе. Играя с ними чуть не каждый день главные роли, она проходила такое обучение, какое ей не могло дать ни одно из существующих в то время театральные училищ.

3 января 1848 года она впервые выступила в водевиле «Матрос».

Знаменитый, неотделимый от имени Щепкина «Матрос»! Одна из лучших ролей гениального артиста.

«Торжество его искусства состоит не в том только, что он в одно и то же время умеет возбуждать и смех и слезы, но в том, что он умеет заинтересовывать зрителей судьбою простого человека и заставить их рыдать и трепетать от страданий какого-нибудь матроса, как Мочалов заставляет их рыдать и трепетать от страданий принца Гамлета или полководца Отелло...»

Цитата из статьи Белинского, ставшая классической... Как и сам облик сотворенного Щепкиным героя, описанный во многих статьях и воспоминаниях.

Включая Косицкую в спектакль с коронной ролью Щепкина, уже давно шедший на сцене, московская дирекция рассчитывала на его обновление и, что греха таить, на известную сенсацию: Косицкая и Щепкин в главных ролях!

Оправдала ли Косицкая возложенные на нее надежды? Встала ли она вровень со Щепкиным? Или в спектакле по-прежнему он играл «совершенно один», как зафиксировал в свое время Белинский?

Рецензенты не помянули в своих статьях ее Жаннету. Верстовский, скрупулезно извещая Гедеонова о достигнутых Косицкой успехах, не обмолвился ни словом об ее участии в «Матросе».

Жаннета не стала мало-мальски серьезной вехой на ее пути.

Небольшая по размеру, бедная сценическими положениями, не дающая прямых возможностей выявить трагический темперамент, роль дочери матроса оказалась проходной на пути актрисы. Психологическая шлифовка роли, которой мастерски владел ее совершенный партнер, не была еще доступна молодой Косицкой. Впрочем, и в дальнейшем она не будет иметь право назвать себя прямой последовательницей Щепкина, как с гордостью делает это пришедшая ей на смену Ермолова.

И все же совместное выступление со Щепкиным в одном из самых «щепкинских» спектаклей должно было дать ей немало. Неутомимый рыцарь сцены, он вмешивался во все. Собственным примером священнодействия на ней он и других заставлял относиться к ней с трепетом. И если Верстовский был направляющим разумом московской сцены, то Щепкин — ее совестью и душой. Не их ли воздействию была обязана она тем, что при сравнении московского и петербургского театров многие рецензенты отдавали предпочтение первому?

«Вообще о московских театрах, — свидетельствовал «Пантеон и репертуар русской сцены», — можно сказать, что все члены их, по своим средствам, чрезвычайно рачительно исполняют свои обязанности, и в этом отношении совокупности (ансамблю) игре московских артистов (разумеется, русских) можно отдать преимущество даже перед петербургскими. Роли здесь выучиваются твердо, пьесы обставляются с рачением, пьеса никогда не идет с двух и трех репетиций, а иногда с десяти, и хотя здесь нет петербургских средств и талантов по всем родам, но есть пьесы, которые разыгрываются истинно художнически...»

Под зорким наблюдением Верстовского, при постоянном общении с Садовским и Щепкиным Косицкая пришла к роли, которая принесла ей в первый год ее служения на московской сцене самую громкую славу.

Через четыре дня после выступления в «Матросе» — 8 января 1848 года Косицкая впервые сыграла роль Марии в переведенной Некрасовым мелодраме А. Деннери и Г. Лемуана «Материнское благословение».

«Материнское благословение». Г-жа Косицкая исполнила роль отлично. После 1-го акта вызвали г-жу Косицкую. После 2-го акта г-жу Косицкую и г. Васильева. После 4-го акта г-жу Косицкую — 3 раза, а по окончании 5-го акта — 4 раза. Вообще публика принимала г-жу Косицкую прекрасно», — записал в ведомость сразу же после окончания спектакля все тот же театральный летописец. Мнение его вскоре подтвердила пресса.

«Бесчисленные вызовы, громовые рукошлескания, букеты цветов — всего этого досталось вдоволь талантливой артистке, — сообщал «Пантеон и репертуар русской сцены» в 1848 году. — В прошедшую масленицу почти во всех домах разговоры начинались с вопроса: видели ли вы Косицкую в «Материнском благословении»? Отвечать почти каждому приходилось: видел, потому что, несмотря на частое повторение этой пьесы, наш Большой театр ломился от народа, а в последние дни ни за какие деньги нельзя было добиться не только ложи, даже билета в кресла... В этой... пьесе г-жа Косицкая делает на душу зрителя такое впечатление, которого не чувствовал он в жизнь свою, даже и тогда, когда он видел знаменитости европейские, т. е. Марс и Рашель, которые упрочили за собой славу гениальных артисток».

«Лучшая роль ее репертуара, — утверждал выпущенный в 1850 году «Драматический альбом», — ...роль Марии в «Материнском благословении». Здесь она постоянно прекрасна... В роли Марии г-жа Косицкая у нас не имеет и не имела соперниц».

Получившая сенсационное признание у себя на родине («Вся Франция рыдала над бедной Марией!») — восклицал Эмиль Золя), облетевшая многие европейские сцены, драма Деннери и Лемуана не встретила в России горячего приема. Поставленная в 1842 году, возобновленная потом и в Петербурге, и в Москве, и в провинции, она имела успех. Но успех этот не выходил за рамки обычного. Событием ее сделала Косицкая. Сразу и надолго.

«Материнское благословение» с участием Косицкой — последний бурный всплеск мелодрамы на русской сцене. Близились времена драматургических реформ. На подступах к театру уже стояли пьесы Островского, Тургенева, Писемского, с их бытовой правдой и социальным обобщением.

Странным калейдоскопом, с резко контрастными красками, предстает тогдашняя театральная жизнь... Лежит под спудом театральной цензуры отпечатанный «Борис Годунов» — великое прозрение гения, шагнувшее на века вперед. Безуспешно борется за «Маскарад» Мочалов. Изуродованное и оскопленное появляется время от времени «Горе от ума». И, сбросив груз надуманной автором «Развязки» и придуманной охранителями новой многоактной концовки, продолжает шествовать «Ревизор», сопровождаемый «Женитьбой» и «Игроками».

А вокруг разухабисто пляшут водевили под фривольные мотивы и шутки своих куплетистов, тесня на сцене все остальные

жанры. Охраняемая царским благоволением, пытается удержать захваченные позиции низкопоклонная трагедия русских «патриотов». И все еще собирает публику слезоточивая переводная мелодрама.

Уже зацебил людские сердца первыми произведениями Достоевский. Будоражат мысль «Записки охотника» Тургенева. Определила свои критерии «натуральная школа». Русский реализм идет в наступление.

В театре же... Сыграв «Гамлета», завещает себя похоронить в костюме Мейнау — героя драмы «пошлого Коцебу» Мочалов. Видев Щепкина в ролях Фамусова и Городничего, считает матроса Симона венцом его творений «русский Робеспьер» — Белинский. Вызывает слезы «сквозь смех» в водевиле трагически неповторимый Мартынов. Громкие рыдания огромного зала пятиярусного Большого театра несутся в ответ монологам и песням, исполненным Косицкой в чувствительных мелодрамах и сусальных русских «патриотических» пьесах.

Происходит сложный и многими еще неосознанный процесс своего рода сценической диффузии. Образы большой литературы, не ступив еще на подмостки русского театра, отраженной жизнью живут в созданиях актеров. А пересозданные актерами герои, в свою очередь, готовят плодородную почву для вступления на сцену русской социально-психологической драмы.

Обо всем этом нужно помнить, говоря о ранних успехах Косицкой.

Пройдет всего два десятилетия, и рецензенты назовут пьесу, давшую актрисе триумф, «издохшим творением». Потерпит в ней фиаско юная Ермолова, которую отец выведет на своем бенефисе в роли Марии, бережно храня в душе потрясение, вызванное игрой Косицкой.

Время, выхватив созданное впрок — на века, разрушит связующие помосты. Но без этих помостов движение вперед вряд ли могло быть таким уверенным и стремительно быстрым.

Говоря об успехе Косицкой в роли Марии, нельзя забывать и того, что к «Материнскому благословению» прикоснулась рука Некрасова. Как ни незначительна по размеру была его правка (перевод, сделанный им, был в достаточной мере точен), русская народная интонация, проникнув в диалоги и особенно в тексты песен, окрасила французскую драму.

Эту интонацию не сумели почувствовать, выявить, подчеркнуть первые исполнительницы роли Марии. Ни грациозная, милостивая Дюр, любимица петербургских поклонников водевиля.

Ни надменная, красивая Орлова, техничному мастерству которой аплодировали московские и петербургские любители трагедии.

Эта интонация стала определяющей в исполнении Косицкой.

Косицкая опростила и русифицировала мелодраматически облагороженную французскую крестьянку Марию. Она придала ей национальную и бытовую конкретность. В историю соблазненной, покинутой и сошедшей с ума бедной савоярки она, как и в роли Параши-Сибирячки, внесла «натуральность». Именно за «натуральности» будут хвалить Косицкую все рецензенты. В «натуральности» ее Марии крылся секрет и того бурного зрительского сопереживания, которое стала вызывать многим известная, уставшая по форме и по шаблонному сюжету мелодрама.

«Эта пьеса нравилась, долго держалась в репертуаре, — анализировал в шестидесятые годы А. Н. Баженов, — и, сделав свое дело, стала умирать своею смертью и готовилась уже на веки вечные отойти в архив театральной библиотеки, как вдруг вызвана была на время к искусственной жизни. В главной роли этой пьесы появилась г-жа Косицкая. Молодые, свежие силы артистки, ее симпатичный, несомненный талант, обилие глубокого, искреннего чувства гальваническим током пробежали по организму драмы и удержали ее для жизни. Как в драме Шекспира, вместо шекспировского Гамлета москвичи часто смотрели мочаловского Гамлета и восхищались им, так и в «Материнском благословении», вместо мелодраматической Марии перед ними явилась Мария г-жи Косицкой. . . Вопиющая неправда роли совершенно поглощалась глубокой правдой исполнения. . .»

Возможности такого исполнения давала пьеса, переведенная молодым Некрасовым.

Да, она строилась по всем законам мелодраматического жанра. Бедность и честь в ней побеждали. Добродетель торжествовала. Обычный сентиментальный набор эффектов — благословение, проклятие, похищение, мнимая измена, сумасшествие и публичное раскаяние — присутствовал нерушимо и здесь. Но нарочитая эффектность ситуаций в какой-то мере искупалась живой разговорностью речи и ироническим оттенком в обрисовке персонажей. Мелодраматический злодей приближался к комедийным героям и пел вдовильные куплеты. Простак Пьеро приобретает героические черты. Возвышенная героиня говорила обыденным языком и распевала арии-песни, близкие по своей тональности народным:

В хижину бедную, богом хранимую,  
Скоро ль опять возвращусь?

Скоро ли мать расцелую любимую,  
С бедным отцом обнимусь. . .

Переведенные Н. А. Перепельским (под этим псевдонимом выступал будущий создатель «Кому на Руси жить хорошо?» как переводчик и театральный критик) и частично созданные им «куплеты» уже предсказывали неповторимо народное своеобразие стиля поэта Некрасова. Сыгранная Косицкой роль Марии в его «Материнском благословении» свидетельствовала о потенциальных возможностях молодой актрисы в ролях реалистических, «бытовых». А за ними, этими ролями, стояло будущее русской сцены.

«Вглядитесь попристальнее в г-жу Косицкую,— убеждал один из рецензентов,— и прислушайтесь к ее дикции,— и вы, верно, убедитесь, что ее простое, наивное лицо, ее фигура и голос, все говорит, что она создана для ролей, подобных роли Марии в «Материнском благословении».

Ее Мария говорила простоватым говорком, тем самым, каким говорила в жизни она сама — бывшая горничная Любаша. Пеларии, как русские народные песни. Облик Марии в исполнении Косицкой лишился подчеркнутой приподнятости, столь свойственной мелодраматическим героиням. Слова знатного возлюбленного героини: «это-то счастливое неведение, Мария, эта восхитительная простота и нравятся мне в тебе» вполне соответствовали образу, который создавала Косицкая. И в простоте этой не было налета театральной условности. То была реальная крестьянская простота. Актрисе не надо было наряжаться в одежду простолюдинки для того, чтобы заставить зрителей поверить в «низость» происхождения своей героини. Она выглядела простолюдинкой в любом наряде, в том числе и в так называемом «савойском» костюме, и в богатом розовом атласном платье, отделанном шитьем, тюлем и шелковыми лентами, которое надевала в парижских сценах.

Одним из лучших мест ее в «Материнском благословении» была считавшаяся до той поры наименее эффектной сцена обучения Марии Артуром. Косицкая не делала акцента на неграмотности Марии. Она раскрывала другое — очень близкое себе: счастье прозрения неграмотного человека, радость первого приобщения Марии к миру возлюбленного, тому, который до сих пор казался закрытым для нее.

«Сцена чтения письма во втором акте была ведена так,— восхищался Косицкой рецензент «Пантеона и репертуара русской

сцены», — что ее решительно можно почесть образцовою. Тут видно было не только простое незнание грамоты, как это я видел на петербургской сцене; но какое-то особенное внутреннее чувство, делающее ей чрезвычайно приятным то, что она уже понимает смысл письма, какое-то предчувствие его предназначения, все это проникнуто бездною чувства, страсти, любви к Артуру».

Самым большим успехом в спектакле пользовалась сцена так называемой савойской пляски. Именно за нею Косицкую и ее партнера Сергея Васильевича Васильева, игравшего роль влюбленного в Марию крестьянина Пьеро, вызывали несчетное количество раз. С «Материнского благословения» начался их актерский дуэт, которому на долгое время суждено было стать непревзойденным. Васильев тоже был актер того «натурального» типа, к которым принадлежала Косицкая. Они отлично понимали и чувствовали друг друга на сцене. Обоим им были свойственны широкая раздольность русской пляски, буйная лихость народной песни.

Их и внесли они в «савойский» танец, сопровождаемый куплетами, переведенными Некрасовым.

За моей женой три су,  
А за мной всего четыре.  
Чтоб нам жить хозяйством в мире,  
Что нам делать на три су?

От куплета к куплету все более бойко, более темпераментно отплясывая, с лукавым юмором ответствовала Мария—Косицкая своему партнеру:

Вот как: стол забудем модный,  
Купим хлеба, соли, круп,  
Будем пить поочередно.

.....  
Вместе воду привезем  
На себе без прекословья  
И друг другу на здоровье  
По стакану разольем...

На сцену вместе с задорно-насмешливыми куплетами, жизне-радостной пляской вривалась народная стихия веселья. И она заражала зрительный зал.

После савойской пляски шел один из самых чувствительных эпизодов. Бедная Мария, узнав в знатном аристократе

обольстившего ее возлюбленного, разразившись рыданиями, падала в обморок. Резкое переключение Косицкой от бурного веселья к не менее бурному, открыто выраженному страданию, особенно сильно воздействовало на зрителей.

«Мария в «Материнском благословении», — рассказывала о Косицкой артистка А. И. Колпакова, — бесподобна... На балу... она была настоящая савоярка — живая, игривая, веселая и вдруг, увидев Артура (жениха), бледнела, куда девался грим, и вся менялась».

Позже ее упрекали, что приемы у нее слишком контрастны, что она не владеет нюансами и переходами. И всегда хвалили за наивное простодушие созданных ею образов. Но не этот ли резкий переход от радости к горючим слезам и придавал ту, близкую детской, простодушность ее неискусственным героиням, которой так восхищались те же рецензенты?

Позже ее корили и за то, что в сцене проклятия Марии отцом выражение лица актрисы, «белого, как лист бумаги», недостаточно выразительно. Но если вспомнить требования к мимике поклонников обветшавшего и все еще цепляющегося в то время за сцену классицизма, с его канонически узаконенными выражениями лица, то не окажется ли, что отсутствие *такой* мимики и производило неотразимое впечатление «натуральности», которой опять-таки пели дифирамбы рецензенты?

«Что касается до мимики г-жи Косицкой, — констатировал очевидец ее первых выступлений на московской сцене, — она поразительна у ней в минуту полного увлечения игрой. Вспомните, например, припадок сумасшествия в «Материнском благословении» при виде венчальной процессии; заметили вы, как лицо ее становилось все более и более выразительно и, наконец, достигло *ужасающей* прелести...»

С самого начала своей актерской карьеры в Москве Косицкая проявила себя как актриса «чувства», «пуга», стихийного внутреннего порыва. Богатство и острота восприятия мира, свойственные ей, активно выявляли себя там, где не нужны были сложные ассоциации и длительные домыслы, где чувства и переживания ее и героини совпадали, где незаурядность натуры актрисы естественно растворялась в сценическом образе. Там же, где требовались узаконенная на сцене техника, декламационный пафос, преувеличение страсти, подчеркнутая пластика, изнеженная грация, она оказывалась банальной, неловкой, фальшивой.

Не то ли самое происходило и с Мочаловым? В «банальности» и «тривиальности» его упрекали постоянно. Так же постоянно,

как и восторгались, и плакали в его великие, мочаловские, минуты.

Косицкая приняла от Мочалова эстафету исповеднического искусства. На новом этапе оно стало звучать интимнее.

За романтической исповедью Мочалова стояла судьба целого поколения. Его исключительный герой вобрал в себя отчаяние своих современников, живших во времена лермонтовского «безвременья» и герценовских «наружного рабства и внутреннего освобождения».

Косицкая привнесла на сцену исповедь отдельной личности, незаурядной, но типичной. В этом было открытие ее времени, времени Достоевского, Тургенева, Некрасова. И не в этом ли крылась притягательная сила ее сценических созданий, свежесть и непосредственную правдивость которых интуитивно почувствовали зрители Большого и Малого театров даже в рамках противопоставленной «натуральности» мелодрамы?

А в жизни на ее облик по-прежнему наводили мелодраматический глянец. Происходил любопытный процесс. «Натуральной» простотой Косицкая спускала своих героинь с высокопарных котурнов слезливой мелодрамы на достоверную землю. Саму же Косицкую в жизни то и дело ставили на котурны, невольно отождествляя трагедии ее героинь с событиями жизни самой актрисы.

И действительно, на какой-то миг все скрестилось. Успех савоярской певицы Марии легко ассоциировался с успехом Косицкой, переходящей из одной светской гостиной в другую, куда приглашали модную актрису петь народные песни. Трогательная история попытки совращения Марии злодеем аристократом ежедневно повторялась в искушении Косицкой ее обожателями — знатными и богатыми. Мода на любовниц «из театральных», да еще знаменитых, уходящая своими корнями в крепостной театр, не только не исчезла, но приобретала все более пикантный оттенок, если учесть, что «театральные»-то теперь шли на содержание не из-под палки, а добровольно — вследствие нужды или других причин, хотя бы из-за любви... Добродетельная стойкость Марии воочию подтверждалась неприступностью актрисы, по-прежнему весьма стойко оберегающей девическую честь.

И любовь молодого аристократа имела место в жизни Косицкой — почти такое же, как у ее героини. Красивый, влюбленный, он вторгся в ее жизнь внезапно, как и полагается молодому благородному герою. Но об этом пока не говорили вслух. Добродетель ее еще не подвергали сомнению.

С каждым днем покровителей и покровительниц становилось больше. Ежедневно к театральной школе, где жила она в отдельной комнате, подъезжали одна за другой кареты с важными лакеями в ливреях на высоких запятках.

С бесстрастными лицами хорошо вышколенных слуг, лакеи вносили красиво упакованные коробки с платьями и шляпами от модных французских магазинов, солидные свертки с дорогими материями, высокие стопки книг в сафьяновых переплетах с золотыми обрезами. Дамы-благотворительницы одна перед другой спешили «образовать» и придать светский лоск «дитю природы и бедному по средствам, но одаренному талантом самородку».

Предметы расточительной благотворительности, властно захватив комнату актрисы, лишали ее элементарного уюта, превращали в загроможденный склад.

А сама Косицкая, стиснутая ими, казалась здесь временной гостьей, присевшей ненадолго на кончик стула, чтобы, чуть передохнув, снова пуститься в путь.

Рассиживаться в комнате ей, на самом деле, времени не было. Театр поглощал ее всю. В оставшиеся от него минуты и редкие часы она пыталась продолжить начатое в школе образование под руководством опытных учителей.

А. Н. Верстовский А. М. Геденову.

1 марта 1848 г.

«Косицкая отнеслась мне с такой просьбой, на которую я не мог ничего отвечать ей, не испросив разрешения Вашего высокопревосходительства. Круг московских профессоров и ученых так полюбили ее, что вызываются, собравши между собой некоторую сумму денег, довершить ее образование. Профессор Галахов, пользующийся большим уважением здешнего университета, берется преподавать ей русскую словесность и вообще российский язык. Из собранной суммы приискали знающую французский язык и фортепьяны, учить музыке и французскому языку. Полагают нужным учить ее бальным танцам, в особенности менуэту, для чего подговорили старого Бодри. Ей делает довольно чести, что она за все берется с жаром и с убеждением, что все это ей полезно. И, живя в школе и не вверяясь ни к кому (*нрзб*) в дом для всех сих упражнений, испрашивает во-первых соизволения Вашего высокопревосходительства согласиться на изъявленное предложение или отблагодарить участников. Если последует разрешение Ваше, то может ли она, проживая в школе, принимать учителей у себя?.. В числе участвующих в сборе сумм на сей

предмет, сколько мне по слухам известно, богатый купец Субботин играет непосредственно важную роль. Молодое купечество так полюбило ее, что и на этот один предмет их станет...»

Через восемь дней Гедеонов весьма благосклонно сообщил Верстовскому, что в ответ на просьбу некоторых лиц разрешить «оказать пособие» Косицкой и улучшить ее воспитание, он, Гедеонов, возражений не имеет. Более того, не препятствует он и тому, чтобы получила она это образование в стенах театральной школы. Согласен он и на то, чтобы учителя приходили в школу. Но только при этом обязано присутствовать третье лицо из школьного персонала, и все это не должно нарушать порядка в школе.

В то же время неутомимый Щепкин проявил и здесь свойственную ему энергию. Почитаемый в профессорских кругах, он знакомил Косицкую с московскими учеными, вводил в их дома, совещался с ними о возможностях дать ей образование. Даже деньги — тысячу рублей, и те сумел он собрать по подписке — для оплаты будущих ее преподавателей.

Теперь, казалось, дело было только за ней.

Кончилась масленица. Наступил великий пост. Кончился и театральный сезон. Первый ее сезон на московской сцене. Итоги его были в высшей степени многообещающими. И для нее, в честь которой неслись овации по всякому поводу — даже в небольших, проходных ролях, даже в живых картинах, устраиваемых по существующей традиции на сцене Большого театра в последний день театрального сезона. И для дирекции московских театров, которая с полным правом могла сообщить петербургскому начальству, что в этот унылый холерный год сборы на драматические спектакли не пали, а были значительно подняты «успешным появлением Косицкой», заметно перетянувшей публику с обычно хорошо посещаемых музыкальных представлений «на свою сторону»...

## ПЕРВЫЕ ШИПЫ СЛАВЫ

Начало нового сезона принесло Косицкой еще одно предостережение, которое имело уже непосредственное отношение к ней. Оказалось, что слава дает не только благоволение начальства, но и делает нередко его подозрительным и осторожным. . .

Еще все ласкало молодую московскую знаменитость, еще многочисленные поклонники отбивали ладони на спектаклях с ее участием, еще пламень сенсации раздували журналы, а в Петербурге ее имя уже начинал обволакивать холодный, недоброжелательный туман.

В начале мая 1848 года директор императорских театров Гедеонов послал министру двора П. М. Волконскому донесение: «По приказанию Вашей светлости, лично объявленному мне, относился от 12 ч. февраля с. г. к г. московскому обер-полицмейстеру о том, чтобы все статьи, до театра касающиеся, предполагаемы быть помещенными в фельетоны «Московских полицейских ведомостей», прежде напечатания их были по существующему порядку присылаемы через III Отделение собственной его императорского величества канцелярии на предварительное прочтение их театральным начальством. Вопреки сего порядка в (нрзб) 85-м номере помянутых Ведомостей напечатана в фельетоне статья под названием «Несколько слов о Косицкой», в которой эту молодую и еще весьма неопытную актрису на русской сцене возносят слишком преувеличенными похвалами, и только что развивающееся дарование ее ставят уже в сравнение и параллель с талантом Плесси. . . Подобные несправедливые сравнения с талантами уже заслуженных артистов не могут не быть оскорбительными и для сих последних. . .»

Что же случилось? Почему благоволивший к открытой им дебютантке, довольный до сих пор ею Гедеонов так недоброжелательно отозвался о ней? Почему затеял дело против газеты, положительно отзывавшейся о подчиненной ему актрисе?

В первых числах апреля в Москву вторично приехала Арну Плесси. Поместив, как и в предыдущем году, объявление об абонементе на спектакли с ее участием, московская дирекция была весьма озабочена, чтобы и «успех был таковой же».

Слава Косицкой по-прежнему была в зените. Дирекция беспокоилась: стоит ли одновременно давать спектакли в Большом и

Малом театрах? Не отвлекут ли публику спектакли русской драматической труппы от гастролей прославленной и любимой двором французенки.

Плесси, разумеется, как и в прошлом году, будет предоставлена уютная сцена Малого театра. На долю Косицкой придется огромный, пятирусный зал. . . Но как бы публика не потянулась именно туда.

И опасения дирекции оказались не напрасными.

«Материнское благословение» с г. Косицкой и дебют нижегородского актера Соколова,— сообщал Верстовский Геденову,— столь любимого здешним купечеством, сделали славный по нынешнему времени бенефис г. Усачеву, которому отчислилось тысячи за две с половиной. . . Косицкую встретили по-весеннему — цветами, которых под конец драмы столько набросали, что она едва могла уносить со сцены корзины букетов и венков. Г-жа Плесси, бывшая в этом спектакле, с большой похвалой отзывалась о некоторых сценах и хлопала. . .»

А о гастролях самой Плесси московская контора через несколько дней доносила, что публика приняла ее более прохладно, что сборы французской актрисы не превышают 500 рублей. В прошлые гастроли 1847 года она, несмотря на одновременные выступления с самим Василием Андреевичем Каратыгиным, менее 750 рублей не собирала.

Невольное соперничество молодой московской актрисы и зрелой французской премьераши нашло отражение не только в сборах, но и в оценке прессы.

22 апреля 1848 года в «Ведомостях московской городской полиции» и был помещен тот самый злополучный «фельетон» о московском театре, который не понравился Геденову. Автор его впервые пытался проанализировать одновременно игру обеих актрис.

«Признаюсь, с чувством предубеждения отправлялся я смотреть «Материнское благословение»,— сообщал он.— Не верилось, чтобы после знаменитой Плесси могла увлечь меня игрою артистка, едва вышедшая из школы. Зато как приятно было растаться с ложным предубеждением! Высокое наслаждение, доставленное г-жою Косицкой, совершенно его рассеяло».

И, предупредив читателей, что он не собирается сравнивать артисток, «вовсе несхожих между собою», рецензент все же оставался на особенностях искусства Плесси.

«Что вас поражает в игре Плесси? Ее величаявая наружность, благородная возвышенная манера, неподражаемая ловкость,

отчетливость в каждом движении, глубокое изучение женщины высшего круга, у которой чувство затаено на дне души, не просится наружу. Вы пленяетесь каждой позой Плесси, каждым выражением ее лица... Она прихотлива, кокетлива, очень сознает свою красоту, избалована победами и потому иногда изыскана, но заметьте: художнически изыскана, изыскана с намерением, изыскана по сущности своего характера...

Плесси доставляет наслаждение вашему зрению,— она лелеет его; вы можете определить, в чем именно заключается красота той или другой ее позы, того или другого тона и перелива ее речи; вы можете анализировать ее игру, находить в этом умственное наслаждение...»

Косицкая же совершенно другого типа актриса.

«Косицкая, как артистка, — это дитя природы, любящее всю душой простые красоты ее, дитя по уму, дитя по сердцу, существо откровенное, не понимающее хитросплетений общественной жизни, натура живая, всегда верная голосу сердца. Она не подзревает своей красоты, не умеет кокетничать, но на каждом шагу пленяет вас своей наивной, природной красотой... Когда несчастье обрушится на это наивное существо, когда страсть воспламенится в душе ее, тогда вы забудете о Плесси, тогда вы скажете: «да, природа выше искусства!» Голос души, не задушенный притворной холодностью, отзовется голосу вашего сердца; звучные, выразительные стоны разрушенной внутренней гармонии наивного существа расшевелят ваше сердце, если оно еще не вовсе окаменело; вам будет стыдно, вам будет совестно перед соседом, но вы не будете в состоянии удержать слезы... Красота игры г-жи Косицкой не поддается анализу, неуловима для холодного ума, она не изумляет вашего зрения; вы только пленяетесь простосердечием артистки, чувствуете обаятельную силу ее голоса,— и вам отраднo отдаться во власть ее».

Признав, что Косицкая «составляет совершенную противоположность с Плесси», что «где хороша должна быть Плесси, там дурна г-жа Косицкая», автор фельетона делал вывод:

«Такие артистки, как г-жа Плесси, являются вследствие глубокого, постоянного, усердного изучения общества и сценического искусства; в игре все рассчитано, каждый шаг, каждое слово — это образцы для живописца и ваятеля. Но артистки, подобные г-же Косицкой, действуют более по внутреннему внушению, так сказать, *инстинктивно*, нежели по рассчитанному и строго обдуманному плану; их игра, сильно потрясая чувство, вдохновляет поэта. Конечно, и у этих артисток талант развивается и крепнет

от науки и изучения света; но они только там очаровательны, где вполне увлекаются своей ролью; за них стоит природа, а за тех — искусство».

Сравнение Косицкой с Плесси еще только начиналось. Оно пройдет потом в целом ряде рецензий и статей. Спор об их искусстве как бы продолжит начатый Белинским разговор о мастерстве «актера-аристократа» Каратыгина и творческих взлетах «актера-плебея» Мочалова. Через три года запальчивый Аполлон Григорьев подведет убийственный итог этим спорам, сделав вывод, что Плесси «умеет быть художественно-естественной только в том, что неестественно и даже противоестественно».

Безапелляционность приговора, свойственная Аполлону Григорьеву, грешила чрезмерной резкостью и фанатичной непримиримостью. Но в одном он был безоговорочно прав. Театральное искусство, живущее по старым канонам, перестало удовлетворять зрителя. Русская сцена искала своего пути. Отходило, отмирая, ставшее чуждым ей мастерство классицизма. Дряхлая вычурная патетика романтических страстей. Искусство становилось более демократичным, более понятным широким массам. «Натуральность» захватывала театральные подмостки.

И как все только что рождающееся, она прежде всего начала воздействовать на чувства. Процесс непосредственного сопереживания, а не интеллектуального сопоставления был характерен для того времени. Восторженный прием зрителей Косицкой во многом определяло то, что в ее выступлениях они почувствовали «природу», а не канонизированное «искусство», с его изживающими себя законами.

«Плакать-то мы умели», — говорила Л. П. Никулина-Косицкая, вспоминая свою сценическую молодость. Прямое выражение собственных чувств лежало в основе ее актерских творений. Прямое сопереживание этим чувствам — чувствам простого, естественного человека определяло и особенности зрительного восприятия на том, раннем этапе вторжения сценического реализма.

Перспектив только что рождающегося не мог видеть через чиновничьи шторы стоявший у театральной власти Гедеонов. Он крепко держался за привычное, твердо установленное, не раз оправдавшее себя. Само сравнение пробивающего себе путь с устоявшимся и свыше одобренным было для него кощунственным. Сопоставление имен вольноотпущенной Косицкой с европейской знаменитостью Плесси, которой рукоплескал двор, казалось не приличным. И где? В «Полицейских ведомостях», официальной газете, которую только что разрешили издавать.

Министр двора с московской полицейской газетой церемониться не стал. Вскоре Гедеонов получил от него ответ: «Честь имею уведомить Ваше высокопревосходительство, что вследствие представления Вашего от 5 сего дня, я отнесся к г. министру внутренних дел о воспреещении вовсе помещения в «Московских полицейских ведомостях» статей, заключающих в себе рассуждения об игре актеров, поелику по программе сих ведомостей в оных могут быть помещаемы только объявления о театрах».

Газета эта в течение всего 1848 года не дала больше ни одного фельетона. Да и в следующем, 1849 году осмеливалась лишь изредка извещать читателей о некоторых музыкальных новостях, вовсе не касаясь драматической сцены.

За тем, чтобы отзывы о театре не появлялись в ежедневной московской прессе, стал следить сам губернатор — граф А. К. Закревский. Со снисходительной важностью приняв Верстовского, только что назначенного после смерти Васильцовского управляющим конторой московских театров, Закревский обещал им «полицейское покровительство». Особенно тогда, «когда что-либо будут писать в газетах о театре».

— Московским литераторам, — непререкаемым тоном возвестил он, — нет никакого дела до того, как играют играющие актеры и кто играет. Это дело театрального начальства.

Вежливо поблагодарив за лестное мнение о театральном начальстве, осмотрительный Верстовский в душе, однако, сильно понадеялся на то, что сам-то губернатор в театре «кажется будет редким посетителем!» (О чем и известил в очередном письме Гедеонова.) По собственному признанию вельможного графа, он, не жалуя театральные затеи, не был на спектаклях двадцать один год. . .

Разговор Закревского с Верстовским как бы закреплял позицию московских властей в отношении театральных рецензий в московской ежедневной прессе. Отдельные статьи, посвященные театру, изредка будут еще проникать в другую газету — «Московские ведомости», подчиненные непосредственно попечителю университета, но и эти случаи станут исключением, а не правилом.

Первое облако на безмятежно светлом московском горизонте жизни Косицкой. Оно пока что прошло стороной, издали коснувшись ее. Но вместе с другими тысячами подобных ему оно было предвестником темных туч, начавших сгущаться над головами русских людей в начале 1848 года.

Годы мрачного семилетия. Последние годы жизни Николая I. Историки их называют «апогеем самодержавия».

Тюрьмы опять стали переполняться до отказа. Доносы и предательства расцветают. «Трудно себе представить, как тогда жили люди. Люди жили, словно притаившись...» — вспоминал один из тех, кто пережил эти годы.

Тупо бесчинствовала цензура. Заурядность, как никогда, считалась достоинством. Талантливость, яркость, неординарность вызывали подозрение. Над всеми повис страх. Оттуда — с Запада доносился шум бурных волн революции. Правительство Николая I, приказывая держать наготове оружие, внутри подвластного ему государства жаждало умиротворенной тишины.

Тишина, добытая щелканьем бичей и стуком затворов заряжаемых ружей... «Благо Белинскому, умершему вовремя», — воскликнул его друг и соратник Т. Н. Грановский.

Белинский умер в мае 1848 года. За два месяца до него скончался Мочалов. Слова Грановского с полным основанием могли быть отнесены и к нему.

На московской сцене Мочалов не сыграл больше ни разу. Приехав из провинции больным, он слег в неприятном для него доме тестя — купца Баженова и не поднялся.

На отпевании Мочалова в церкви присутствовала вся труппа. С безликим равнодушием (тем же самым, с каким сидело оно когда-то на его взрывчатых спектаклях) красовалось у гроба семейство Баженовых — самых близких и самых чуждых ему людей. С ироническим спокойствием стояло поодаль московское театральное начальство. Безутешно рыдал Щепкин. Поклонники Мочалова, пытаясь увенчать голову покойного лаврами, ссорились со священником, не дозволявшим подобное кощунство...

Когда гроб, направляясь на Ваганьковское кладбище, медленно проплыл мимо университета, там стихийно прекратились занятия. С обнаженными головами профессора и студенты прощались с Мочаловым.

Газеты и журналы поместили некрологи.

Одновременно с Мочаловым с московской сцены уходил целый этап театральной жизни — трагически-возвышенный и романтически-окрыленный...

Косицкую все называли преемницей Мочалова. Вместе с лаврами она начала наследовать от него и прикрытые ими шипы.

Первый косой взгляд со стороны петербургского начальства совпал с первыми признаками охлаждения к Косицкой ее светских благодетелей. Почва постепенно стала колебаться под ее ногами сильнее, хотя это были еще «подземные» толчки.

Ей стало не хватать времени. Огромный репертуар, который несла она на своих плечах, расширился после поста 1848 года за счет многих новых ролей. Возрастающая ее популярность увеличивала с каждым днем количество приглашений в светские салоны и купеческие гостиные; от них невозможно было отказаться. Дамы-патронессы, присылавшие актрисе наряды, требовали длительного обсуждения ее экипировки. Господа-благотворители, внесшие деньги на ее образование, хотели видеть результаты немедленно.

Все ожидали от нее мгновенного преобразования Золушки в принцессу. Но жизнь оказывалась сложнее сказки.

С роскошных собраний сочинений, разбросанных по полу ее скромной «кельи», она едва успевала смахивать пыль. Занятия с профессорами приносили мало пользы. В вечной спешке ей некогда было повторять их уроки.

Светские манеры, несмотря на общение с элегантным старым Бодри, прививались к ней туго. Ее плотная фигура, крестьянские руки оказывали сопротивление прививаемому им грациозному лоску и сдержанности движений. Привычка, идущая от крепостного детства, кланяться и благодарить «господ дворян» за оказанную милость, от которой она, по ироническому свидетельству Боборыкина, не могла отвыкнуть до конца жизни, шокировала и неприятно поражала ее благодетелей.

Круг их начал сужаться. Не получив немедленной благородной огранки самородного таланта, дамы-патронессы стали отходить от него. Профессора, рьяно принявшиеся за ее обучение, уже через два месяца, по ядовитому замечанию Верстовского, «поспешили откланяться». В светском обществе все чаще и чаще слышались не только восторги по поводу ее выступлений, но и двусмысленные намеки на ее поведение.

Правда, пока еще эти намеки говорились вполголоса. Они не задевали еще ее театральных успехов, актерской репутации. Может быть, даже в какой-то степени подогревали тот сенсационный интерес, который окружал Косицкую. Но интерес этот постепенно терял свою чувствительную окраску, приобретая скандальный оттенок.

И скандал не замедлил разразиться. Гораздо скорее, чем можно было ожидать. Взорвав сентиментальную сословную идиллию, на какое-то время нейтрализовавшую в жизни Косицкой социальные конфликты, он с новой силой доказал их трагическую непримиримость.

Все началось с очередной катастрофы в ее личной судьбе.

Обожатели по-прежнему не давали Косицкой покоя. Главным образом из купеческого сословия. Некоторые из них были баснословно богаты. И даже интеллигентны.

Упоминаемый в письмах Верстовского К. Т. Солдатенков заслуженно стяжал известность московского мецената. О его вечерах, на которые собирались ученые, писатели, критики, актеры, слава разносилась далеко. Первый издатель сочинений Белинского, близкий знакомый Герцена, он был умен и щедр. И страстно влюблен в Косицкую.

Миллионер Субботин. Сынки богатейших московских воротил. . . Если бы она хотела «пристроиться», подобно жившей рядом с ней в училище танцовщице Наумовой, быстро нашедшей себе покровителя, ей бы большого труда это не стоило.

Не только в богатых, но и в знатных поклонниках у нее недостатка не было. Они вились около нее — настойчивые, бесцеремонные, уверенные в своем праве добиваться крушения ее неприступной добродетели.

Особенно настойчивым был один — «лев из первого ряда кресел», как называли его шустрые воспитанницы театрального училища.

Молодой, неотразимо красивый, щегольски одетый. И знатный. И богатый. «Некто Салов», — засвидетельствовала Н. В. Рыкалова, не обозначив ни имени его, ни инициалов.

Избалованный мгновенным успехом у женщин, он сразу же пошел на приступ Косицкой. «Когда появилась Косицкая, державшая себя недоступно, заявил, что добьется своего и отобьет ее ото всех», — рассказывала Рыкалова.

Вначале он вел себя самоуверенно и нагло. Сентиментальный период платонической любви не входил в планы его стремительных атак.

Неожиданный отпор со стороны актрисы удивил и озадачил его. Плебейский кодекс «бедности и чести», который не раз приходилось формулировать Косицкой на сцене, неизменно сохранял свою силу для нее и в жизни. Строгие предостережения матери — «бойся мужчин, они змеи-искусители», «не смей брать конфет, а то так угостят, что и не опомнишься» — все еще сохраняли для нее свою силу.

Восторженная наивность в ней, как и прежде, сочеталась с рано полученным жизненным опытом. Инстинктивная способность устоять, проявившаяся в юной актрисе на разгульных купеческих ярмарках, выросла с годами в активное сопротивление. Но

это, как и тогда, не отталкивало ее поклонников, а, скорее, разжигало их охотничий азарт.

Не оттолкнуло оно и Салова. Он не был оригинален и, как самый банальный искуситель, предложил актрисе «приличное содержание». Получив возмущенный отказ, он и здесь не отступился, подобно многим другим.

Вероятно, и в самом деле он был в это время сильно влюблен. Он неистовствовал, всюду подстерегая ее, уговаривал, жаловался на сословные предрассудки. Чем сильнее был напор его любовных уверений, тем менее стойким становилось ее сопротивление.

Салов заговорил с ней о свадьбе. И она сдалась.

Именно в это время воспитанницы театрального училища, не без ревности обсуждавшие каждый ее шаг, начали замечать некоторую странность и необычность поведения их бывшей соученицы. Следила за ней и поведавшая потом о развернувшихся событиях М. Г. Васильева.

«Воспитанницы школы видели, что та Косицкая, в которой они принимали такое живейшее участие, стала удаляться от них и гордиться перед ними, тогда как год назад она считала за удовольствие, когда они ее приглашали в свой кружок. Но они зорко следили за ней, заметив, что она стала запирается... и даже не отворять дверей, когда к ней постучатся. Они стали наблюдать за ней еще более. И, увидав в окно, что мимо ее окон катается красивый лев первого ряда кресел и делает ей разные знаки, они увидели, что Косицкая долго в школе не уживется, и стали осаждать ее вопросами, которые довели ее до признания, что это ее жених.

— А вот и кольцо, которым мы с ним поменялись.

— Правда ли? Смотри, Любушка, не погубил бы он тебя...»

Косицкая играла в это время и покинутую Фебом Эсмеральду, и погубленную князем пушкинскую дочь мельника... Но она продолжала выступать и в «Материнском благословении». У «Материнского благословения» был благополучный брачный конец. Она предпочла поверить в него.

В одном воспитанницы оказались правы очень скоро. В начале июня 1848 года Косицкая из театральной школы выехала. И хотя сделала она это, по-видимому, не без удовольствия (школьный надзор в создавшейся ситуации для нее был, конечно, тягостен), инициатива исходила не от нее.

Еще в середине мая московская театральная контора посчитала, что пришло время «избавиться от многих, проживающих в школе без всякой к тому надобности, стесняя только необходимо

живущих там, и имеющих возможность иметь собственные квартиры». Среди намеченных к выселению контора называла танцовщиц Иванову, Лавагину и Наумову. Последней упоминалась Косицкая, которая якобы «привыкла уже к свободе» и «могла бы не занимать квартиры, весьма полезной для размещения девочек».

Несмотря на мнение петербургского начальства, что «Косицкую жаль переводить из школы, ибо тут за ней и присмотра и учения больше», она, по сообщению Верстовского, вскоре «весьма добровольно переехала... с намерением привезти с собой мать и достальное семейство...»

Намерения этого она не выполнила. Поселившись в гостинице напротив Малого театра, Косицкая, правда, вскоре съездила в Нижний Новгород. Но, вернувшись, жила в номерах знаменитых на всю театральную Россию «Челышей» одна.

Восторженное ожидание предстоящей свадьбы слегка омрачала таинственность будущего обряда. По неумолимому требованию жениха он должен был совершиться без огласки. Лишь два свидетеля, по его, Салова, выбору, могли знать о состоявшемся венчании.

Она приняла это ультимативное условие не задумавшись. Главным для нее, с детства религиозной, было соединение их в «святой церкви». Ей она верила беспредельно.

И венчание состоялось. В подмосковном селе. Со свидетелями. В полутемной пустой церкви торжественно мерцали свечи. Блестели ризы на совершавшем обряд священнике. Она отвечала на его вопросы. И слышала ответ стоявшего рядом жениха: да, он добровольно идет на их брачный союз.

Совершился обмен кольцами. Жених и невеста поцеловались. Занесли подписи в брачные книги. Туда же вписали фамилии свидетели. Новобрачные подошли под благословение к батюшке. С иконостаса на них смотрели лики святых. Церковь соединяла их навеки.

А в притворе уже хлопали пробки бутылок с шампанским. Свидетели готовились поздравлять молодых... Все было, «как у людей».

Она могла теперь называть своего жениха мужем. Холодный кусочек желтого металла, обвивший палец ее руки, давал ей на это право. Он давал ей право еще и на то, чтобы со следующего утра начать носить фамилию Салова взамен своей — Косицкая...

Но госпожой Саловой ей называться не довелось. Не смела она при людях носить и обручального кольца. Данное Салову обещание хранить тайну их брака она выполняла нерушимо.

Поначалу она вряд ли тяготилась своим двойственным положением. Привыкшая сдерживать себя и сопротивляться, Косицкая бросилась без оглядки в бурный поток охватившего ее чувства. Освободившись от сдерживающих препон, она творила себе кумира. И верила ему так же, как верила соединившей их церкви.

Она по-прежнему не имела свободной минуты. Московское начальство, будто предчувствуя кратковременность ее неожиданного триумфа, пыталось взять от него как можно больше. Не говоря уже о роли Марии в «Материнском благословении» (она сыграла в 1848 году ее около сорока раз, в то время, как самые репертуарные пьесы шли не более 7—8 раз в год), Косицкая и в других ролях выступала много и часто.

Овации в ее честь продолжали греметь. Однако шум становился более отдаленным. Он перемещался с первых рядов зрительских мест на задние, с нижних лож — на более высокие. С кресел, стоящих вблизи сцены, и с позолоченных бельэтажных стульев на Косицкую повеяло холодом.

Скрыть своей связи с Саловым ей, разумеется, не удалось. Грязные слухи о падении актрисы расползались с такой же быстротой, как всего лишь год назад разлеталась по Москве слава о ее таланте, чистоте и добродетели. Они перекочевывали из театральной школы за кулисы, из кулис в зрительный зал, а оттуда в гостиные московских театралов. И то, что проходило незамеченным у других (мало ли актрис имело богатых покровителей!), приобретало скандально громкую огласку у нее — из-за долгого упорного сопротивления, неумения лгать, заискивать, изворачиваться.

Насмешки, уколы, двусмысленные намеки градом посыпались на молодую актрису. Завистливые товарки по сцене с доброжелательными лицами «подруг» сообщали ей любые сплетни, стекавшиеся за кулисы. Круг обожателей Косицкой значительно поредел. Многие из них отошли от нее не без затаенного чувства мести.

У Косицкой была лишь одна возможность защиты: открытое объявление о своем браке. Она не решилась воспользоваться ею. И терпела.

А дальше... Не трудно представить, что было дальше. Были слезы, отчаяние, поиски сочувствия у Салова. И очень быстрое охлаждение его чувств.

Она могла удержать его женской дипломатичной хитростью. Но при своем поэтичном, не лишенном сентиментальности простодушии Косицкая не умела хитрить. Она готова была идти ради

Салова на любые жертвы. Он же хотел легкости и бездумности отношений. И никакого чувства ответственности. Предвидя возможные пути будничных осложнений, он не преминул от них освободиться.

Салов бежал. Трусливо, подло, не поставив Косицкую в известность, не предупредив ее о своем возможном отъезде из Москвы.

Положение Косицкой опять становилось критическим. То, что она брошена, — не без тайного удовольствия повествует Васильева, — «моментально разнеслось по публике, публика к ней охладела... Общество... видя, что заботы его ни к чему не приведут, тоже стало к ней охладевать, и даже на сцене она стала видеть все меньше и меньше приемов. Косицкая стала неузнаваема».

Воспоминания Васильевой-Соболевой 2-й были созданы через много лет после описываемых событий. Но и в них прорывается чванливый сарказм по отношению к выскочке Косицкой, «справедливо» наказанной за свою «необразованность» и легкомыслие. Ни одной ноты сожаления не мелькает в этих воспоминаниях.

Сочувствия, по-видимому, Косицкой ждать было неоткуда. Ей не могли простить ни талантливости, ни молниеносной славы.

А ей все еще не верилось, что он мог обмануть. Вскоре она узнала, что Салов отбыл к себе в имение, которое находилось в Саратовской губернии. Выпросив у театральной дирекции отпуск, Косицкая ринулась туда.

Когда все это могло происходить? Сопоставляя дошедшие до нас указания современников, можно предположить, что где-то в середине 1849 года.

Упоминания о времени в мемуарах звучат приглушенно. Их призрачную приблизительность проясняет скупая конкретность сохранившихся архивных документов. Документы в совокупности с мемуарными источниками говорят о следующем. Косицкую увидел Салов тогда, когда она только что ступила на подмостки московской сцены — осенью 1847 года. Около года, — по свидетельству очевидцев, — «платоническая любовь». Венчанье совершилось после переезда ее из театральной школы, которую Косицкая оставила летом 1848 года. В конце этого и в начале следующего года интенсивность ее выступлений несколько упала. После поста, в начале нового сезона 1849 года до конца июля ее имя ни разу не появляется в ведомостях о спектаклях. С 1 мая по 1 июня, согласно архивной записи, ей неожиданно был предоставлен отпуск. Видимо, именно тогда и поспешила она вслед за неверным возлюбленным к приволжским берегам.

Остановившись проездом в Нижнем Новгороде у матери, она, как уверяла одна из ее родственниц, все твердила:

— Хоть бы взглянуть на него!

Но взглянуть на Салова Косицкой не пришлось.

Он оказался таким же трусливым, как и подлым. Узнав о приезде венчанной с ним актрисы в Саратов, встретиться с ней он не решился. Бесстыдность содеянного была обычной нормой его поступков. И предпринятое им теперь стремительное бегство из Саратова явилось логическим завершением такого же бегства из Москвы.

Она увиделась лишь с отцом Салова. Брезгливая грубость его приговора была бесцеремонна. Узнав, что актриса претендует на звание невестки, он принял ее за «искательницу приключений» и, ничем не смягчив своего удара, объявил, что сын его уже несколько лет женат на другой. После чего с решительной угрозой предложил Косицкой удалиться.

Она отправилась обратно в Москву. Там она бросилась в венчавшую их церковь. Церковь обманула ее так же, как и любовь.

Попытка найти доказательства «законного брака» оказалась бесплодной. В брачной книге не осталось ни записи церковнослужителя, ни подписей свидетелей и новобрачных. Священник был подкуплен, свидетели — фиктивны. Искать правды было бессмысленно.

Два месяца — июнь и июль 1849 года — она опасно болела. После почти годового молчания о Косицкой в письмах Гедеонову Верстовский снова упоминает ее, прося директора театров отдать ей удержанное и не полагающееся по закону жалованье.

Судя по всему, она была беременна. На это намекнет Верстовский, сообщая в более позднем полуофициальном письме от 18 октября того же года своему начальнику о том, что «на Малом театре отличалась Косицкая в «Гризельде», приводя многих в восторг, — в особенности в сценах матери, теперь ей несколько знакомых...»

В официальной просьбе Верстовский вряд ли бы решился на подобный намек. Не раз поставлявший на содержание высокопоставленным особам молоденьких и хорошеньких актрис, Гедеонов был беспощаден ко всем своим подчиненным, «кои от развратного образа жизни впали бы в любострастную болезнь... без его помощи. Уже много лет находился в действии его бесчеловечный приказ об удержании жалованья с беременных незамужних артисток.

Гедеонов разрешил выдать Косицкой удержанное жалованье, ответив 3 октября Верстовскому:

«По представлению Вашему от 28 минувшего сентября я разрешаю выдать жалованье актрисе Косицкой, удержанное за время болезни,— если только возврат этот не будет противоречить существующему на сей предмет положению и не сделает собою примера, не согласного с распоряжениями бывшими с другими артистами, состоявшими в одинаковом положении с Косицкою».

И хотя «возврат этот» явно противоречил «существующему на сей предмет положению», московское начальство, закрыв глаза на характер болезни Косицкой, возвратило ей удержанные с 1 июня по 24 июля деньги в сумме 51 рубль 52 копейки.

Материальный ущерб, нанесенный ей дирекцией, был возмещен. Но репутация ее в глазах начальства сильно подорвалась.

Что случилось с ее ребенком? Может быть, он умер при родах? Или вынуждена она была отдать его на воспитание, как делает это Отрадина в «Без вины виноватых» Островского? . .

Поистине, самые мрачные трагедийные ситуации врывались в ее жизнь.

Период удачи, выбросивший Косицкую на вершину известности, кончился. До сих пор она продвигалась бездумно, легко обходя подводные течения сдерживаемой за кулисами зависти, мелких интриг, недружелюбного осуждения, проницательной насмешки и осторожного скепсиса.

Теперь ей, потерпевшей катастрофу в личной жизни, лишенной поддержки влиятельных поклонников, предстояло бороться за каждый шаг своей сценической карьеры. Социальный конфликт подстерегал ее и здесь.

Все резче и непримиримее стали слышаться голоса записных театралов о ее необразованности, неискусности, вульгарной «натуральности».

«Что за гнусный холопский выговор! — с презрением, переходящим в откровенную ненависть, выражала свои «чувства» к Косицкой в письме М. П. Погодину светская писательница графиня Е. П. Ростопчина. — Это уж не сеньная девушка, а работница из мещанского дома, Матрешка или Палашка, с орешками в зубах».

Если раньше ее хвалили за все, даже за противоположенные ей «светские» роли, то теперь укоряли и за самые высшие ее достижения — Марию, Офелию, Парашу. Мнение «просвещенных» любителей театра еще более ухудшило и так испортившееся отношение к Косицкой начальства. Особенно петербургского. В самом конце сороковых годов ноты раздражения, открытого недовольства значительно усиливаются в письмах Гедеонова, как только речь заходит о Косицкой.

Наступает второй год «мрачного семилетия». Резче закручиваются гайки управления искусством. Разгул самодержавной власти порождает расцвет чиновничьего произвола. Призванное «упорядочить» многообразную театральную жизнь единоначалие укладывает ее в прокрустово ложе конъюнктурных оглядок и беспринципных соображений. Боясь потерять обретенную власть, большие и малые начальники действуют по образу и подобию вышестоящих. Непререкаемость начальственных суждений парализует волю подчиненного аппарата, обесцвечивает и обезличивает его повседневную деятельность. Но обесцвечивание и обезличивание — как раз и есть те жизненные краски мимикрии, которая позволяет царским чиновникам усидеть на теплых начальственных местах в обстановке апогея самовластия.

Грубее становится генеральский окрик из Петербурга на подчиненный ему московский театр. Бесцеремоннее начинает Гедонов навязывать ему свои вкусы. Приезжающий в Москву один, иногда два раза в году, директор императорских театров на расстоянии семисот верст безапелляционно судит о всех повседневных сценических делах старой столицы.

Гедеонов не только утверждает подневный репертуар московских театров, но и категорически требует присылки в Петербург на просмотр распределение ролей в каждом новом спектакле.

И снова, как год назад, в случае с возмущившей его статьей в «Полицейских ведомостях», причиной взрыва негодования генерала действиями москвичей является не кто-либо иной, а «плебейка» Косицкая.

Чиновник петербургской дирекции еле успевает записать в августе 1849 года срочно диктуемое ему разгневанным Гедеоновым письмо на имя московской конторы. «Роль сиротки Сусанны вовсе не идет для Косицкой. . . Роль русской боярыни также Косицкой не годится. . . Не понимаю, зачем нужно давать ей роль бедной Марии. . . Из главных ролей, в репертуар назначенных, по мнению моему, только двумужница по ней. . . Вам следовало уведомить меня заранее о новых ролях, которые Косицкая. . . намерена готовить. . . и тогда была бы возможность отменить то, что она избрала. . . На будущее не допускать использования Косицкой. . . без на то моего распоряжения. . .»

«Я тем более удивляюсь вашим распоряжением насчет этих ролей, — гласит конец наскоро набросанного черновика официального письма Гедеонова московской конторе, — что всякое распределение должно утверждаться мною, следовательно, без моего утверждения новой роли давать не должно. . .»

В отправленном 16 августа 1849 года письме Гедеонова, адресованном лично Верстовскому, резкость начальственного окрика несколько смягчается. Но и там интонация выговора и нескрываемого раздражения очевидна:

«Вчера послал я предписание конторе и Александру Ефремовичу<sup>1</sup> касательно репертуара; он пишет про некоторые назначения: «если я согласен»; но спектакли начинаются сегодня, а я мог дать ответ не прежде как вчера, а если бы было время, я не позволил бы играть Косицкой роль сиротки Сусанны, для которой в ней нет потребных качеств мимических, и, между нами сказать, в ней нет благородства, необходимого для этой роли, а что она сама ее избрала, не есть доказательство, что она могла сыграть удовлетворительно. . . По моему мнению, эта роль лучше идет Лавровой или Медведевой. . .»

Даже получив сообщение о громадном успехе Косицкой в роли сиротки Сусанны, Гедеонов настаивает на своем.

«Роль не по ней, — пишет снова он Верстовскому по поводу злополучной «сиротки» через неделю, — и, скажу более, — никогда или по крайней мере очень не скоро, и разве при постоянном

---

<sup>1</sup> А. Е. Мельгунов исполнял в это время обязанности инспектора по репертуару московских театров.

старании образоваться и облагородить свои манеры, Косицкая может исполнить такие роли, которые требуют тех качеств, отсутствие которых в ней очевидно; сознайтесь, что приобретение благородных манер нелегко, особенно оно зависит от общества, в котором обращаешься, а потому, невзирая на одобрение публики, которое, без сомнения, есть более следствие привычки и слепого пристрастия, прошу вас именем моим оспаривать назначение Косицкой ролей, требующих пластики».

Словно забыв, что не так давно он сам не только санкционировал исполнение Косицкой таких «пластических» ролей, как роли Луизы, Офелии, Марии, но и «радовался» ее блестящему триумфу в них, Геденов продолжает поучать управляющего московской конторы. Не видя сам ее в роли Сусанны, он тем не менее берет под обстрел вместе с «одобрением» публики и мнение самого Верстовского:

«Хоть вы пишете, что она была хороша, но я уверен, что вы нашли ее хорошею потому, что она была не так дурна, как ожидать было должно. . . Я никак не изменяю моего образа мыслей и убежден, что Сусанна гораздо приличнее Лавровой. . .»

Упоминание Геденовым в письмах Медведевой и Лавровой подчеркивает еще одно обстоятельство, которое в значительной мере осложнило в те годы положение Косицкой. Актрисе устоять на занятых позициях оказывается особенно трудно еще и потому, что соотношение сил на московской сцене за прошедшие с ее дебюта два года существенно изменилось.

Труппа пополнилась юными силами. У Косицкой появились серьезные соперницы. Теперь уже не одна Рыкалова делила с ней молодые роли. В штат императорских театров были зачислены в 1848 году и обаятельные сестры Бороздины и пикантная Надежда Медведева. Из Петербурга прибыли успешно игравшие там московские выпускницы Александра Григорьева и Екатерина Лаврова. Каждая из них — талантливая, дерзновенная — имела свои преимущества. Всех их заметила пресса.

«Бороздина первая (восп.), девушка с редким талантом, — утверждал летописец «Пантеона и репертуара русской сцены» в конце 1848 года. — С очаровательной наружностью она соединяет прекрасный голос, бездну чувства и ловкости на сцене. После Косицкой она бесспорно лучшая надежда московской сцены».

Не менее благоприятны были отзывы и о Медведевой. В петербургских газетах мелькала фамилия Григорьевой. Не говоря уже

о Лавровой, восторженно принятой капризными посетителями Александринского театра и отмеченной столичными рецензентами.

Наиболее опасной соперницей для Косицкой именно она и оказалась. Добродушные Евгения и Варвара Бороздины заняли прочное место в комедийном репертуаре. Медведевой тоже приходилось пока что довольствоваться заполнившим сцену водевилем. Григорьева играла роли второго плана. Рыкалова постепенно переходила на роли зрелых женщин. Однотипные роли с Косицкой исполняла Екатерина Лаврова. Поэтому на нее, на ее личность, артистические особенности необходимо бросить хотя бы самый беглый взгляд.

Дочь знаменитого московского баритона, племянница известной драматической актрисы Сабуровой, невеста преуспевающего на московской сцене Сергея Васильева, Екатерина Николаевна была стройна, грациозна, изящна, умна. Получив, по желанию родителей, первоначальное образование не в театральном училище, где обычно воспитывались дети актеров, а в «благородных» пансионах, она выгодно отличалась и знаниями и манерами не только от вольноотпущенной Косицкой, но и от других своих сверстниц — товарок по сцене. Природная одаренность, светская непринужденность, знание французского языка позволили ей войти в самый разнообразный репертуар.

Приехав для сценического усовершенствования в Петербург, она быстро завоевала внимание золотой молодежи.

«Прикомандированная к нам в Училище... Е. Н. Лаврова, — рассказывал один из воспитанников петербургской Театральной школы, — не обладала особенною красотою, но умела очень хорошо пользоваться теми средствами, какими наградила ее природа. Сверстницы ее по школе находили манеры Лавровой жеманными. Оне говорили: «О, Катя Лаврова прехитрая», театральные мудрецы отзывались о ней, как о девушке «себе на уме». Театральная молодежь любила наблюдать за ней из кресел, когда она, как зрительница, сидя в ложе, в числе других воспитанниц, чувствуя себя под наблюдением, пускала в ход все ресурсы невинного кокетства: и сидела-то она, и говорила с подругами, и бинокль наводила на публику как-то особенно кокетливо, с какою-то меланхолической томностью, которая чрезвычайно шла к ее фигуре. Многие из обычных посетителей театра, не имевшие случая перекинуться с ней хотя бы одним словом, были тем не менее влюблены в нее по уши...»

С блеском сыграв на сцене Александринского театра не одну большую роль, Лаврова прочно завоевала симпатии публики, и

лишь нелепая сплетня (о которой ее биограф предпочел умолчать «из уважения к памяти высокоодаренной актрисы») прервала ее удачно начатую петербургскую карьеру.

Вернувшись в мае 1847 года из приласкавшего ее Петербурга в не менее радушно встретивший ее родной город, она легко и безболезненно вошла в московскую труппу. Несмотря на то что самое почетное тогда амплу первых драматических ролей было прочно закреплено за Косицкой (получавшей, кстати, все еще 350 рублей в год), Екатерине Лавровой, взятой на вторые драматические роли и менее ценимые роли светских дам в комедии, было сразу же увеличено жалованье с 324 рублей, получаемых ею в Петербурге, до 600.

Она появилась на московской сцене в разгар возрастающей славы Косицкой. Верстовский, приветливо встретив «петербургскую гостью» и увидев в репертуаре Лавровой роли, отданные Косицкой, решил «во избежание начальных столкновений» не «выпускать ее в оных, а начать с комедии. . .»

Но в границах комедийной сцены Лаврова задержалась недолго. 1849 год, так трагически перемешавший козырные карты одной — Косицкой, оказался выигранным для другой — Лавровой. Болезнь и почти полугодовое отсутствие Косицкой дали ей возможность получить все основные роли первой драматической актрисы. И когда Косицкая, еле-еле оправившись после обрушившихся на нее бедствий, вновь начала выступать в трагедиях и драмах, где до этого она недолго, но единодержавно царила, завоеванный трон ей пришлось делить с другой, значительно более устойчивой и сильной.

Сравнение Косицкой с Лавровой проходит в большинстве театральных статей конца 1849 — начала 1850-х годов. Журналы «Москвитянин», «Отечественные записки», «Современник», «Пантеон и репертуар русской сцены», газета «Северная пчела». . . Во всех них остался след невольного соперничества московских актрис. Разность общественных рецензентских позиций определяет различие их взглядов, вкусовых восприятий, свидетельств защиты и нападения. Но сквозь пристрастия оценок, субъективность восприятия встает очищенное прошедшим с того времени столетием реальное соотношение сил, их несомненная полярность, их преимущества друг перед другом и уязвимость.

Сопоставление Косицкой с Лавровой начала «Северная пчела». И сопоставление это было, как и следовало ожидать, не в пользу Косицкой. Даже ролью Марии из «Материнского благословения» — этой общепризнанной удачей молодой актрисы рецензент

българинской газеты остался неудовлетворен. «Не отрицая ее дарования и наивности,— писал он о Косицкой,— не приходя между тем от них в упоение, мы сознательно должны сказать, что г-жа Лаврова, игравшая роль Марии после г-жи Косицкой, не менее имела в ней успеха. . .»

Хваля Лаврову за образованность, за умение отчетливо отделать роль, за изящество пластики, за выразительность мимики, за то, что, в противоположность Косицкой, она всегда остается в «границах приличия», заявляя, что она «снискала себе право на занятие амплу драматической героини», авторы статей «Северной пчелы» не скрывают своего пристрастия к ролям «бездумно светским», далеким от «натуральной слезливости». В таких ролях Косицкая оказывается «не на своем месте». В роли «наивно-интересной» девушки автор театральных обзоров «Северной пчелы» «желал бы. . . видеть актрису, подходящую грацией и манерой к г-же Лавровой. . .»

С иных позиций подходит рецензент некрасовского «Современника». Отдавая должное Лавровой «за пластическую сторону искусства» и упрекая Косицкую за «отсутствие полного лица. . . очерченного вполне мастерской игрой», он отдает предпочтение последней, за «минуты, потрясающие душу», за «неподдельное чувство грусти, идущее прямо к сердцу, всегда мастерское выполнение роли, когда оно касается какой-нибудь струны сердца, тоски по милому, горечи разлуки, упрека в неверности».

«Г-жа Лаврова — одной школы с г-жой Орловой, школы добросовестной и умной, хотя несколько холодной и искусственной,— как бы подводит итоги этому спору в «Отечественных записках» Аполлон Григорьев.— В самом деле, непосредственных вдохновений, внезапных порывов, воплей, исторгающихся прямо из сердца, не ожидайте от г-жи Лавровой, удовлетворитесь тем, что есть — сценической наружностью, грациозностью и естественностью манер, правильностью дикции — достоинствами тоже весьма редкими. . . Амплу г-жи Лавровой. . . роли светских женщин. . .» И, хваля актрису за умение «сыграть современную женщину, всю, по-видимому, закованную в приличия», за то, что она бывает «беспритязательно свободной» и обладает «средствами образованности», Григорьев, как бы полемизируя с «Северной пчелой», отдает все-таки свои симпатии в роли Марии Косицкой, в которой та «действительно и бывала и бывает еще местами превосходна и трогательна». «Как и следовало ожидать,— резюмирует он,— г-жа Лаврова явилась в роли Марии артисткой очень умной, очень изящной и грациозной. . . но, увы! от начала до

конца она не переставала ни на одну минуту быть актрисой. Сверх того, в Марии — крестьянке и в Марии — образованной девушке мало заметно было разницы. . .»

Почти все театральные летописцы сходятся во мнении, что дело Лавровой — роли, требующие искусной отделки, сдержанности чувств, светскости и грациозности, а дарованию Косицкой близок мир «чувствований, верований, ощущений». Но все они с разных эстетических социальных позиций оценивают эти достоинства и недостатки.

Особенно наглядно проявила свои позиции болгаринская «Северная пчела». Она ставила Косицкой в вину все: и «избыток чувства», и «натуральную игру», и «наивность», и «горючие слезы», и, разумеется, «отсутствие образованности».

«Хотя безотчетливая натура (как полагают ревнители нашей новой школы), — вещал рецензент болгаринской газеты, — есть первый признак высокого таланта, но мы не можем с этим совершенно согласиться. Настоящий артист, при самой естественности своей игры, должен быть всегда в границах приличия».

С презрением обругав «почитателей таланта» Косицкой «созерцателями переслащенной натуральности» и «аматерами сильных ощущений», «Северная пчела» обращала внимание своих читателей на то, что сидят-то эти почитатели, как правило, на самых дешевых местах — в «райке». В то время, как назидательно поучала она, «не след артисту неуместным напряжением голоса или излишними жестами удовлетворять требованиям райка, и не должен заботиться он о том, что раек оценит его дарования. . . Артист должен всегда помнить, что судья его партер, и хотя бы число лиц, в нем присутствующих, было очень невелико, все-таки он обязан дорожить только его мнением».

«В Москве, к сожалению, не то, что в Петербурге, — сокрушалась она, — верхние галереи имеют перевес. . .»

Верхние галереи, так называемый раек, кресла, ложи бенуара и бельэтаж. Говоря о зрительских критериях и оценках, нельзя выпускать из виду неоднородность восприятия публики, те общественно-психологические рубежи, которые определяли эту неоднородность.

При появлении Косицкой на сцене ее стихийный талант захватил весь зрительный зал. Она вызвала всеобщий восторг — и «благородной» публики и посетителей верхних галерей. Но размежевание зрителей в ее оценке было неизбежным. Слишком определенное — социальное и творческое — направление имел ее яркий талант.

В третий сезон пребывания Косицкой на московской сцене резко обозначились «ее» зрители, успех у которых был прочен и непреходящ.

На спектакли с участием Косицкой перестали ездить изысканные любители изящного. Ложи бельэтажа выглядели, по свидетельству все той же «Северной пчелы», «бесцветными». Первые ряды кресел покинули великосветские львы, уступив место молодому купечеству. А верхние ярусы по-прежнему оставались переполненными. Овадии в честь Косицкой там не умолкали. Откровенный раскол публики носил теперь демонстративно социальный характер.

Сборы на спектакли с участием Косицкой не упали. Через год, в 1850 году, когда будет ей дан первый бенефис на московской сцене, чиновники московской театральной конторы будут удивлены, насколько выручка с него превысит сборы французских актеров, бенефисы которых состоятся тогда же и дадут прибыли по пятьсот-шестьсот рублей, не больше.

«Косицкая сделала бенефис побогаче,— констатирует донесение московской конторы в Петербург от 20 декабря 1850 года: — несмотря на то, что лучшая ее публика во всех почти бельэтажах и первых рядах кресел была в волчьих шубах, ей очистилось за всеми расходами за две тысячи серебра. Казенного сбору было 1533—50...»

Публика в «волчьих шубах». Зрители шумного райка. Через тридцать лет именно о них будет писать А. Н. Островский, увидев в «средних и низших классах общества» ту «свежую душу», которую «театр захватывает властной душой» и которая, в свою очередь, является движущей силой театрального искусства.

«Москва,— скажет он,— город вечно обновляющийся, вечно юный; через Москву волнами вливается в Россию великорусская, народная сила... В Москве могучая, но грубая крестьянская сила очеловечивается. Очеловечиваться этой новой публике более всего помогает театр, которого она так жаждет...»

Клеймо высокомерного презрения лежало тогда на ласковом слове «раек». Актеров «оберегали» от вкусов райка, осуждали за успех у него. А он, переполненный, бурно восторженный и не менее бурно шикающий, вопреки мнению прессы, вопреки безапелляционным приговорам обладателей кресел и бельэтажных лож, диктовал свои законы.

Но так ли безнадежно безвкусны и грубы были требования и оценки райка и прочего так называемого «верховья», как считали записные театралы и дирекция императорских театров?

Третья часть всех посетителей театра, жавшаяся на тесных, душных галереях и сидевшая в ложах четвертого и пятого ярусов, выглядела пестро и разнородно. Сюда покупали билеты приказчики, мещане, мелкие чиновники. Но отсюда, именно отсюда начинался путь и многих представителей интеллигенции — будущих литераторов, актеров, деятелей просвещения. Здесь же нередко они и оканчивали его — престарелыми учителями, оставленными чиновниками, несостоявшимися писателями и загубленными художниками.

Верхние галереи заполняли потертые студенческие тужурки. В райке прятались от зоркого инспекторского глаза переодетые гимназисты. Здесь судила голодная молодость — нелюбимая, вольнолюбивая, отзывчивая и беспощадная. Здесь оценивала обнищавшая старость — мудрая, рассудительная, оглядывающаяся назад. Здесь было мало сытых и не было пресыщенных. Дешевое дурновкусие и требование «эффектов» соседствовало с тонким пониманием прекрасного. Соленые шутки и неумные остроты перемежались страстными спорами о путях развития искусства и общества. Здесь отбивали ладони при виде сусальной театральной позолоты. Но здесь же рьяно аплодировали простоте и «правде жизни», которые ступали на сцену.

«Как я рад, — признавался литератор А. А. Стахович, — что в первый раз в жизни был в итальянской опере в райке, где именно всегда и сидели настоящие ценители и судьбы».

Он был разнолик, этот вечно кипящий раек. Но без его одушевленных криков невозможно понять те истоки, те силы русской театральной жизни, которые стремительно двигали ее вперед.

На приверженность к Косицкой «верховья», на любовь к ней райка безустанно указывает не только «Северная пчела», но и другие газеты конца сороковых — начала пятидесятых годов. Актрису осуждают, ей пеняют, ее поучают, призывают прислушаться к более утонченным отзывам и оценкам. Ей выговаривает театральное начальство. Даже Верстовский, и тот недоволен ею.

«К большому ее несчастью, — утверждает он, — много портит ее бенефисная публика, в особенности верховья, аплодирующая всем ее недостаткам. Надо иметь больше ума, нежели бог наделил ее, чтоб понимать такого рода и слоя людей поощрения. Добрые советы мало уже на нее действуют. Шум толпы заглушил все!»

Почти теми же словами отчитывало в свое время театральное начальство и Мочалова за его демократизм, за его постоянный успех у райка. . . Так же, как и Мочалов, Косицкая оказывается «неисправимой». Она вносит мятежную трагическую окраску

в прихотливую чувствительность французских мелодрам. Бытовой характерностью она окрашивает самые высокопарные монологи. Мазки актерской палитры ее самородного таланта стали еще более броскими. Но она по-прежнему не умеет пользоваться полутонами. Она форсирует звук. Громко, в голос, рыдает. Ежевечерняя исповедь ее на сцене, разрушая благопристойную возвышенность мелодраматических построений, исполнена резким криком накипающей женской боли. Крик этот шокирует, кажется неприличным, однообразным, в какой-то мере вульгарным сторонникам сдержанной светской «воспитанности». Но крик этот доходит до верхних галерей, вызывая в ответ не менее бурные эмоции.

Ее любит, ее понимает та часть зрителей, на восприятие которых позднее будет делать ставку А. Н. Островский, утверждая: «Русские авторы желают пробовать свои силы перед свежей публикой, у которой нервы не очень податливы, для которой требуется сильный драматизм, крупный комизм, вызывающий откровенный, громкий смех, горячие, искренние чувства, живые и сильные характеры... Драматические писатели должны всегда это помнить, они должны быть ясны и сильны...»

Не принимать в расчет реакцию «публики Косицкой» московское начальство не может. Как не может игнорировать сборы на спектаклях с ее участием, которые в значительной мере определяют захватывающие дорогие места «волчьих шубы». Состав публики в конце сороковых и в предреформенные — пятидесятые годы начинает существенно меняться. Сборы на драматические спектакли (в отличие от музыкальных представлений, а также выступлений французских трупп) в значительной степени начинают определять зрители «средних и низших» классов.

«Шум толпы» не только раздражает, но и побуждает московскую контору по-прежнему выпускать Косицкую как можно чаще. И Гедеонов, в конце концов, видя ощутимые материальные результаты, перестает противодействовать этому.

После вынужденного полугодового отсутствия на московской сцене Косицкой не только возвращают ее коронные роли, но и предназначают ей много других. По-прежнему выступая в ролях Параша, Офелии, Жанетты, дочери мельника (не говоря уже о Марии в «Материнском благословении», которую она ежегодно играет не менее трех раз), она получает в конце 1849 — начале 1850 года свыше десяти новых работ. Среди них четыре — уже упомянутая сиротка Сусанна, Груня в «Двумужнице», Любаша в «Царской невесте», главная героиня «Гризельды» — прочно входят в ее репертуар.

## СТРАННАЯ АКТРИСА

Рассказывая о том, как радовалась она в юности, когда родные пустили ее «на театр», Косицкая вспоминала: «Я веселилась, бегала, играла, на качелях качалась и слетела с них с самого верха, думали все, что до смерти убилась, часа два лежала без памяти, но, однако, опомнилась, и ничего, не ушиблась, как эластичный мячик».

При напечатании «Записок» редактор выкинул это место. Однако образ «эластичного мячика», может быть, и наивен, но довольно точен. Он органично вписывается в самохарактеристику Косицкой. Как «эластичный мячик» подымалась она многократно и после личных трагедий, и после творческих неудач.

Так было и на этот раз. Придя в себя после истории с Саловым, после явного охлаждения к ней «благородной» публики, она опять полна жизни и кипучих порывов.

Роли, роли, роли. К ней возвращаются старые. Она обретает новые. Ей прибавляют жалованья. С 1 апреля 1850 года она получает уже 600 рублей серебром в год. Столько же, сколько и Екатерина Лаврова, единственная из «нового пополнения», имевшая до этого такой же, сравнительно большой оклад.

Косицкой назначают полубенефис — первой из молодых актеров и актрис. И она готовит его, деятельно, энергично, находя пьесы, распределяя роли.

Он не отличается большим вкусом, этот состоявшийся 16 ноября 1850 года ее первый московский бенефис. В нем нет ни одной редкой новинки, которыми так любил угощать публику на своих бенефисных спектаклях Щепкин. Ее бенефис составлен по традиционным рецептам: для начала душераздирательная мелодрама «Безумная», в финале дивертисмент, в середине водевили — «Безумный муж» и «Пятница».

Без водевильных вздоров  
И бенефис нейдет,  
А бенефис актеров  
Единственный доход.

И она имеет этот доход. Он намного превышает ее новый оклад. И в двенадцать раз больше ее первого в жизни бенефисного сбора, который когда-то казался ей сказочно большим.

Она много занята в театре. Актеры продолжают наперебой приглашать ее участвовать в спектаклях поставленных в «их пользу».

На бенефисе Щепкина 25 января 1850 года Косицкой посчастливилось встретиться с драматургией Тургенева. Постановка Щепкиным «Холостяка» была событием для русской сцены. Великое торжество великого артиста. Первый провозвестник на ней социально-психологических комедий-драм.

На Косицкую в роли Маши возлагали особые надежды. «Мы ждали ее с нетерпением,— признавался рецензент «Современника», говоря об участии Косицкой в «Холостяке»,— думали насладиться ею в роли *простой русской девушки*...»

А она не оправдала полностью этих надежд. «Посредственной, немного неловкой» показалась она в роли Маши И. С. Тургеневу. «Вялой, апатичной, безжизненной» — рецензенту «Современника».

Изящная тонкая вязь тургеневского письма была противопоставлена открытому темпераменту актрисы. Роль Маши — пассивной жертвы своего времени — вне средств ее активно деятельного таланта.

«Бледной девочкой» назвал свою Машу Тургенев в первом, рукописном варианте пьесы. «Простой русской девушкой» заставил ее сделать цензор. Но простота не исключила болезненной петербургской бледности. Болезненной бледности не было места на сочной сценической палитре Косицкой. Насильственное обесцвечивание этой палитры не привело к желаемой «бледности» созданного Тургеневым образа. Оно лишь нивелировало его, заставив актрису уйти в тень.

«В... конце пьесы, — сожалел «Современник», — мы, признаемся откровенно, не помним ее, не видали; она совершенно исчезла перед лицом Щепкина, не обратив на себя ни малейшего внимания».

Первая встреча с драматургией «натурального» направления окончилась неудачей. А сама Косицкая актерскими средствами продолжала утверждать его в ролях не новаторских, написанных по старым канонам.

О «необыкновенной типичности», «неподражаемости» писал рецензент «Пантеона», говоря об исполнении Косицкой роли Любаши в «Царской невесте» Л. Мея и Оленьки в водевиле «Цыганка». «Откуда у нее берется столько жару и одушевления?.. — восклицал он. — Это решительно вулкан, принявший на себя женскую форму».

Трагически-бурная Любаша в стихотворной драме Мея — с эффектным убийством, зловещим отравлением, почти обязательным для старой сцены безумием. Полная задора, огня Оленька в легковесном водевиле «Цыганка» — с традиционным переодеванием, пением, танцами, непритязательными остротами. Эти, казалось бы, взаимоисключающие друг друга образы роднило в исполнении Косицкой искреннее воплощение чувств, народно-песенное начало.

Говоря о создании «Царской невесты» Мей подчеркивал, что образ Любаши в значительной мере строился им на сюжетных мотивах русской народной песни «Хорошо тому на свете жить...»

Хорошо тому на свете жить,  
У кого нету стыда в глазах,  
Нет стыда в глазах, ни совести:  
Нет у молодца заботушки,  
В ретивом сердце зазнобушки,  
Зазнобил меня сердечный друг,  
Зазнобил, сердце повисушил,  
Вез краснова солнца высушил,  
Без мороза сердце вызнобил...

.....  
Не достанься, мой любезный друг,  
Ни девушкам, ни молодушкам,  
Ни своей змее-полюбовнице!

Чутко уловив песенную основу, Косицкая создала образ не традиционный, далекий от обычного для того времени представления о героине-любовнице.

Социальная трагедия невенчанной возлюбленной боярина встала за образом Любаши не приукрашенная. Перед зрителями раскрывался характер беспокойный, глубокий, страстный. Исполненные буйной тоски ее монологи, лишённые декламационного пафоса, были пронизаны простонародной трагедийно-бытовой интонацией.

Этому не нравилось ценителям изысканного искусства. С возмущением восприняла исполнение Косицкой роли Любаши графиня Ростовчина, которая хотела увидеть на сцене «пылкую, страстную, смелую и балованную любовницу боярина», а увидела «простофилю-девчонку» с «холопским выговором».

«Косицкая, — с нескрываемой злобой писала она М. П. Погодину, — это существо репозобразное, с головою вроде арбуза, ко-

чана капусты или неправильной дыни. Она не умеет читать стихов и портит лучшие и сильнейшие выражения».

Но неприятие актрисы графиней Ростопчиной тонуло в том восторженном приеме, какой устраивала Косицкой в роли Любаша «ее» публика.

Народный трагизм в воплощении Косицкой судьбы простой русской женщины создавал ту эмоционально напряженную атмосферу зрительного зала, которая окружала ее Любашу на протяжении всех пяти актов спектакля. Народно-песенная стихия определяла успех Косицкой и в водевильной роли цыганки Оленьки, раскрывшей другую, может быть, не менее важную сторону ее дарования: здоровый природный оптимизм, умение заражать весельем, широкую щедрость радости.

Именно эти две стороны дарования Косицкой определяли лучшие ее создания на сцене. Они дали долгую жизнь ее Офелии, Марии, Микаэле. Они оживляли приторных Гризельд, сусальных Грунь и кружевниц Варвар. Они заставляли даже самых суровых по отношению к ней театральных летописцев недоуменно пожимать плечами:

«Странная артистка. . . Много, страшно много хотелось бы сделать ей замечаний. . . Но кончилось представление, и в результате — вы потрясены, взволнованы, измучены — благодатно или неблагоприятно, смотря по содержанию драмы, — и вы помните только ее светлые минуты. Если бы у нас было много ролей чисто русских женщин, мы бы посоветовали. . . [Косицкой] ими ограничиться, но так как таковых у нас почти нет, то мы ходим и будем ходить смотреть ее не только в ролях Груни в «Двумужнице», Маши в «Холостяке», но и в ролях Гризельды, Марии и т. д.»

К концу третьего сезона своего служения на московской сцене Косицкая окончательно пала в глазах таких утонченных театральных ценителей, какой была графиня Ростопчина. В то же время ее стихийное дарование взяло в полон критиков, которые поначалу встретили ее недружелюбно.

Одним из таких критиков — бескомпромиссных, не знающих вначале снисхождения к ней, — был Аполлон Григорьев.

Вечно «странствующий романтик». «Сумасброд». Всегда увлеченный. Нервный. Влюбленный — в женщин, в искусство. . . Переменчивый, непостоянный. И, как всякий влюбленный, пристрастный. Неумолимый «фанатик истины и свободы». Шедший к ней, этой истине, неверной тропой пьяных загулов, неизбывной тоски, воинствующего неприятия принятой морали. Не раз плутовавший в ее поисках среди плоскостных равнин славянофильства

и бездонных глубин гамлетовского отрицания мира. «Идеалист» сороковых годов, умерший нищим через несколько дней после выхода из долговой ямы. И через всю жизнь пронесший «чувство плебейской гордости и ненависти».

«Бесспорным и страстным поэтом» назвал его Федор Достоевский. Таким он и был. Во всем. В жизни. В поэзии. В дружбе. Во вражде. В своих накаленных статьях и беспокойных воспоминаниях. В вечном самовыражении и поэтической исповеди.

В меру узаконенной объективности он, по собственным его словам, «ни радоваться, ни страдать» не мог во всем, в том числе — и в восприятии театра, который любил такой же исступленной любовью, какой любил поэзию. Здесь также он был страстен и пристрастен, переменчив и «неправилен» — и в своих критических рассуждениях, и в восторженных, нередко скоропреходящих увлечениях. Тонкий ценитель изящного, он требовал от актеров мастерства, сложных психологических переходов, самоуглубления. В актрисах ценил утонченную красоту и природную грацию. В то же время, будучи неутомимым приверженцем мочаловских вдохновенных минут, с такой же неистовостью, как и все, что он делал, отдавался зрительской способности «сопереживания» любой искренней и душевной ноте в искусстве актера. В частой переменчивости сам он был постоянно искренен в каждую данную минуту.

Все это нашло отражение и в оценке его Косицкой. В его беспощадных нападках на нее. И в противоречащих им высоко ее ставящих определениях. В той резкой перемене отношения к ней, которая произошло на протяжении всего двух-трех лет.

Он напал на Косицкую в тяжелое для нее время. В августе 1849 года. Что принудило его к этому? Чувство ли сопротивления сусально безмерным восторгам, сопровождавшим ее появление в Москве? Или ропот неудовольствия, сопровождавший актрису в лихом для нее году?

Все претило ему в ней. И «вопли души», и «странность манер», и сентиментальная провинциальность дикции. Ему казалось кощунственным само сравнение ее с Мочаловым и Плесси. Он считал, что «ровно нечем» восторгаться ею в «Материнском благословении». Он не видел ни одной роли, в которой бы явилась она с «блистательным успехом» в 1849 году.

До самого конца этого года он явно отрицательно относился к ней. Он называл ее «плаксой», без конца корил ее за «задыхающийся голос». Даже в пении ее он слышал фальшивые ноты. Даже тогда, когда вырвалось у него признание, что в роли Груни

из «Двумужницы» она «лучше всех других Грунь», то и здесь не мог он не попенять, зачем она вообще взялась за эту роль.

В течение нескольких месяцев — он ее придиричивый гонитель. Нетерпимый, жестокий. Он был беспощаден к ней в театральных обзорах московского театра, помещенных на страницах августовского и сентябрьского номеров «Отечественных записок».

Но вскоре, гораздо скорее, чем можно этого было ожидать, неистовый пыл его отрицания актрисы начал спадать. В ноябрьско-декабрьском обзоре Григорьева того же, 1849 года впервые на смену яростно-непримиримым атакам на Косицкую приходит трезвая попытка разобраться в истоках ее власти над зрителем.

Он уже не отрицает у Косицкой дарования. Напротив, он говорит о ее таланте — «сильном и могущественном», о ее «богатой чувством натуре», о «неподдельных порывах», о таких «воплях и рыданиях», что, глядя на нее, «можно... позабыть, в театре ли находишься...» Он сам уже сравнивает ее с Мочаловым. И печалится лишь о том, что дарование ее односторонне, что она, «так же, как и великий трагик», играет по вдохновению, и что вдохновения этого ей нередко хватает лишь на один акт. Он призывает ее к «внутренней сосредоточенной деятельности души», к вечному недовольству истинного художника собой, к «подвигу самоотречения, к которому способны весьма немногие счастливые натуры».

В последующие годы он вновь будет писать о ее «внутреннем огне», «женственной речи, льющейся в душу» такими звуками, которым «противостоять нет сил». И, говоря о том, какое волнение вызывает ее самородный талант, он вспомнит именно те роли, за которые ее ругал в 1849 году.

Через три года признается он, что ни разу не случилось ему видеть Косицкую в ролях Марии, Гримальды, Груни «и даже во многих других», «без того, чтобы не быть глубоко тронутым, часто потрясенным». «Бывают минуты в игре артистов и артисток, — подчеркнет он, — такого рода, когда зритель и даже зритель-рецензент не в силах совладать с обхватывающим его впечатлением», он должен «необходимо и безусловно подчиниться, ибо есть звуки, до такой степени проникающие в душу, порывы, до того истинные, что им противостоять нельзя».

И призовет такого зрителя-рецензента покориться этим порывам.

«Если несколько раз вы приходите в театр, — скажет он ему, — с твердо принятой решимостью не давать над собою воли артисту или артистке... если... уступите обаянию сценическому, если вы, несмотря на все ваши усилия, потрясены порывом, измучены

представляемым, не действительным страданием, — оставьте бесплодную борьбу, отрекитесь от анализа, отрекитесь хоть в этом случае от своего самолюбивого я, — сознайтесь, что есть недосказываемая правда в впечатлении: право, это будет и честнее, да и для вас самих лучше. . .»

В признании рецензентами Косицкой исчезла непомерная осторожность. Тем прочнее, солиднее, наряду с критикой, кажутся их похвалы. Да и положение ее теперь становится более стабильным. Она перестала быть модной звездой. Но и нападки на нее тоже потеряли модную новизну. Она продолжает оставаться первой актрисой на драматические и трагические роли.

В жизнь ее снова входит светлая полоса. Помрачневший было горизонт розовеет, и на фоне его радужных красок появляется фигура нового претендента на амплу «сказочного рыцаря», которого она с детства все ждет и ждет, не раз принимая за него героев водевиля и трагического фарса.

«Мне иногда казалось, как в сказке, что услышит какой-нибудь рыцарь, как я пою, возьмет меня, да и увезет за тридевять земель».

За «тридевять земель» он ее, разумеется, не увез. А вот за пятьдесят верст от Москвы, вполне возможно, подвозил. В Павловский посад, на суконную фабрику князя Грузинского. Впрочем, называли ее так не совсем точно. Потомственный князь Яков Яковлевич Грузинский не был ее владельцем, хоть и занимал на фабрике, принадлежащей казне, почетную должность директора.

Там, в Павловском посаде, часто устраивались любительские театральные представления. Для участия в них приглашались и профессиональные актеры. Их Яков Яковлевич принимал с истинной княжеской щедростью.

По-видимому, туда не раз приглашалась и Косицкая. Не исключена возможность, что там она выступала вместе с одним из заядлых любителей театральных представлений — Иваном Михайловичем Никулиным, молодым человеком лет восемнадцати. Не исключена возможность, что именно там она с ним и познакомилась.

Когда могло это произойти? Общие их знакомые утверждали, что он «давно уже в нее был влюблен».

Окруженная лучшими «кавалерами» Москвы, она вряд ли вначале всерьез обращала на него внимание — юного, на три года моложе ее. Подкосившая ее история с Саловым немало подняла его шансы.

Он не был так богат, как ухаживавший за ней Кузьма Солдатенков. Не был «благороден» и знатен, как обманувший ее Салов. Не принадлежал к «хорошему семейству», как Петр Степанов. Но он был молод, строен, неглуп. Видимо, очень сильно влюблен в нее. И готов ради нее на все. В том числе и на законный брак. . .

Никулин жил вместе с матерью на Малой Грузинской улице в небольшом, записанном на его имя доме. Не нуждался в деньгах, которые он, числящийся мещанином Семеновской слободы, тратил с беспечной дворянской легкостью.

Откуда могли быть у Ивана Никулина средства?

Князь повсюду рекомендовал его как своего воспитанника и крестника. Видимо, он, Грузинский, и приобрел для Никулиных дом на той же улице, где стоял его собственный особняк. Не жалел он для «крестника» и денег.

Богатый и знатный князь Грузинский любил Ивана Никулина как сына. . . И почти никто не сомневался в том, что именно им и приходился Якову Яковлевичу его «воспитанник и крестник». Правда, незаконнорожденным. Или, как тогда говорили, побочным.

История для того времени обычная. Необычным в ней было лишь то, что князь не отказывал Ивану Никулину ни в чем.

Не отказал он ему и тогда, когда тот, бросив учиться в коммерческом училище, захотел поступить на сцену московского императорского театра. Устроить «крестника» туда Грузинскому не составляло большого труда. Хорошо знавший Гедеонова, приятель Верстовского, действительный статский советник князь Грузинский имел крепкие театральные связи.

Побывав вместе со Щепкиным на гастролях в Одессе летом 1850 года, Иван Никулин вскоре получил дебют на императорской московской сцене. В возобновленном для него водевиле «Красавец муж» он исполнил, не без успеха, главную роль. Во всяком случае, Верстовский остался им доволен.

А. Н. Верстовский — А. М. Гедеонову

*15 декабря 1850 г.*

«После драмы дан был старый водевиль «Муж-красавец», в котором весьма выгодно и успешно дебютировал г. Никулин в роли Рауля. Этот молодой человек весьма много обещает, судя по той ловкости, прекрасному органу, выгодной наружности и некоторой уже опытности, с которой он выполнил роль, занимаемую прежде Самарным. Его несколько раз вызывали и

в продолжении водевиля прекрасно принимали. На этом же представлении собралась, кажется, вся Павловская фабрика князя *Грузинского*. В сем же водевиле роль Эрнестины играла Косицкая и была весьма неловка и дурна. Ей уж пора перестать играть в водевиле...»

Через две недели после дебюта Никулина — 30 января 1851 года московская контора послала ходатайство о нем в Петербург:

«По разрешению Вашего высокопревосходительства от 22 ноября прошлого 1850 года за № 462-м бывший ученик коммерческого училища Иван Никулин допущен был конторою к трем дебютам, начатым с 14 декабря и исполненным им с успехом и благосклонным приемом публики; по окончании коих для большего испытания его дарований постоянно был занимаем в различных пьесах, которые он исполнял с отчетливостью и получал всегда одобрение публики, контора императорских московских театров, имея честь донести о сем Вашему высокопревосходительству, долгом считает присовокупить, что г. Никулин, как по оказанным ему дарованиям по игре, в ролях молодых людей, так и по наружности, может быть очень полезен для дирекции. Посему контора справедливым находит ходатайствовать перед Вашим высокопревосходительством об определении его на службу к московским театрам артистом по драматической труппе. В ожидании по сему предмета разрешения Вашего высокопревосходительства он по текущему репертуару до окончания карнавала будет постоянно занят».

А еще через полтора месяца — 14 марта 1851 года Иван Михайлович Никулин был определен к московским театрам актером, с жалованьем 250 рублей серебром в год.

23 июня того же года он и актриса императорских театров Косицкая подали на имя дирекции прошение о том, чтобы им разрешили вступить в «первый законный брак». Получив через несколько дней «благословение» Гедеонова, они начали готовиться к свадьбе.

Свадьба состоялась 16 июля 1851 года в стоявшей неподалеку от Большого театра — у всех на виду — «Космо-Дамианской, что в Шубине» церкви. Торжественная, многолюдная, пышная. За то мнимое, в жалкой полутемной подмосковной церквушке венчание Косицкой был взят теперь полный реванш.

Такой же шумной, многолюдной была на первых порах и вся жизнь Никулиных. В роскошной квартире, нанятой ими в центре города — на углу Салтыковского переулка и Большой

Дмитровки, рядом с Дворянским клубом, в доме генерала Талызина. И в наеме квартиры, и в мебелировке ее, видимо, не обошлось без участия князя.

«Обстановка... была не только богатая и роскошная, — восхищалась А. И. Колпакова, не раз бывавшая в квартире Никулиных, — по-барски изысканная: изящество, картины, безделушки, художественные лампы, старинные вещи, прекрасная сервировка, было много серебра».

Солидной изысканности обстановки соответствовало и фортепьяно, за которым, по свидетельству той же Колпаковой, «часто фантазировала и доходила до слез» хозяйка дома, играя на нем, может быть, и не очень хорошо, да зато с душой, и наряды ее. «В одежде немного оригинальничала, но не было безвкусицы в костюмах; никогда не расставалась с огромными, крупными кораллами».

Сразу же после свадьбы двери дома Никулиных широко открылись для московских литераторов, артистов, профессуры. Здесь запросто бывали поэт Николай Щербина, писатель Григорий Данилевский, так называемая молодая редакция журнала «Москвитянин», знаменитые актеры Пров Садовский, Дмитрий Ленский, Василий Живокини. Он был в центре московской артистической жизни, их дом. Хлебосольный, непринужденный. Свободный от светской скованной условности. В нем бился живой нерв интеллектуальной жизни. И он всегда был полон, их просторный, гостеприимный дом.

В уютной гостиной впервые читали свои произведения писатели, обсуждались пьесы, звучали стихи, сорековались в остро-словии водевилисты, раздавались импровизированные рассказы актеров. Особое место в нем занимала песня. Чаще всего народная, русская, под гитару. Ею увлекались молодые сотрудники «Москвитянина». Не она ли и тянула их в дом артистки, на всю Москву прогремевшей исполнением русских романсов?

Оба они были расточительны — молодые супруги Никулины. Он — избалованный роскошью, окружавшей князя Грузинского. Она — непрактичная, любящая, чтобы «дом был полон», чтобы все было на «широкую ногу». Они ни в чем не знали меры. Деньги текли у них без счета.

Правда, пока что средства у них были. Женю своего воспитанника, князь Грузинский щедро одарил его.

Жизнь Косицкой становилась стабильной не только в театре, но и дома. На сцене она продолжала страдать, умирать, сходить с ума в мелодрамах. Но сценическое бытие уже определяли

опыт и мастерство. Она научилась входить в состояние героини, совсем непохожее на теперешнее свое.

Удержать стабильное равновесие жизни Косицкой удалось и на этот раз недолго. Скрывать беременность вскоре стало невозможно. Сыграв последний раз 19 января 1852 года роль Доротти в пьесе Кукольника «Денщик», она ушла в долгосрочный отпуск. Ушла не так, как четыре года назад, а с чувством достоинства замужней, обеспеченной женщины. Хотя и не без некоторого беспокойства. Второй раз пришлось ей передавать роли Екатерине Лавровой (ставшей теперь по мужу Васильевой), интерес к которой сразу же возрастал, как только тускнела звезда первой актрисы на драматические роли.

Быстро промчалась масленица, наступил великий пост. В послепасхальные дни гостей у Никулиных было особенно много. Чаще других их навещал тесный кружок «молодой редакции» «Москвитянина». «Однажды, — вспоминал известный литератор Н. В. Берг, — . . . кружок этот провел там формально целый день. Танцевали, пели, водили хороводы. . . Любовь Павловна была постоянным образцом на ногах, а на другой день разрешилась самым благополучным образом от бремени дочерью Верой».

Запатамтовав, Берг считал, что это случилось на масленице, в феврале. На самом деле это произошло 26 апреля.

«Выписка из метрических книг, хранящихся в ризнице Никитского сорока Космо-Дамианской что в Шубине церкви.

Тысяча восемьсот пятьдесят второго года Апреля двадцать шестого числа в доме г-на Талызина у живущего Московских императорских театров Ивана Михайлова Никулина и законной жены его Любови Павловой Никулиной православного вероисповедания родилась дочь Вера. Крещена Мая четвертова числа. При ней восприемниками были действительный статский советник князь Яков Яковлевич Грузинский и княгиня девица Александра Яковлевна Грузинская. Оное крещение совершил приходской священник Андрей Николаев, с своим причтом, в чем удостоверяем с приложением церковной печати Никитского сорока Космо-Дамианской что в Шубине церкви.

Священник *Андрей Николаевич Смирнов*  
Дьякон *Егор Семенович Розанов*  
Дьячок *Иван Александрович Виноградов*

Князь Грузинский и княгиня Анна — крестные родители дочери актрисы из вольноотпущенных Косицкой! Появление на свет маленькой Веры еще больше укрепляет внешнюю семейную идиллию четы Никулиных, верным хранителем которой является знатный «воспитатель» главы семейства.

Что же касается внутренней ее стороны... Там очень скоро начинает обстоит не все так благополучно. Стабильное равновесие начинает нарушаться и там.

С каждым днем все откровеннее обнаруживаются малопривлекательные черты характера Никулина. Женившись, он не приобрел солидности. Двадцатилетний юнец, с детства уязвленный двусмысленным положением княжеского «воспитанника»! Он горделиво тщеславится своей знаменитой женой. Ему нравится называться актером императорских театров. Но он ничего не делает для того, чтобы закрепить это право. Удачно выступив на дебютах, он быстро потерялся в актерской массе. Так и остается полудилетантом, выходящим на сцену в третьестепенных ролях.

Он любит водить знакомство с известными людьми. Самолюбию его льстит дружба с поэтом Щербиной. Он испытывает удовольствие от того, что может фамильярно написать ему: «Любезный друг!.. Сегодня у нас будут Берг и Гр. Данилевский, а потому, сделай милость, приходи часу в седьмом...» Или небрежно обронить: «Мы и князь ожидаем тебя». Ему явно по сердцу быть с писателями и ведущими актерами на «ты».

Он не лишен образованности, внешнего лоска. Ему чужда скупость не только в безудержных тратах, а и в выражении чувств. Но он начисто лишен чувства долга. Совершенно беспомощен в любом мало-мальски серьезном деле. У него все задатки прожигателя жизни.

Пока что, в первые годы супружеской жизни, они прикрыты флером обаяния молодой влюбленности. Косицкая еще не успела почувствовать их. Розовый фон, окружающий ее избранника, еще не померк в ее глазах. Но Косицкую не может не тревожить его эгоизм, себялюбивая беспечность. Его неспособность утвердить себя в театре.

Сама она весну и лето 1852 года на сцене московского театра не играла. 11 февраля закончилась масленица, наступил великий пост. Апрель и май Никулина-Косицкая считалась больной по беременности. А с 1 июня по 1 сентября ей был предоставлен отпуск за свой счет.

Осенью пришла пора возвращения в театр. Возвращаться туда было тревожно. Долгое отсутствие в театре чаще всего

бывает чревато неблагоприятными последствиями для актрис. Для нее оно тоже не прошло благополучно. Она могла понять это сразу — по первым брошенным на нее взглядам актеров и особенно актрис.

После родов Косицкая располнела. «Она всегда имела расположение к полноте, всегда смотрела русской, дородною красотою. . . — отмечал Н. В. Берг. — Но в это время при жизни спокойной, с достатком, при хорошей еде раз десять в день — она раздобрела неимоверно!». «Чувства бездна, — сокрушался Верстовский, — а толщина. . . уничтожила всякое очарование».

Ей же предстояло включиться в борьбу за новые и за старые свои роли. С молодыми, изящными, стройными актрисами.

Восемь месяцев отсутствия Косицкой в московском театре жестоко опустошили ее репертуар. Лучшие роли ее были с успехом сыграны Е. Н. Васильевой, послужившей, как считало начальство, «верой и правдой. . . по случаю беременности Косицкой».

В любимой роли Никулиной-Косицкой — цыганки Оленьки выступила молоденькая провинциальная актриса Шмитгоф. Вернуть от заменивших ее актрис роли Косицкой оказалось труднее, чем в прошлый раз. Только три из ее прежних ролей возвратились к ней на какое-то, очень недолгое время безраздельно: Офелии, Гризельды и Марии.

На «Материнское благословение» она возлагала особые надежды. В нем думала она вернуть любовь публики. Однако сделать это ей удалось не в полную меру. Об этом свидетельствует письмо Верстовского Геденову от 5 сентября 1852 года:

«Вчерашнего числа в первый раз появилась после долгого отсутствия на сцене Косицкая (Никулина). Я выпустил ее на Большом театре, в «Материнском благословении». От приема верхней публики я ожидал более. Сбору было 467 рублей. Косицкая ужасно потолстела, так что голые руки ее в савойском костюме казались уже оладьями. Эффекты в драме были те же, какие и прежде, заставляли усердно хлопать верхнюю публику. Раза три вызвали ее по окончании пьесы, заставили повторить ее пляску, в которой толщина ее была еще заметнее. В воскресенье она играет в «Гризельде». Для сборов желательнее бы, чтобы публика к ней не поостывала».

Но сборы поднять не удалось. «Разогретым блюдом» зрители довольствоваться не хотели.

Зрелая дородность Никулиной-Косицкой губительно действовала на наивную простоту и искреннюю безыскусственность, ко-

торыми прежде оживляла она subtilных, вечно рыдающих несчастных героинь напыщенно-ходульной мелодрамы и убивала риторическую ложь русской «патриотической» пьесы.

Новая творческая трагедия вошла в жизнь Косицкой. И причина ее крылась не только в изменившейся внешности актрисы. Причина была серьезней, сложней.

Косицкая появилась на московской сцене, когда переводная мелодрама и русская «патриотическая» трагедия (близкая по своей природе мелодраматическому жанру) изживали себя. Своим живым, непосредственным, искренним искусством актриса на какое-то время «омолодила» их. Она совершила с ними такую метаморфозу, которая вызвала огромный зрительский интерес.

Оживив их, она в то же время способствовала их умертвлению. Она могла преобразить отдельные места роли. Но она не была в силах изменить их общей направленности — идейной, сюжетной, эстетической. Более того, она вступала с ними в разительное противоречие. Она приковала зрительское внимание к безыскусственной новизне создаваемых ею образов. Она как будто бы приоткрывала их новые возможности. И тут же сама доказывала их обреченность. Она вносила «натуральность» в давно отыгранные пьесы. Но от этого они не становились правдивыми. И где-то жестоко мстили ей.

Как только исчезало ощущение новизны, даже самые доброжелательные к ней критики начинали замечать, что, наряду с вдохновенными минутами, она бывает беспомощна в местах декламационных, пластических, прибегает к рутинному жесту, вычурной папевности, к «утрировке». Захваченные искренностью, силой выражаемых чувств в отдельных местах сыгранной ею роли, они не могли не видеть, что в целом она не владеет техникой мелодраматических средств. Восторгаясь ее талантом, они сожалели, что он «так односторонен». И не могли понять, что сам устаревший характер этих средств противопоставлен ее дарованию, всему тому, что вызывает восхищение в нем.

Репертуарная катастрофа рано или поздно должна была обрушиться на жизнь первой драматической актрисы. В особенности такой, новаторского для того времени типа, актрисы, какой была Косицкая.

«Публика наконец успела досыта насмотреться на игру артистки в этой роли, — констатировал Баженов, говоря о коронном сценическом создании в те годы Косицкой — образе Марии. — Непизбежное время кризиса... наступило и для «Материнского благословения».

Репертуарный кризис вообще охватил в те годы русский театр. Время предъявляло ему свои требования. Театр не сразу сумел ответить на них.

«Замечательного, капитального русский репертуар не приобрел ничего ровно, — скорбели по этому поводу «Московские ведомости» в 1852 году. — Переводы и переделки, переделки и переводы: кой-когда ракета, которая взорвется и лопнет; все остальное балласт для архивных полок, и ничего для искусства, мало для зрителя, бесплодное испытание для актера...»

Все более резкими и беспощадными становятся нападки на мелодраму газет и журналов. Все чаще пустуют театральные залы на представлениях Косицкой. Попытка дирекции возродить для нее старинные драмы «Уголино» и «Жизнь игрока» была встречена зрителями с ледяным равнодушием. Мелодрама Александра Дюма «Алхимик», выбранная ею год назад для второго московского бенефиса и обруганная прессой, на сцене не задержалась. «Патриотическая» пьеса Н. Кукольника «Денщик», поставленная с ее участием, подверглась резкой критике в московской прессе. А сборы падали все ниже и ниже.

Метался Верстовский в поисках репертуара. Беспрестанно искали актеры новых произведений для бенефисов. Пьесам же прогрессивного направления доступ в театр был предельно затруднен. «На страже» стояла специально учрежденная цензура для драматических представлений — куда более нетерпимая и жесткая, чем цензура, ведавшая делами печати.

Открытый на сцене И. С. Тургеневым жанр русской комедии-драмы числил за ней по-прежнему лишь его пьесы — того же «Холостяка», «Где тонко — там и рвется». Да и на них косо поглядывало пресловутое III Отделение. В 1852 году Тургенев попал на Съезжую за то, что назвал «лакейского», по мнению жандармов, писателя Гоголя великим. Под запретом продолжал находиться тургеневский «Нахлебник». Оставались лежать недозволёнными пьесы близкого ему направления.

А «сверху» все еще пытались гальванизировать давно выдохнувшуюся «патриотическую» драму. За нападки на нее взяли под полицейский надзор даже известного своими дипломатическими способностями и отнюдь не прогрессивно настроенного редактора «Москвитянина» М. П. Погодина.

«Погодина велено отдать под надзор полиции, — зафиксировал в своем дневнике служивший в цензуре профессор А. В. Никитенко, — за статью, напечатанную в «Москвитянине» на пьесу Кукольника «Денщик», и за то еще, что он выпустил V номер

своего журнала с черным бордюром на обложке по случаю смерти Гоголя. А Булгарин тем временем в «Пчеле» так и колотит лежачих: Гоголя, Тургенева, Погодина».

И если в 1835 году Никитенко сокрушенно констатировал: «Основное начало нынешней политики очень просто: одно только то правление твердо, которое основано на страхе; один только тот народ спокоен, который не мыслит», то в 1853 году на страницах того же дневника уже возмущенно восклицает: «Действия цензуры превосходят всякое вероятие. Чего этим хотят достигнуть? Остановить деятельность мысли? Но ведь это все равно, что велеть реке плыть обратно».

Повернуть течение общественной мысли назад, как ни хочется этого правительству Николая I, оказывается невозможным. «Внутреннее освобождение» захватывает все больший круг людей.

Даже осторожный Верстовский, и тот не может сдержать накупившегося возмущения в письме — и к кому? Гедеонову! — посланном в Петербург 9 декабря 1852 года:

«Главной пьесой бенефиса Леона была драма «Chatterton», которая в чтении мне показалась интереснее исполнения. . . Глядя на эту пьесу, я пожалел, что у нас не дозволяется пьес современных. Сколько бы можно было собрать денег, если б дозволено было представить смерть Гоголя, который за несколько часов до смерти сжег лучшие свои сочинения. А что касается до гонителей, то оных было поболее старого милорда Bekford. Мне осталось еще в памяти минуты его кончины, в которую квартальный с хожалым разбирали не совсем догоревшие его бумаги. . .»

Рутинность сценической драматургии. Тот несомненный драматургический застой, который охватывает театр в преддверии второго полувека прошлого столетия. Та изживающая себя, но еще цепко держащая восприятие зрителя эстетика мелодрамы.

Они не могут не стоять на пути такой «натуральной» актрисы, какой была Косицкая. С ними она должна была инстинктивно столкнуться и встать когда-то в непримиримый конфликт.

Снисходительно-небрежными становятся отзывы о пей прессы. Безразлично-холодным отношение закулисных врагов.

Новая волна ее творческого падения начинает быть все более явной.

А талант ее не исчез. Все так же чарующ ее голос. Так же велико умение вызывать очищающие слезы. Исполнено трагической боли искусство раскрытия женской души. Пронизан народным оптимизмом свойственный ей на сцене юмор.

В отличие от других театральных летописцев, это понимает, чувствует ее бывший гопитель Аполлоп Григорьев. Именно теперь в минуту растерянности и сомнений он неожиданно поддерживает Косицкую, говоря о ее выступлении в «Материнском благословении».

«Автора этих заметок,— заверяет он,— никто, вероятно, не упрекнет в излишнем и особенном пристрастии к г-же Никулиной-Косицкой. Напротив, сочувствуя вполне ее дарованию, подчиняясь часто невольно порывам того неподдельного и глубокого чувства, которым никто, может быть, не наделен так щедро природою, как г-жа Никулина, он несколько раз указывал на недостатки этого самородного таланта».

И все же, признается он еще раз, возможности ее таланта огромны.

«Г-жа Никулина — давно, очень давно, не являлась на сцене по болезни, и надобно было быть свидетелями того... как много слез, очищающих душу, дарила артистка многим!.. Что за дело, что самое драма — нелепа, основана на грубейших эффектах, что все в этой птукке — фальшь и ходульность. Не драмой восхищается публика, а г-жой Никулиной, которая вносит в роль все богатство данного ей богом чувства».

Но голос Григорьева одинок. «Г-жа Косицкая, к сожалению, слабеет с каждой новой ролью», — констатирует в ноябре 1852 года «Пантеон». Ему вторят другие газеты и журналы. Да и в словах Григорьева звучит окончательный приговор «Материнскому благословию» — лучшей в репертуаре Косицкой мелодраме.

На мелодраму она уже не может опереться. В заполнившем сцену водевиле ей места нет. Трагедия в московском театре — не частая гостья. «Коварство и любовь» запрещено цензурой. «Гамлет» дается редко.

А новых ролей, близких ее дарованию, изменившейся внешности, — нет. Театральной дирекции предложить ей нечего. Бенефицианты перестают приглашать ее участвовать в спектаклях, состоящих теперь чаще всего из переводных комедий и водевилей.

Положение ее становится таким шатким, что Верстовский не считает нужным скрывать это от петербургского начальства, весьма категорично заявляя в начале 1853 года: «Прошло уже время для Косицкой».

Сценическое крушение ее кажется неминуемым. Ей же всего двадцать шесть лет.

И снова ее взлет — неожиданный, небывало высокий. Снова шум, разговоры, множество статей почти во всех московских и петербургских журналах, обсуждение в гостиных и купеческих залах. Сенсация на этот раз была настолько громкой, что день 14 января 1853 года рецензенты сразу вписали в летопись театра как один из самых важных и памятных его дней. «Замечательнейшим из всех блистательных представлений» назвали они состоявшийся в этот день бенефис Никулиной-Косицкой.

Как в прошедшее время ее первых выступлений, из зрительного зала неслись рукоплескания на протяжении всего спектакля. Оживленные дискуссии развертывались в коридорах и фойе. Знайки утверждали: «Это представление нельзя сравнивать с каким-либо другим. Оно вовсе не похоже на обыкновенное представление... Оно оставило нас в полном очаровании...»

Шумно аплодировали кресла и ложи, наполненные, как обычно на бенефисе Косицкой, «ее публикой». А в райке, восторженно кричащем, старый учитель словесности, вытирая выступившие на глаза слезы, торжественно возвестил окружившим его студентам Московского университета:

— Это не игра. Это — священнодействие! Поздравляю вас, молодые люди, вам много предстоит в жизни художественных наслаждений.

Необычным было не только представление. Необычным был сам бенефис. В нем не было юбилейного елеса. Публика неистовствовала. Но, неистовствуя, она, вероятно, впервые в истории русского театра, вызывала не бенефициантку. Она единодушно кричала:

— Всех! Всех!

«Можно ли было в минуты такого всеобщего восторга разбирать, насколько один играл лучше другого?!» — воскликнул потом один из бывших на этом спектакле критиков. Никто не думал тогда об общепринятом бенефисном церемониале. На глазах зрителей совершался исторический поворот. До театральных ли условностей было им? О бенефисе будто забыли. В этом и заключалось высшее достижение бенефициантки.

Ее вызывали много, долго. Но также долго вызывали и других. И особенно громко, настойчиво вызывали автора, сидевшего,

по обычаю того времени, в директорской ложе — у самой сцены.

Смущенный, красный от волнения, он неумело кланялся чествуемой его Москве. Он впервые познал театральные лавры. И не успел еще приобрести того горделиво-независимого вида, которым обычно прикрывали авторское самолюбие его более искусственные собратья по перу. Он был откровенно счастлив.

14 января 1853 года стало для него одной из этапных дат. Прожив долгую жизнь, он вспомнит этот день как один из четырех — самых важных, определивших его судьбу.

«В бенефис Л. П. Косицкой, — напишет он в 1885 году, — 14 января 1853 года, я испытал первые авторские тревоги и первый успех. Шла моя комедия... она первая из всех моих пьес удостоилась попасть на театральные подмостки...»

С Косицкой он был знаком уже несколько лет. Видимо, со времени первых ее триумфальных выступлений.

Для него самого эти годы не были легкими. Написав несколько драматических произведений, он не продвинул на сцену еще ни одного. А театально-литературные круги пристально следили за всем, что выходило из-под его пера.

Не менее пристально следили за ним и голубые жандармские мундиры, под надзор которых он успел уже попасть. Тяжеловесно-убийственный приговор, начертанный на рукописи первой его комедии рукою Николая I — «напрасно напечатано, играть же запретить», — отраженной тенью ложился и на последующие его пьесы.

Он не растерялся. Повсюду читал запрещенную комедию — во всех домах, где представлялась возможность. Иногда один. Иногда с другом своим Провом Михайловичем Садовским. Комедию, которая называлась «Банкрот, или Свои люди — сочтемся» и которая в глазах многих сразу поставила его рядом с Гоголем.

Он читал ее и в доме Никулиных. Он бывал там часто вместе с молодыми «москвитянинцами», активным членом кружка которых в то время состоял. Об этом сохранилось несколько свидетельств. Как сохранилось свидетельство Н. В. Рыкаловой и о том, что именно там, в квартире Никулиных, впервые она услышала «Банкрота». И другие пьесы — тоже. Пьесы Александра Николаевича Островского, с именем которого будет связана вся остальная сценическая жизнь Любови Павловны Никулиной-Косицкой.

На свой третий московский бенефис она взяла пьесу Островского «Не в свои сани не садись». Много позже, после ее смерти, он скажет, и не без основания: «В Москве я поднял Косицкую».

Но ведь и она, идя на известный риск, имела честь вывести его героев впервые на подмостки. В их нахождении друг друга была своя логика, своя закономерность. Специфика ее таланта требовала нового слова в драматургии. Новая драматургия, создателем которой явился А. Н. Островский, нуждалась в актерах того «натурального» типа, к которым принадлежала Косицкая.

Ее инстинктивный дар тяготения к близким по духу людям проявился и на этот раз. Тяготение было обоюдным. Островский не только отдал ей свою пьесу, но, по-видимому, и создавал в ней главную женскую роль в значительной степени для Косицкой.

Он писал «на нее» уже не первую роль.

Очень точно чувствовал он ее сильные и слабые стороны. Внося простоту и естественность в мелодраматические роли, Косицкая невольно, в свою очередь, вбирала в себя их лживую ходульность. Фальшивая возвышенность их патетики, прилепившаяся к ее огромному природному таланту, могла быть нейтрализована лишь сильным противоядием. Ей нужна была роль, лишенная всяких признаков внешнего героизма. Он написал для нее такую роль. С прицелом на ее дарование. С ясным представлением о ее нраве в жизни. С учетом ее внешних и внутренних данных.

Это случилось за год до создания комедии «Не в свои сани не садись».

В начале 1852 года в журнале «Москвитянин» была напечатана вторая большая пьеса Островского «Бедная невеста». В том же году московская контора дала согласие на ее постановку. Пьеса была послана в театральную цензуру. А в театре началось предварительное распределение ролей.

Дружившая с драматургом первая актриса на драматические роли могла рассчитывать на главную роль. Надежды ее оказались напрасными. Роль бедной невесты Марьи Андреевны предназначалась не ей, а Екатерине Николаевне Васильевой. Косицкой же Островский предложил взять роль Дуни в двух небольших эпизодах последнего действия.

Любовница жениха Марьи Андреевны чиновника Беневоленского, брошенная им. Великодушная и широкая, прикрывающая внешней грубостью доброе и чистое сердце, умеющее любить и умеющее прощать. Один из тех маленьких шедевров, которые с такой лаконичной глубиной создавал Островский. Значение его сразу понял Аполлон Григорьев.

«Личность Беневоленского была бы все-таки не полна без Дуни. Несмотря на всю краткость двух сцен, в которых она

является, — к ее личности нельзя прибавить ни одной черты, вся жизнь ее перед вами как на ладони... Всякой, кто и не знает этого типа женщин, почувствует невольно, что это все так именно должно сказаться — равно, как «Адье мусье», брошенное на прощанье в порыве какой-то размахистой удали завитого веревочкой горя... до ее иронического тона при встрече с ним и своего рода благородства в словах: «Ты смотри не забуди чужого века даром. Грех тебе будет».

Не прошел мимо него и Добролюбов, увидев в образе Дуни попытку «освобождения от тьмы» открытого Островским царства стяжателей и самодуров.

«Есть еще в «Бедной невесте» одна девушка, до такой степени симпатичная и высоконравственная, что так бы за ней и бросился, так и не расстался бы с ней, нашедши ее... — писал он о Дуне в статье «Темное царство». — Большой чистоты нравственных чувств мы не видим ни в одном лице комедий Островского. Это уж не та безразличная доброта, которою отличается дочь Русакова... Здесь сила сознательной решимости проглядывает в каждом слове; все существо этой девушки не придавлено и не убито, напротив, оно возвышено, просветлено сознанием того добра, которое она приносит, отказываясь от прав своих на Беневоленского... Да, эта девушка сохранила в себе чистоту сердца и все благородство, доступное человеку. Но что же она такое в нашем обществе? Не отвержена ли она им? Да и не этому ли отвержению, — не отчуждению ли от мрака самодурных дел, кишящих в нашей среде общественной, надо приписать и то, что она так отрадно сияет перед нами благородством и ясностью своего сердца?»

Образ Дуни высоко оценил и Верстовский, считая, что в эпизодах с нею проявляются «лучшие достоинства комедии». Но его не смогла понять Косицкая, для которой и был создан этот драматургический шедевр.

Она не захотела увидеть в характере Дуни близкие себе черты. Скорее, наоборот, почувствовав эту близость, она оскорбилась. Она сама заговорила тоном Дуни, запальчиво бросив в адрес Островского:

— По мнению Александра Николаевича, я только годна исполнять роли содержанок!..

И очень неохотно согласилась выступить в «Бедной невесте».

Она не сыграла первую предназначенную ей Островским роль. Безжалостно помарав пьесу, театральная цензура вовсе вычеркнула эпизоды с Дуней, посчитав их неприличными. Но в созна-

нии современников Дуня не случайно ассоциировалась с Косицкой — как с человеком и как с актрисой, настолько близка, органична была для нее эта роль.

Любопытно, что один из поклонников актрисы, А. А. Стахович, оставивший интереснейшие театральные мемуары, утверждал даже, что он видел ее в «Бедной невесте» и что «в Дуне актерская натура в Косицкой *не выдержала*: забыла Любовь Павловна все неудовольствие на автора и увлекла публику в одном небольшом явлении».

Стахович писал воспоминания в старости. Время перемешало в памяти бывшее и воображаемое. И все-таки воображаемое выросло на реальной почве. Роль Дуни, конечно, стала бы одной из самых высоких вершин в творчестве Косицкой, не помарай цензура так безжалостно «Бедную невесту».

Островский, узнав о бесчинстве цензуры, был в отчаянии. Вторая его пьеса могла лечь под спуд. Московская контора отказывалась от своих прежних обязательств, полагая, что в искромсанном виде комедия не может иметь успех.

«Автору комедии «Бедная невеста» г. Островскому, — докладывал Верстовский в Петербург, — я передавал, что после жестокой помарки цензурою комедии его с уничтожением вовсе последнего акта, в котором вся сущность комедии... дирекция не может дать ему прошлой суммы, а по его известности может принять пьесу на поспектакльную плату...»

И тогда Островский, узнав, что и следующую написанную им пьесу — «Не в свои сани не садись» дирекция за свой счет брать не рискует, отдал эту комедию на бенефис Косицкой. Он решил пропустить ее на сцену перед «Бедной невестой», надеясь (как сообщил он Верстовскому), что после ее успеха «и помаранная Невеста примется успешнее».

С Островским в это время Косицкая, по-видимому, общалась постоянно. В те годы он особенно был близок кружку «Москвитянина».

В октябре 1852 года Косицкая сыграла роль Галочки в переделанной Островским драме Квитки-Основьяненко «Искренняя любовь». В ноябре она представила в московскую контору для своего бенефиса «Не в свои сани не садись».

Московская контора в лице Верстовского отнеслась к этой комедии Островского более сочувственно, хотя всего ее значения для русской сцены он так и не понял.

«Косицкая для бенефиса своего, — ставил в известность Геденова Верстовский 24 ноября 1852 года, — представила не без

достоинств и интереса пьесу Островского «Не в свои сани не садись», которую желательно было бы, чтоб цензура не остановила...»

Отношение Верстовского к Островскому... О нем много нелестного писали мемуаристы, видя в управляющем Московской конторой одну из главных преград для пьес Островского. А сам Островский в своих статьях и заметках на протяжении всей жизни с большим уважением отзывался о нем, как о «совершенном мастере сцены».

Судя по письмам Верстовского, отправленным в Петербург во время постановки пьес Островского «Не в свои сани не садись», «Бедная невеста», «Бедность не порок», отношения их не были так определенно конфликтны. Несколько позже Верстовский действительно будет писать с раздражением Гедеонову о «тулупах и сермяжных армяках, которыми запрудили сцену» подражатели Островского. Однако во время подготовки первых пьес Островского Верстовский отзывался о них в высшей степени доброжелательно, особенно радуясь, по его собственным словам, успеху «Саней» — «этой прекрасной и верно писанной комедии».

«Пьеса приносит большое удовольствие. Только бы не запретили и дали бы нам доехать на этих санях до поста» — мечтает, беспокоясь, он в конце января.

Разумеется, не последнее место для его оценки имели доходы, которые получал от постановки пьесы Островского московский театр. В этом смысле представление «в пользу» Косицкой явилось для дирекции чрезвычайно выгодной статьей.

Отдавая на бенефис свою комедию, Островский невольно попадал в ловушку, которую предприимчивая дирекция приготовила для авторов пьес. По узаконенному положению они лишались всех прав на дальнейшее вознаграждение, если впервые их произведение ставил бенефициант. Оно превращалось в достояние императорских театров, и дирекция могла выжимать из него десятки тысяч рублей, не давая ни копейки из них его создателю.

Островский потом сетовал много раз. «Я отдал даром театру одну из самых сильных своих пьес «Не в свои сани не садись»; «У меня пропал даром труд над пьесой, имевшей наибольший успех»; «Получая всего 300 рублей от Погодина за сотрудничество в «Москвитянине», я отдал даром театру лучшую свою пьесу...» Но тогда, когда он впервые выходил на подмостки сцены, ему было не до этого. Слишком много значила для него — после запрещения комедии «Свои люди — сочтемся», после неле-

пого кромсания цензурой «Бедной невесты» — постановка новой его комедии. Первая постановка его пьес вообще. Почти так же много, как и для Косицкой, для которой она была якорем спасения.

Пьесу цензура не задержала, но вначале не все сложилось для драматурга и бенефициантки благоприятно. Сборы явно разочаровали Верстовского.

«Публики в бенефис Косицкой набралось немного. Весь сбор ограничился 798 рублями. . . . Ей очистилось 586 руб. У французов в этот день, несмотря на прекрасный спектакль. . . . сбору было 89 руб. 40. Большой помехой, я полагаю, наступившие вдруг морозы, доходящие вечерами до 23 градусов. Непостижимая погода!»

Французы играли в Малом театре. Косицкой, как всегда, досталась сцена Большого театра. В то время — до марта 1853 года — бенефисы обычно проходили на ней. Бенефицианты боролись не за нее — громоздкую, неудобную, а за прилегающий к ней пятирусный зал, который сулил большие доходы. Косицкая на этот раз их не получила.

Она никогда не умела устраивать денежные дела. Фантастичность сумм прежних ее бенефисных сборов возникала так же стихийно, как и внезапное их падение.

Неполные сборы настораживали, создавали напряженность, действовали на нервы и бенефициантке, и вручившему ей авторскую судьбу Островскому, и управляющему Московской конторой.

«По первому представлению и еще бенефисному, — делал прогнозы Верстовский, — трудно определить успех последующий. . . . Превосходная игра Садовского со всеми окружающими его актерами дадут, наверное, еще несколько хороших сборов. В комедии мало действия, но она. . . сыграна отлично, почему и театр не умолкал от рукоплесканий. . .»

И все же недооценил спектакль. Последующие представления имели не просто большой успех. Они имели грандиозный успех. В этом Верстовский убедился очень скоро.

«Санки вывозятся еще порядочно, — отрапортовал он через семнадцать дней после бенефиса Косицкой в Петербург. — И шестое и седьмое представление сей комедии дали каждое за тысячу целковых».

«Здесь она превосходно разыгрывается, — продолжал он сообщать туда же о пьесе Островского через двадцать два дня, — почему успешно еще и держится. Я не помню пьесы, после которой

бы всякое представление вызывали автора и всех действующих».

То была триумфальная победа. Ее возвестили громкие вызовы актеров и драматурга. Ее закрепили газеты и журналы, друг за другом помещавшие восторженные статьи.

«Все соединилось для успеха этой комедии, и ее собственные прекрасные достоинства, и ее превосходная постановка на сцене... Эта новая комедия г. Островского останется навсегда одним из лучших украшений нашего репертуара...»

*«Московские ведомости», 1853, 27 января.*

«14 января текущего года... достойно вознаградило г. Островского за его труд, а московскую труппу покрыло новой славой, обнаружив в ней огромные средства, доселе не приведенные в известность...»

*«Москвитянин», 1853, т. II.*

«Г. Островский бесспорно владеет замечательным талантом... Мы же, со своей стороны, радуемся за новое прекрасное приобретение, сделанное русской литературой, и находим, что впечатление, произведенное комедией г. Островского, совершенно нравственное, что ни говорите, м. м. г. г., простой, грубый, необразованный русский человек, в его первобытной простоте, все-таки выше всякого полубразованного Снобса, вроде г. Вихорева...»

*«Современник», 1853, № 4.*

«Прислушайтесь-ка, что говорят о пьесе и как сочувствуют картине живой, взятой из жизни, всем близкой,— картине истинной. Две, три такие вещи в сезон, и мы не успеем оглянуться, как многое из до сих пор, увы! имеющего права гражданства на нашей сцене, мелодрама, народный водевиль, в котором нет ничего народного... и прочие нелепости навсегда останутся гнить на полках архивов».

*«Пантеон», 1853, т. III.*

Во всех журнальных, газетных отзывах мелькало имя Косицкой и как виновницы появления на сцене пьесы Островского, и как исполнительницы одной из главных ролей. Все очевидцы первых представлений «Не в свои сани не садись» отдавали ей восторженную дань.

«Таланты Васильева (Бородкина) и Косицкой (Дуняша) превалились в этих ролях во всю меру. Совершеннее сыграть было

невозможно. Это была сама жизнь», — говорил И. Ф. Горбунов. «Вся Москва бегала смотреть на Косицкую в «Не в свои сани не садись», — подтверждал П. Д. Боборькин.

«Неловкая, необразованная купеческая девушка так привлекательна, так возбуждает сочувствие... — анализировали «Московские ведомости». — Все единодушно свидетельствуют о совершенстве, с каким исполняла... [актриса] роль. В ее игре... было много жизни, увлечения и характеристической верности действительности. Особенно хороша она была... в местах патетических».

Подобных отзывов и еще можно было бы привести немало. Но, пожалуй, никто так исчерпывающе не сказал о значении для Косицкой и других актеров первой встречи с драматургией Островского, как это сделал Григорьев в шестидесятых годах.

«Первое представление первой национальной драмы «Не в свои сани не садись» — торжество совершилось в Москве. Оно сделало несколько чудес: 1) разом поставило на пьедестал великого актера Садовского; 2) разом создало гениальный талант С. Васильева; 3) разом же оторвало национальную русскую артистку Л. П. Косицкую хоть на время от гнусно-сентиментальных драм...»

Садовский играл роль добродетельного купца Русакова. Сергей Васильев — чистого душой Ваню Бородин. Косицкая — роль дочери Русакова Авдотьи Максимовны — девушки, по словам самого Островского, «неопытной, воспитанной в строгих правилах», «но с сердцем чувствительным и любящим. Любила сначала Бородин, хотя не давая себе в том отчета, потом, обманутая наружностью и искусным волокитством Вихорева, полюбила его всей душой, так что привязанность к отцу и страсть к Вихореву стали почти равносильными для нее... и потому любовь для нее была горем и несчастьем...»

Островский считал роль Авдотьи Максимовны одним из высших достижений Косицкой. Она и была одной из лучших ее ролей.

Косицкая не снижала характерности роли. Ходила, переваливаясь, гусяними шагками. Полная, здоровая, конфузливая. Простодушная, доверчивая, говорила московским, с чуть распевной волжской интонацией, говорком. И стыдилась, потупившись, натурально, как обычно стыдились русские девушки. А потупившись, как положено, бросалась затем на шею «красавчику барину» и жарко целовала его, со всем пылом своего глупого неистраченного сердца и со всей страстью наливного созревшего тела.

Поначалу зрителям казалось, что роль решена актрисой в подчеркнуто комедийном ключе. Смех непрестанно возникал в первой сцене ее с Вихоревым. Но вскоре, уже во втором акте, комедия оборачивалась драмой, раскрывая, что и купеческие дочери «чувствовать умеют».

«Первостепенные... лица настроены таким образом,— выражали свое мнение о спектакле «Не в свои сани не садись» «Отечественные записки», — что смех, веселый смех держится лишь при первом их появлении и скоро потом уступает место другому, совершенно противоположному настроению духа».

Сцена Авдотьи Максимовны с Ваней Бородиным, роль которого с задушевым драматизмом исполнял Сергей Васильев, так захватила зрителей, что, по словам И. Ф. Горбунова, во всем огромном зале Большого театра «замелькали белые платки».

Именно в связи с этой и другими подобными «патетическими» сценами восторгался Косицкой в «Москвитяине» Тертый Филиппов, подчеркивая, что актриса «обладает талантом такого рода, какие редко встречаются на нашей сцене: вся сила ее таланта заключается в способности живо чувствовать, при отсутствии других внешних даров. И эта живость чувства делает ее в наших глазах совершенно особенной артисткой из всех нам известных, потому что в ней одной мы заметили это свойство... В роли Дуни, которая не требует ни кокетливых движений, ни светских манер... г-жа Никулина-Косицкая была превосходна...»

Она и в сцене Авдотьи Максимовны с Бородиным не облагораживала Дуню. Так же бурно, ото всей души, как радовалась ее Дуня встрече с Вихоревым, горевала та, признаваясь Ване в любви к другому.

— Прежде я веселилась, девка, как птичка порхала, а теперь сижу вот, как к смерти приговоренная, не веселит меня ничто, не глядела б я ни на кого!.. Ведь надо ж быть такой беде!..

И тут же, поплакав вволю, бескорыстная, добрая, искала способ утешить милого Ваню:

— Женись, Ваня, на Груше, она мне ровесница и подруга, а уж со мной пусть будет, что бог велит.

А когда немного смешной, такой же чистый и добрый, как она, Ваня — Сергей Васильев запевал песню:

Вспомни, вспомни, моя любезная,  
Нашу прежнюю любовь... —

заливалась такими горячими слезами, что последние слова ее превращались в вопль:

— Не пой ты, не терзай мою душу!

В финальных актах драма превращалась в трагедию. Переход от Дуни — восторженной, слепо верящей своему красавчику барину, к Дуне, обиженной им, оскорбленной, был у Косицкой особенно впечатляющ.

— Что вы со мной сделали!.. Куда я теперь денусь?— с раздирающим душу отчаянием кричала она Вихореву.

Когда же тот, безжалостно издеваясь над Дуней, предлагал: «Выпроси у отца сто тысяч, так я, пожалуй, женюсь на тебе. Будешь барыня!»,— в ней, казавшейся такой недалекой Дуне, проявлялось чувство достоинства, впервые осознанной гордости.

— Да отсохни у меня язык, — с убежденным жаром бросала она Вихореву, — если я у него попрошу хоть копейку!

И бурно выплеснув свое горе: «Мне теперь легче живой в гроб лечь, чем домой явиться: родной отец от меня отступится... весь город будет на меня пальцами показывать»,— с беззлобной горечью желала ему:

— Найдите себе жену богатую, да такую, чтоб любила вас так, как я...

Вся боль Дуни, крик ее затоптанного доверчивого сердца выливались в произнесенных ею напоследок Вихореву словах:

— Я к тятеньке пойду!

«Заключительная фраза, — отмечал Т. Филиппов, — сказана была необыкновенно».

«Высоко драматическими местами» считал в исполнении Косицкой критик «Москвитянина» и последние сцены комедии: «во-первых, когда, воротившись из побега, она спрашивает про отца и, узнавши, что он поехал ее отыскивать, произнесла: «Тятенька! Голубчик!», во-вторых, когда она бросается к отцу в ноги и просит прощения, и, наконец, в-третьих, когда она бросается к нему на шею, получивши прощение».

Дуня, сыгранная Косицкой, не соответствовала толкованию дочери Русакова Добролюбовым, как безгласной жертвы самодурного темного царства, в которой вовсе нет лица человеческого. До блестящего социально-психологического анализа, сделанного через шесть лет юным гением-критиком, не поднялась ни Косицкая, ни другие первые создатели на сцене героев Островского. Но образ, воплощенный ею, был по-своему нов, правдив, убежден.

Дуня в исполнении Косицкой казалась глубже, страстнее, сильнее Дуни, увиденной в пьесе Добролюбовым. Придав ей черты своего характера, своей кипучей природы (какая же роль

Косицкой обходилась без этого!), актриса усилила драматизм характера. Она не лишила внешней комедийности купеческий облик дочери Русакова, но она внесла в него трагические оттенки.

В спектакле не прозвучала во всю мощь тема темного царства, открытого Добролюбовым. Но не было в нем и славянофильского восхищения купечеством, как сословием. Наиболее полно нашел в нем выражение конфликт простого, естественного человека с «изжившейся душой» в «благородной» оболочке. Конфликт, воплощением которого так славилась Косицкая в прежних своих ролях.

В какой-то степени она продолжала решать в новом облике, глубоко национальном, русском, тему чуть абстрактно взятого неравенства людей, которое сама-то актриса очень конкретно чувствовала на себе повседневно. Недаром с таким откровенным вызовом звучало название взятой ею на бенефис пьесы «Не в свои сани не садись».

Пьеса Островского заняла в репертуаре московского театра доминирующее место.

«Не в свои сани не садись» в продолжение шести недель дано здесь восемнадцать раз, и более десяти в том числе в Большом театре, который бывал постоянно так же полон, как и Малый,— подводил итоги сезона 1852/53 года рецензент «Пантеона». — Я такого успеха еще не запомню».

Косицкая воспрянула духом. Она играла главную роль в пьесе, которая была не только «гвоздем» уходящего сезона, но и явилась предметом упования на будущее русского театра.

Ролью Дуни, за которую все безоговорочно хвалили Косицкую, должен был начаться в мае для нее наступающий сезон. В ролях, написанных Островским, на которые Косицкая могла теперь с полным основанием надеяться, она должна была полностью найти себя как актриса. Так считали все ценители ее таланта. Этого не могла не понимать и она сама.

## ТУЛЬСКАЯ АНТРЕПРИЗА

Жизнь, никогда не дававшая ей долгой передышки, вновь заставила ее проталкиваться через обломки обретенных надежд.

Катастрофа разразилась неожиданно, когда ее меньше всего можно было ожидать. И коснулась она не только Косицкой — всех актеров московского театра, без различия их рангов и степени именитости.

Утро 11 марта 1853 года не предвещало ничего экстраординарного. Обычный мартовский день с легким туманом, с нарастающим на улицах снегом.

В Большом театре тоже было все как обычно. К 9 часам утра воспитанники пришли на занятия в танцевальный класс. Рабочие подготавливали декорации для вечернего концерта и представлений живых картин, показывать которые разрешалось и во время поста. Актеры находились в своих домах, на разных улицах, в разных концах города. Каждый жил своей жизнью, и ничто в это утро, казалось, не должно было их соединить.

В начале десятого помощник машиниста Дмитрий Тимофеев не спеша спустился за инструментом в чулан под деревянной лестницей, находившейся возле сцены. Пламя, вырвавшееся из открытой им дверцы чулана, дохнуло на него нестерпимым чадом дыма и огня.

Слово «пожар», разнесшееся по театру, охватило площадь, влетело в дома. На улицах появились толпы испуганных, крестящихся людей. Со всех концов города спешили актеры, театральные чиновники, капельдинеры.

Большой театр горел исполненным огнем.

Беспомощно стояли собранные со всей Москвы пожарные. Их воинственно поднятые лестницы казались игрушечными по сравнению с горевшим титаном. Они не доставали середины его колонн.

Подбирала полиция изуродованные трупы мастеровых, бросившихся с охваченной пламенем крыши. Поднявшись по пожарной лестнице к водосточному желобу, взбирался по нему ярославский кровельщик Марин, чтобы спасти рабочего, оставшегося в живых. По громоотводу через выбитое стекло спускались один за другим на землю смекалистые воспитанники с верхнего этажа.

Двое суток продолжалась эта огненная оргия. На третьи — огонь стал спикать. Но и сникнув, он не сразу оставил свою жертву. Еще целую неделю зловеющие языки пламени продолжали терзать погубленного гиганта.

«После пожара я входил во внутренность театра посмотреть на внутренность зала, — делился своими впечатлениями С. П. Соловьев. — Какая печальная и вместе величественная картина! Это был скелет, но скелет великана, внушавший невольное уважение... Зрительная зала после пожара была похожа на развалины римского Колизея».

После пожара все четыре труппы — оперная, балетная, русская драматическая и французская столпились в здании Малого театра. Многие спектакли теперь идти не могли: сгорели декорации, дорогие костюмы. Финансовое положение московских театров находилось в состоянии острого кризиса.

Дирекция решила идти на сокращение трупп. Прекратили свои выступления никогда не дававшие больших сборов в Москве французы. Актерам на какое-то время перестали выплачивать жалованье. В кабинете управляющего обсуждался список увольняемых из русских трупп.

За кулисами свирепствовали раздоры, разрастались сплетни, разъедали отношения людей интриги. Каждый боролся за свое место под сводом обеспеченной императорской сцены. Каждый хотел выжить на пепелище.

Недобро чернели на израненных колоннах написанные темной краской в адрес высокого начальства чьей-то злобной рукой слова: «Театр сожгли Г... и В...» Все понимали, что это ложь. Но слухи о том, что пожар выгоден начальству, ползли и ползли.

Проклинали дирекцию намеченные к увольнению актеры и музыканты. Им сочувствовали друзья, и ликовали враги.

Пожар перевернул и жизнь Косицкой. В театре клокотали такие страсти, что вырваться из него казалось спасением.

Никулины решили взять на полгода отпуск, на которые дирекция сейчас охотно шла. Отпуска, хотя бы временно, разгружали труппы. Конечно, идти на риск отсутствия в театре в это беспокойное время могли позволить себе немногие. Только самые заслуженные, уверенно стоящие на московской сцене. Но беспечная чета Никулиных тоже решила рискнуть.

В апреле разрешение на пятимесячный отъезд за границу получил Щепкин. За ним дирекция дала согласие на выступления Живокини в южных русских городах. В это же время для

провинциальных гастролей оформили свой отпуск и Косицкая с мужем.

— Горе тебе, Вавилон!— не без вызова воскликнул Никулин, прощаясь с московским театром.

В проклинаемый Вавилон ему и жене его еще предстояло возвратиться. . . Но они тогда думали о другом.

Свои гастроли они начали с Тулы.

«Мы в Туле,— сообщил в письме от 15 мая 1853 года приятелю своему Н. Ф. Щербине Никулин, — недавно приехали, слава богу, благополучно; и, как кажется, здесь пробудем, а, впрочем, верно не знаю, потому что не видел здешней труппы — можно ли с ней играть что-нибудь путное. . .»

Тульский театр находился в то время в состоянии безнадежно больного. Диагноз поставил ему «Пантеон» еще десять месяцев назад:

«Дирекция — эта верная надежда в успешном ходе сценических удовольствий всякого города, только что составившаяся здесь, — не достигла своей цели, и результат ее действий не оправдался удачей. . . «У семи нянек дитя без глазу», — говорит наш почтенный корреспондент, а у нас, продолжает он, едва ли не придется по одному директору на каждого артиста».

В Туле Никулины не задержались. В начале июня они уже были в Харькове. Но тульская антреприза их заинтересовала. Никулин решил ее приобрести. Своя антреприза могла стать для актеров крепкой и материальной и творческой опорой.

Для содержания театра нужны были свободные деньги. Они имелись у молодой четы. К тому же начинать новое дело следовало с октября. До осени Никулины надеялись еще значительно пополнить свое достояние доходами от предстоящих гастролей по южным городам.

И они не ошиблись. Уютный, чистенький харьковский театр встретил Косицкую приветливо. Она выступала в испытанных ролях: Параша-Сибирячки, Оленьки в «Цыганке», Марии в «Материнском благословении». Несмотря на летнее время, театр, по сообщению рецензента, был почти полон. Публикой Косицкая была принята «отлично».

В июле они приехали в Одессу. Здесь прием ее был еще более восторженным.

«Наш театр,— сообщал «Одесский вестник» 28 июля 1853 года,— . . .украшает теперь своим временным пребыванием даровитая артистка из Москвы г-жа Никулина-Косицкая, которую мы уже видели в некоторых разнородных пьесах, как, например,

в «Материнском благословении», «Цыганке» и «Параше-Сибирячке» и о которых можем смело сказать, что эта актриса с прекрасным талантом, с благородной игрой. . . Она пользуется громкой известностью в Москве, где известный наш сценический писатель А. Н. Островский написал именно для этой даровитой артистки роль Авдотьи Максимовны в своей последней комедии «Не в свои сани не садись. . .»

Вскоре она предстала перед одесскими зрителями и в облике Авдотьи Максимовны.

«Мы чрезвычайно благодарны г-же Никулиной-Косицкой за спектакль, — выражали ей свои чувства одесситы, — которым она подарила нас в прошлый раз. Три действия комедии Островского «Не в свои сани не садись» были для нас тремя часами истинного наслаждения».

И хотя провинциальный актер Ленский, играя Русакова, подрисовал себе щеки так, что напоминал Отелло, местный рецензент все же счел возможным отметить: «Комедия Островского была изучена всеми участвовавшими в ней тщательно и прошла у нас чрезвычайно согласно».

Никулин не без успеха выступил в роли Вани Бородинки, да и в некоторых других комедийных ролях.

Овации, дорогие подарки, превосходные сборы. Одесса с истинно южной щедростью встретила и проводила московских гостей.

1 сентября кончился их отпуск. Приближалось время возвращения в Москву. Более осмотрительный Живокини, с которым они встретились в Одессе, вернулся в императорский театр. Никулины задержались в провинции.

Они попросили дополнительный отпуск. Это удивило и настоятельно дирекцию. Верстовский на их просьбе не без раздражения начертал: «Косицкая может быть уволена в просимый отпуск более потому, что роли ее теперь может заменить г-жа Медведева; что же касается мужа ее, как он имел всегда незначительный репертуар, то весьма можно обойтись без него».

Отпуск им был дан.

В московском театре по-прежнему было беспокойно. Многие актеры переживали вынужденный простой. Появление уехавшей было в провинцию Н. М. Медведевой, перешедшей с комедийного на драматический репертуар, а следовательно, ставшей еще одной серьезной соперницей Косицкой, должно было бы ту настояжить. Но Косицкая и на этот раз понадеялась на русское авось.

Впрочем, Любовь Павловна несомненно надеялась и на другое. Тульская антреприза уже была у Никулина в руках. Она позволила вырваться из проклинаемого им «Вавилона», обрести независимость, много играть.

Но пока что надо было уладить формальные дела с получением антрепризы. На это, по-видимому, и ушел у них сентябрь. В октябре Косицкая начала выступать на московской сцене. Никулин же выхлопотал себе еще один отпуск — на целый год.

Двоюродному брату Надежды Михайловны Медведевой Пете исполнилось к этому времени шестнадцать лет. Он числился экстерным воспитанником театральной школы и находился среди тех, кто спасся на громоотводе во время пожара.

Он был предприимчив, настойчив и уже увлечен театром. Пройдет два десятка лет, и Петра Михайловича Медведева назовут лучшим русским антрепренером. Он вышестует таких прославленных артистов, как М. Г. Савина, В. Н. Давыдов, К. А. Варламов. Тогда же, шестнадцатилетний, он только начал учиться антрепренерству. И первые уроки получил в памятном для него 1853 году.

В октябре этого года, принарядившись в ярко-зеленый сюртук, подаренный ему приятелем, в «папашины» белые брюки и его же манишку, подвязав на шею «мамашин» красный фуляр, Петр Медведев направился на Большую Дмитровку в дом Талызина. Взбивая по пути завитый по этому случаю чуб, он поднялся по роскошной лестнице в квартиру Ивана Михайловича и Любви Павловны Никулиных.

Расторопный лакей не пустил Медведева дальше передней. На счастье юноши появился «сам барин». Услышав от Медведева просьбу «взять его в актеры», Никулин, покатываясь со смеху, потащил его на обозрение Садовскому, Живокини и другим гостям в комнаты:

— Посмотрите, господа, какого комика я нашел!

Судьба Медведева решилась мгновенно. С октября Никулин снял тульский театр и в Москве набирал труппу по принципу «помоложе — повеселее». Медведев ему вполне подходил.

Положив юному комику пятнадцать рублей в месяц да проезд на антрепренерский счет туда и обратно, Никулин приказал ему явиться 10 октября к себе на московскую квартиру. В этот день был назначен отъезд.

«Я вернулся в квартиру Ивана Михайловича утром, — рассказывал П. М. Медведев. — У него было много гостей. После обеда

подали тройки с тарантасами, дорожные кареты. Многие из знакомых И. М. нас провожали до первой станции. Л. П. Юсичская тоже поехала к Серпуховским воротам. . . На станции опять пирование, шампанское рекой, игра в карты. Только на другой день уехали мы. . . По отъезде Л. П. и гостей с И. М. в карету села примадонна тульской труппы Анна Ивановна Колпакова, ее сестра Маша (тоже актриса) и я. . . Вот город Подольск, Серпухов, Перевоз. На станциях закуски, чай, веселье, хохот. Мы радостные, счастливые, приехали в Тулу. Управляющим И. М. Никулина. . . был нанят большой дом в два этажа, в 16 комнат и прекрасно обставленный. Выезд, повара, лакеи, горничные и прочая прислуга. Мне дали хорошенькую комнату».

У Никулина юный Медведев учился как не надо вести антрепренерское дело. Практика была настолько впечатляющей, что он надолго запомнил ее уроки.

Приехав в Тулу, Никулин даже не поинтересовался, готов ли к открытию театр. Медведев, прибежав к театральному зданию, пришел в ужас от его грязи, разбитых стекол, разрушенных лестничных перил, дыма, угара, сырости. Зрительный зал был похож на «внутренность полицейской каланчи». Сцена оказалась низкой, неудобной. «В общем какой-то балаган».

Немногом лучше была и никулинская труппа. Первым актером, «играющим все хорошие роли и вообще, что пожелает», Никулин объявил себя. Примадонной — молоденькую Аню Колпакову. Водевильными актрисами еще более юных ее сестер.

Самым опытным был «фат-любовник» А. И. Александровский, года четыре играющий в провинции. Самым анекдотичным — «резонер» И. И. Зеленев: чиновник, уволенный со службы за злоупотребление напитками и за взятки. «Только на святой Руси может уродиться такое чудище!» — восклицал Медведев. Всегда в царапинах, с подбитым темно-красным лицом, Зеленев славился тем, что в каждой фразе и в жизни и на сцене прибавлял сквернословие, «как бы про себя».

Никулину он нравился. Он его смешил. Других же актеров, посерьезнее, Никулин в труппе своей не задерживал. Особенно тех, кто претендовал на его «амплуа».

Спектакли в театре Никулина были поистине «веселыми». В «Казаче-стихотворце» один из актеров появлялся с шипящим и дымящимся огненным фейерверком на голове, от чего испуганные зрители шаркались к выходным дверям. А сам он продолжал приплясывать, подвывая: «Ну-те, готовьте пляски, забавы». Другой актер, читая «Черную шаль», закалывался пе-

рочиным ножиком. Третьих — самых юных — насильно вытаскивали на сцену, предварительно напоив шампанским.

Они стояли на ней молча, «будто колоды». И актер Александровский вынужден был выручать их, объясняя публике, зачем эти бессловесные существа были на сцене, почему онемели. В заключение он, благословив их на брачную жизнь, восклицал:

— О, радость! Они от счастья начали мычать.

Юнцов, впервые вступающих на подмости, никому в голову не приходило обучать. Медведев сразу же получил роль Митрофанушки в «Недоросле» и сыграл ее «по своему разумению». Примировался тоже как бог на душу положит: «мазался красками ужасно». Так себя разрисовал, что «образа человеческого» не было видно.

Никулин поигрывал спустя рукава. Куда больше тянули его завтраки с шампанским, ужины с цыганами и веселыми девицами.

Спектакли объявлялись, как повсюду, три раза в неделю. А шли — хорошо если один раз. Узнав, что сбор неполный (а какие уже тут могли быть полные сборы!), Никулин, не задумываясь, отменял спектакль.

— Я в карты больше выиграю, — бахвалился он.

Но в карты он чаще всего проигрывал. А проиграв, поил кого придется в честь своего проигрыша своим же шампанским.

«Публика не посещала театра, — извлекал уроки из повседневного общения с тульским антрепренером Медведев. — Да и не мудрено: кого же и что было смотреть? Зато домашняя жизнь нашего директора шла весело. Обеды, завтраки, ужины, пикники, катанья на тройках в ближайшие усадьбы, вино, карты, хор цыган и... любовь! Всего было достаточно. Жизнь текла в эмпиреях! До театра ли тут? Когда было о нем думать?»

«Жизнь в эмпиреях» нарушалась лишь наездами Косицкой.

«В квартире разлитое море, хор цыган, пляс. Вдруг моментально гасят огни, цыган выпроваживают, гости задним ходом торопятся уйти, домашние расходятся по своим комнатам. Это значит дали знать, что подъезжает Л. П. Никулина-Косицкая...»

У ее любезного супруга дела шли — хуже некуда, зато домашняя сигнализация была на высоте.

Косицкая старалась вырваться в Тулу как можно чаще. Но удавалось ей это не всегда. Тула была рядом, под рукой, по срав-

нению с другими городами. Но это «рядом» составляло более ста пятидесяти верст. Свободных дней, кроме воскресенья и субботы, она не имела. Косицкая входила в новый репертуар московского театра с трудом и играла пока что мало, но отлучаться из Москвы без разрешения конторы не могла. Верстовский на этот счет был строг.

Когда же вырывалась, то делала в Туле чудеса. Она сразу подымала сборы, выступая в спектаклях. Обучала начинающих (именовавшихся, кстати, в тульских афишах «актерами императорских театров»), ставила спектакли, репетировала их.

Среди бесшабашной никулинской компании она, со своим ребяческим простодушием, наивной доверчивостью, казалась самой рассудительной, самой трезвой. Но прикрыть брешь, упорно и лихо пробиваемую Никулиным, ей удавалось ненадолго. Приметы приближающегося краха были налицо.

В тульскую антрепризу они вложили все свои накопления. А дело требовало средств — еще и еще. Косицкая пыталась добыть денег. Спасительный бенефис на московской сцене, казалось, был у нее в руках. Но к бенефису, назначенному на 30 ноября, она не успела найти новой пьесы. Предложенная ею уже идущая в московском театре драма Гюго «Венецианская актриса» была вычеркнута Гедеоновым из списка бенефисных представлений.

Дирекция не согласна на предложение Косицкой, строго пояснило петербургское начальство, «потому что в бенефис ее должна идти новая пьеса», да и «роль Тизбе к Косицкой нейдет». По продолжительности же «бывшего отпуска» Косицкую вообще бы следовало бенефиса лишить.

У нее отняли бенефис.

Лишение бенефиса для нее было не только тяжелым материальным ударом. Оно отнимало у нее и новую роль. Ролей же в репертуаре ее теперь почти совсем не осталось. Даже в роли Авдотьи Максимовны, и то наряду с основной дублершей Косицкой — Н. Н. Никифоровой, время от времени появлялась Н. М. Медведева.

И тогда Косицкая решилась на отчаянный шаг. Узнав о предполагаемых в Москве январских гастролях знаменитой Рашель, она подала в контору прошение.

«Имея надобность быть в разных губерниях по собственной надобности, покорнейше прошу контору московских театров уволить меня в отпуск с 1 числа наступающего января сроком на три месяца».

Прощением о новом отпуске во время обильной представле-

ниями масляной недели она фактически лишала себя возможности получить какие бы то ни было роли. Теперь уже не на шутку рассерженный Верстовский ее удерживать не стал.

«Присутствие г. Косицкой, — гласила его резолюция на прошении от 26 декабря 1853 года, — во время пребывания г. Рашель в Москве не принесет никакой пользы репертуару. Посему весьма возможно бы уволить ее в просимый отпуск».

И тут неожиданно вмешался Гедеонов. «Удивляюсь просьбе Косицкой об отпуске в теперешнее время, — с раздражением ответил он Верстовскому. — Если артист будет в отпуску теперь, то какая же в нем надобность летом? Вразумите ее в неловкости настоящей ее просьбы».

Вразумить Косицкую оказалось не так-то просто. Она решила во что бы ни стало спасти свою единственную надежду — тульский театр.

Л. П. Косицкая — А. М. Гедеонову.

*27 декабря 1853 года*

«Милостивый государь Александр Михайлович!

Не нахожу слов, чтобы выразить Вам мою глубокую благодарность за внимательное письмо Ваше, которое утешило меня и навело на сознание моего заблуждения насчет роли Тизбы; но теперь я осмеливаюсь просить Вас — в полной надежде, что Вы, как добрый начальник, не откажете мне в отпуске на три месяца, который я прошу, во-первых, потому, что не имею в виду ничего, что бы могло поддержать приобретенную мною любовь публики, тем более, что по приезде Рашели в Москву — драма наша вероятно приостановится, что мне говорил и Алексей Николаевич. Стало быть, и я не могу быть необходимою. Муж мой находится в Туле и распоряжается тамошним театром; я, поехавши к нему, могу быть весьма полезно и иметь большие выгоды, а потому и прошу Вас, не откажите мне, добрый Александр Михайлович, в этом и не примите просьбы моей за какую-нибудь другую выходку, кроме того, что я осмеливаюсь писать Вам.

Не смею более беспокоить Вас и без того уже частыми моими письмами и в ожидании просимого мною имею честь быть Вашего высокопревосходительства, милостивый государь, покорнейшею слугою

*Любовь Никулина-Косицкая*

Нелишним считаю донести Вашему высокопревосходительству насчет 2-х ролей: Островского и Родиславского, назначенных мне,

что с согласия авторов, которые я уже получила, они легко могут быть заменены».

На следующий день после отправления ею письма Гедеонову в Петербург на его имя полетело еще одно письмо, подписанное уже княжеской рукой.

«Ваше высокопревосходительство, — обращался к Гедеонову Яков Яковлевич Грузинский. — Артистка императорских театров Никулина-Косицкая сообщила мне, что, по встретившимся обстоятельствам, она взяла смелость обратиться к Вам как к благодетельному начальнику с покорнейшей своей просьбой.

Принимая живейшее участие в судьбе всегда этого близкого сердцу моему семейства и пользуясь всегда особенно хорошим Вашим ко мне расположением, решаюсь и со своей стороны убедительнейше просить милостивого Вашего к Никулиной внимания.

С чувством глубочайшего уважения и совершенной преданности имею быть покорнейший слуга

*Кн. Як. Грузинский.  
28 декабря 1853. Москва»*

Почему Гедеонов не выполнил просьбу князя Грузинского? Из-за того ли, что был недоволен произведенным на него нажимом? Или он и в самом деле понимал, как важно задержать Косицкую на императорской сцене? Так или иначе, но он ответил им обоим отказом. В вежливой, но прохладной форме он объяснил князю, что разрешить отпуск Никулиной-Косицкой не может, что теперь «каждый из занятых по репертуару артистов нужен для самой дирекции», что «и для самих артистов должно бы казаться довольно странным проситься в отпуск при конце карнавала...»

Косицкая не смогла поехать в Тулу. А положение там было в высшей степени печально. Развеселые никулиньские дни обернулись трагической изнанкой. Никулины находились на грани полного разорения. Это начинали осознавать уже и актеры, не без сочувствия поглядывая на своего антрепренера: «Жаль его, хороший, добрый человек, да не за свое дело взялся».

Это во всей глубине теперь осознала и Косицкая, бессильная что-либо серьезно изменить. Актриса снова пришла к тупику, выбраться из которого было в высшей степени сложно.

Спасти ее мог только Островский. Но после приезда Косицкой из провинции отношения их начали разлаживаться. В августе 1853 года была сыграна изуродованная цензурой «Бедная невеста». Роль Марьи Андреевны с блеском, с присущим ей тонким артистизмом сыграла Екатерина Николаевна Васильева. Она с мужем своим — Сергеем Васильевичем сразу заявили себя горячими приверженцами Островского. Косицкая и здесь получила в лице Васильевой серьезную соперницу, и не понимать этого не могла. Как не могла, естественно, и освободиться от горечи, что не она, а Васильева сыграла в «Бедной невесте» главную роль.

В ноябре по театру разнеслись слухи о пьесе Островского «Бедность не порок», которую он прочел друзьям у себя дома. Роль в новой пьесе Островского могла стать для Косицкой еще одним спасительным якорем. И Островский предложил ей роль.

А она показалась Косицкой незначительной. Роль без ниточки, всего в несколько фраз. Без драматической подоплеки. Без патетической глубины. Роль разбитной купеческой вдовы молодки Анны Ивановны, похожей по повадкам на нее саму — «веселую Любовь Павловну», как называли ее друзья.

С обидной для Островского небрежностью отказалась она вначале от этой роли. Собираясь уехать в Тулу, она давала, не без демонстрации, понять: обойдетесь, дескать, без меня. Но без нее не обошлись, и Косицкая Анну Ивановну сыграла. Сыграла так, как только она умела играть.

Даже охладевший к ней Верстовский, и тот был в полном упоении от того, как она «играла роль купчихи разгульной», как «была удивительно верна. Пела и плясала трепака превосходно». Он выделил Косицкую из всех актеров, поставив ее после Прова Михайловича Садовского, исполнившего лучшую свою роль — Любима Торцова, на второе место.

Почти все рецензенты, хвалившие спектакль, также выделяли ее особо. Аполлон Григорьев считал, что образ Анны Ивановны — «торжество такой артистки, какова г-жа Косицкая», что она создала «лицо дивно-поэтическое в русском смысле».

«Что за красота, соединенная с юмором, была в пляске Разлюльева с Анной Ивановной», — восхищался он ею и Сергеем Васильевым, подчеркивая, что актриса показала «размашистую и

вместе с тем поэтическую, увлекающуюся и способную увлечь натуру Анны Ивановны».

«Вот это русская пляска так уж русская, настоящая», — возторгался и театралный обозреватель «Пантеона».

Через десять лет, разбирая драматургическое строение самой пьесы, Григорьев невольно привнес в свой анализ зримый облик Анны Ивановны, созданный первой ее исполнительницей.

Он отметил, что образ Анны Ивановны «отделан поэтом с величайшей тонкостью и любовью». «Она — не рычаг драмы, но если Любим Торцов — дух драмы, она — ее душа, ее, так сказать, колорит... она — нечто вроде корифейки народного быта, составляющего хор прекрасного художественного создания... Такова Анна Ивановна как лицо, соприкасающееся к драме. Сама же по себе она — веселая, беззаботная, откровенная до простоты, но не до цинизма, довольно легкомысленная русская красавица вдовушка — с живыми и бойкими, но грациозными движениями, женщина, от которой жизнью, здоровой, веселой жизнью пышет».

На образе Анны Ивановны несомненно отразились черты индивидуальности Косицкой. «Куда я являлась, начинались шутки до слез», — рассказывала она о себе. Любовь Павловна умела заражать весельем не только на сцене. Оптимизм, как ни была ее судьба, был в ней неистребим.

«Вот это живое лицо, — отмечали ругавшие в целом «Бедность не порок» «Отечественные записки», — хоть речи ее и отзываются прачечной. Анна Ивановна говорит, конечно, с плеча; вообще она женщина не застенчивая, но зато хитростей в ней нет, и она остается вполне верна своему быту».

Роль Анны Ивановны стала этапной для Косицкой. Она будет с неизменным успехом играть эту роль до самой смерти. На образе Анны Ивановны Косицкая начала постигать истину, что «не все то золото, что блестит», и что не всегда размер роли определяет ее значение.

Небывало громкий успех выпал и на долю всей постановки.

Первое представление «Бедности не порок» состоялось 25 января 1854 года. А через два дня — 27 января начались гастроли прославленной французенки Рашель. На ее спектакли билеты были распроданы заранее. Сорокатысячный абонемент на ложи и кресла разобрали за месяц до ее приезда. В зрительном зале прибавили несколько рядов кресел. Публику пустили в оркестровую яму. «Любопытство было сильно затронуто», — констатировал «Пантеон».

Но на самих спектаклях Рашель подули северные ветры. «Прием был довольно холодный, — сообщала Московская контора в Петербург. — Сравнительно с прежде бывшими здесь знаменитостями, даже вызовы первоклассной актрисы были слишком слабы».

Спектакли с участием Рашель назначались на утро. Вечером в эти же дни на сцене переполненного не менее чем утром Малого театра шли попеременно русские комедии: А. Н. Островского «Бедность не порок» и подражающего ему В. И. Родиславского «Расставанье» (в которой Косицкая тоже была занята). Они-то и вобрали в себя все зрительское тепло.

Представление «Бедности не порок» взбудоражило Москву. О нем рьяно спорили. У него были противники. Но еще больше было воинственно поднимающих его на щит друзей. Имя Островского гремело. Вокруг него разгоралась жестокая борьба.

Борьба обострялась временем. Годы мрачного семилетия, пытающегося притупить оружие общественной мысли, отточили его клинки. И они скрещивались на произведениях Островского.

За «исконно русское» начало восхваляли «Бедность не порок» молодые москвитянинцы. Злобно клевали Островского закостенелые в реакционном либерализме «Отечественные записки». С юношеской непримиримостью нападал на него двадцатипятилетний Чернышевский в «Современнике», предавая Островского анафеме за отступничество, за попытку примириться с действительностью и в то же время борясь за его необыкновенный талант.

А сам Островский метался в поисках, пытаясь обрести истину. Через пятнадцать лет он сумеет трезво оценить и либеральное крыло западничества, назвав его «шаблонным», и «детское славянофильство». «Славянофилы, — скажет он, — наделали себе деревянных мужичков, да и утешаются ими». Но в ту пору — пору начала пятидесятих годов — и он стремился примирить непримиримое, смягчая свой «жесткий взгляд на жизнь». Островский придумывал искусственные сюжетные схемы — с благополучным концом, с купеческой идиллией. И тут же разрушал их, наполняя такой правдой социальных характеров, что она невольно придавала чувствительно-розовым тонам придуманных построений мрачный колорит русской действительности.

На первых порах этого не увидели ни заступники, ни противники его произведений. Еще не пришла пора обобщенного анализа. Еще не выстроена Добролюбовым концепция темного царства. Сейчас прежде всего важны субъективные намерения автора, а не объективное звучание его произведений. За каждое

из них идет злободневный бой. Бой концентрируется между лагерями славянофилов и западников, хотя в самих-то этих лагерях давно произошел непримиримый раскол и нет объединяющего их единства.

Борьба западников и славянофилов отзывалась и в самом театре.

Собственно, убежденными носителями противоположных идей здесь были лишь главы враждебных друг другу направлений. С одной стороны — Пров Михайлович Садовский, тесно связанный с москвитянинами и влюбленный в талант Островского, посвятившего ему «Бедность не порок». С другой — Михаил Семенович Щепкин, близкий друг Т. Н. Грановского, А. И. Герцена и других революционно настроенных западников. Остальные группировались по принципу менее идейных позиций.

Пробным камнем размежевания и здесь (вернее, особенно здесь) служила реалистическая драматургия Островского. Актеры, нашедшие себя в его произведениях, и актеры, принявшие их в штyki. Актеры, борющиеся за «натуральность», за сценический реализм, за господство в театре русского «бытового» репертуара. И актеры, равняющиеся на переводные пьесы, ратующие за испытанные театральные средства, за выработанную многими годами технику исполнения таких пьес.

К первым, кроме П. М. Садовского, принадлежали чета Васильевых, Никулина-Косицкая, П. Г. Степанов, С. П. Акимова, А. Т. Сабурова. Зачинщиками вторых были Д. Т. Ленский, И. В. Самарин, С. В. Шумский, Н. М. Медведева.

Борьба противоположных лагерей принимала в театре порой пародийный характер. Ленский писал наполненные ядом эпитаграммы на приверженцев Островского. Шумский язвил их на каждом шагу. Медведева от него не отставала. Ну, а так называемое славянофильское крыло сценического храма тоже не оставалось в долгу.

Демонстративно одетый в подчеркнута русскую одежду, спокойно посмеивался над «врагами» Садовский:

— Вот болваны-то!

— Надеть на актера поддевку да смазные сапоги — еще не значит сказать новое слово, — горячился Шумский.

— Бедность не порок, да ведь и пьянство не добродетель! — не без ехидства рассуждал Щепкин.

— Михайлу Семеновичу с Шумским Островский поддевки-то не по плечу шьет, да и смазные сапоги узко делает: вот они оба и сердятся, — парировал Степанов.

— Ну, положим, Михайло Семенович западник, — отдавал должное своему главному противнику Садовский. — Его Грановский заряжает, а какой же Шумский западник?

И с ласковой насмешливостью обращался к Косицкой:

— Любовь, ты западница или славянофилка?

— Я, милый мой, на всякое дело гожусь, — быстро находилась та, — лишь бы правда была. Ты какой веры — славянофил? Ну, я с тобой на край света пойду. А вот Шумский — западник, может, его вера и лучше твоей, только от нас подальше.

Вражда лагерей углублялась. Открытые столкновения возникали чаще и сильнее.

— Сережа, — обращалась, обозвав перед этим западников «хлыстами», к Сергею Васильевичу Васильеву убеленная сединами Аграфена Тимофеевна Сабурова, — ты не вздумай в их компанию перейти, я с тобой играть не стану.

Даже на даче летом селились по «лагерям». Около Останкина — чуть не на одной улице: семейства Садовских, Васильевых, Никулиных, Живокини. Ближе к Петровскому парку (где летом в деревянном театре раз в неделю давались представления) — Медведева, Самарин, Шумский.

К первым часто наезжали А. Н. Островский и А. Н. Верстовский. У вторых постоянным гостем был инспектор по репертуару Н. И. Пельт.

Борьба принимала все более обостренный характер. Противники Островского не гнушались ничем: ни клеветой, ни интригами. Неожиданно в эти интриги оказалась втянутой и Никулина-Косицкая, дом которой, помимо ее воли, стал одним из плацдармов нападения на человека, который ее не один раз спасал.

В начале апреля 1854 года, на второй неделе поста, возвратился в Москву окончательно запутавшийся в долгах Никулин. Приехал не с повинной — озлобленный, с дерзким вызовом ругая всех и вся.

Дома у него было с кем поделиться своей злобой. С осени, «на хлебах» у Никулиных жил Николай Федорович Щербина, желчная язвительность которого была широко известна в литературных кругах.

Со Щербиной Никулин познакомился еще до женитьбы — летом 1850 года во время пребывания вместе со Щепкиным в Одессе. Он пригласил бедетвовавшего там поэта в Москву. Щербина охотно принял приглашение и, вскоре приехав в старую столицу, поселился у него.

До самой свадьбы Никулина с Косицкой жил Щербина у своего новоявленного приятеля. Перед венчанием Никулин послал ему прощальный привет вместе с остатками «холостой жизни»: чайницей с сахаром и чаем да восемью парами новых носков. Щербина вынужден был искать себе другое жилище.

После этого пути их ненадолго разошлись. Никулин погрузился в семейную жизнь. Щербина же, как позже признавался, жил «на биваках», не имея возможности «сосредоточиться и не отвлекаться от внутреннего чувства внешними, житейскими неудобствами».

Новый прилив дружбы наступил в мае 1853 года, когда Никулины отпривалились колесить по провинциальным дорогам.

«Бесценный, любезный, милый, дорогой мой друг! — обращался 15 мая Никулин в письме к Щербине. — Первое, пишу тебе от души спасибо за твою истинно братскую любовь... которую я еще яснее увидел при прощании с тобой. Спасибо, что платишь той же монетой!»

После такого письма вполне естественно, что Щербина с осени очутился у Никулиных «на хлебах». Здесь он был освобожден от «житейских неудобств». Правда, Иван Михайлович вскоре отправился в Тулу. Но Любовь Павловна славилась своим гостеприимством.

Нельзя сказать, чтобы Щербина оказался по отношению к своим хозяевам неблагодарным. Письма его говорят о другом. В феврале 1854 года он послал в благоволящий к нему «Пантеон» ноты — «композицию» своей «хозяйки», которые были написаны на слова его стихотворения «Греческая ночь». И просил их напечатать поскорее.

Несколько позже он обратился еще с одной просьбой к редакции «Пантеона»:

«Когда будете присылать мне отиски моих портретов, то вместе с ними попросите, чтобы высланы были несколько экземпляров нот г-жи Косицкой для их автора, который еще может сообщить Пантеону несколько своих композиций, особливо в духе русской народной музыки, что у нее весьма удачно».

Ноты, напечатанные в приложении к «Пантеону», Косицкой посланы не были. Других сочиненных ею музыкальных вещей «Пантеон» не взял. Но забота недоброжелательного к людям Щербины выглядят симптоматично. Видимо, он всячески старался быть нужным Никулиным.

В феврале же он обещал им написать о тульском театре. Во всяком случае, об этом своем желании сообщил в редакцию «Пан-

теона». Крах тульской антрепризы освободил Щербину от данных Никулиных обещаний. Но сами по себе эти обещания не могли не вызывать благодарных чувств у его «хозяев».

И он жил у Никулиных, окруженный комфортом, обволакивая их дом внешними приметамы дружбы и незаметно разъедавая его гостеприимное благодушие ядом направленных в окружение Любови Павловны стрел.

Что могло соединить их? Беспечного, недалекого, беспринципного Никулина и умного, злопамятного, все видящего во мраке поэта?

Сохранилось описание внешности Щербины. Один из современников запомнил его как «молодого человека, одетого щеголем, несколько, по правде сказать, сомнительного вкуса: серый цилиндр на голове, зеленый с золотыми пуговицами фрак, панталоны *couleur poussière*<sup>1</sup> и бледно-желтые перчатки на руках...» Писательница С. Энгельгардт расширила эту внешнюю характеристику: «Он был худой, невзрачный, сутуловатый брюнет с птичьим лицом, испорченными зубами и загадочными приемами. Трудно было даже определить с первого взгляда, умен ли он на самом деле, корчит ли шута или смеется болезненным смехом...»

Щербина был даровит. Он писал стихи в «античном стиле» — звучные, эффектные, образные. Но народное тепло греческих мифов охлаждалось им поисками изощренных форм. «Греком нежинским, а не милетским», «античным греком в чухонских Афинах» прозвали Щербину насмешливые враги. Его уточненная поэзия ублажала умы, не тревожа сердца. Он любил в ней собственную изысканность и собственное величие.

«Держитесь непринужденнее, говорите проще, — советовал ему Н. Г. Чернышевский, — забудьте о стеснительных претензиях на величие, не стыдитесь являться просто человеком, а не олимпийцем...»

Он не смог сойти с выстроенного его непомерным тщеславием «Олимпа». Он хотел стоять над людьми. Но одновременно он жаждал и их единодушного признания, забывая, что даже поэзия люди не прощают взгляда свысока.

«Я страдаю от избытка впечатлительности и чувства в моем характере, — признавался он. — Ничто, даже самое малейшее нейдет мимо меня и не проходит, чтобы не задеть больно за какую-либо струну моего чувства, и поэтому *ежечасно* нахожусь я

---

<sup>1</sup> Пыльного цвета (*франц.*).

в страдательном (пассивном) состоянии... *всегда* о чем-нибудь грустно думаю или болезненно чувствую...»

Как всякий эгоцентрик, Щербина мог жить лишь в атмосфере обожания. Слабохарактерного Никулина не трудно было подчинить. И он влиял на ум Никулина, на его душу, вырывая из беззаботных «эмпиреев разгулья» и погружая в мутный поток злобной зависти.

Щербина был болезненно завистлив. Возвышение других он воспринимал как собственное падение. Этим в значительной степени определялось сочинение им тех колко-обидных эпиграмм, которыми он щеголял в салонах. Этим, в какой-то мере, можно объяснить и ту ненависть его к другу Любви Павловны Островскому, которая открыто начала проявляться именно в этом, 1854 году. Хотя сам-то Щербина под свою непризнь к драматургу подводил куда более идейные позиции.

Щербина считал себя «бичом общественным». Но устойчивых взглядов не имел никогда. Как никогда не был он и особенно щепетилен. Он печатался одновременно в журналах резко противоположного направления: «Москвитяине», «Отечественных записках», «Современнике», «Пантеоне» и других. «Кусал» эпиграммами и славянофилов и западников. Издевательски высмеивал и Чернышевского и Аполлона Григорьева. Защищал то крайне западнические позиции, то самые реакционно-славянофильские. И все это в угоду своему, по выражению его приятельницы С. Энгельгардт, «до мелочности раздражительному самолюбию».

Поначалу Островский относился к Щербине доброжелательно. Написал статью о нем, напечатанную в «Москвитяине», пригласил к себе. И Щербина не отказывался от встреч.

Бурный всплеск похвал Островскому после бенефиса Косицкой настроил Щербину неприязненно. Успехи «Бедной невесты» углубили эту неприязнь. Восторженный прием «Бедности не порок» превратили неприязнь в ненависть.

Постоянное общение Косицкой с Островским не могло не разжигать злобных страстей Щербины. Остроты и эпиграммы его в адрес Островского кипели желчью. Он не стеснялся никакими средствами, чтобы их распространять. Пока что анонимно, не раскрывая своего авторства, но знакомя с ними не только Москву, а и Петербург.

«В нашей московской литературе, — писал он, не без умысла, сотрудничавшему в «Пантеоне» В. Р. Зотову, — как и везде, много смешных и диких сторон, особливо между неославянофи-

лами или замоскворецкими романтиками, т. е. москвитянинцами. Они, как запальчивые школьники, суют своих в гении и навязывают этому гению «новое слово», и этот доморощенный гений начинает в простоте сердца считать себя не иначе, как русским Шекспиром и законодателем искусства, и

Со взглядом пьяным, взглядом узким,  
Вступая с Западом в борьбу,  
Себя зовет Шекспиром русским  
Гостинодворский Коцебу».<sup>1</sup>

В неприглядное положение ставит Щербина Никулину-Косицкую, посылая из ее дома 24 февраля 1854 года это пасквильное письмо. Тогда, когда только что с таким фурором выступила она в «Бедности не порок». Когда единственной опорой является для нее в театре Островский. Когда она ждет от него новых ролей.

Свою ненависть к Островскому Щербина уже ни от кого не скрывал. По воспоминаниям той же Энгельгардт, он, придя к ней в дом после спектакля с участием Рашель, на глазах у всех схватил лежащие там на столе комедии Островского и «Записки охотника» Тургенева и, демонстративно бросив их на пол, истерически закричал:

— Умри! Умри, Византия! Да здравствует Запад, давший нам Рашель! Клянусь моим богом, я ее не променяю на мужика.

Островский перестал посещать когда-то дружественный ему дом Энгельгардтов. Перестал он посещать и другие салоны, в которых подвизался Щербина. Но с Косицкой его по-прежнему связывала дружба. Он, судя по всему, все еще не прекращал с ней общения.

Между тем в ее доме тайно ткалась против Островского гнусная паутина. Вместе с «бесценным другом» занимался этим и Никулин. Они помогали открытым врагам Островского ворошить стоячее болото зловонных сплетен. По Москве разносились слухи о том, что Островский плагиатор, что он крадет сюжеты. Начала маячить фигура спившегося актера Д. А. Горева-Тарасенкова,

---

<sup>1</sup> Впоследствии, распространяя эту эпиграмму и назвав ее, не без вызова, «Четверостишием, сказанным близорукой завистью», Щербина заменил строчку «Вступая с Западом в борьбу» на «Приобретенным в погребу», что несколько изменило ее идейную подоплеку и сделало еще более злобной.

якобы создавшего гениальную комедию «Банкрот» и другие пьесы, «утащенные» Островским.

До Косицкой не могли не доходить эти слухи. Но знала ли она, какую роль в разжигании страстей вокруг имени Островского играли ее муж и его приятель? Видимо, в полную меру ни она, ни сам драматург происходящего еще не понимали. В противном случае, вряд ли бы Островский создал новую пьесу с большой ролью, написанной для нее.

3 декабря 1854 года Косицкая сыграла эту роль на бенефисе своего постоянного партнера Корнелия Ивановича Полтавцева в драме, названной Островским «Не так живи, как хочется».

Драма эта не получила такого резонанса, какой имели предшествующие ей пьесы Островского. Островский явно начинал отходить от позиций славянофильства. Более чем сдержанно встретили его драму москвитянинцы, усмотрев в ней «робость приемов», вследствие «влияния натуральной школы». Слабейшей из этих пьес Островского посчитал ее Верстовский, еще будучи на репетиции. Молчанием встретили ее газетные рецензенты. И лишь «Современник» увидел в ней новые грани дарования драматурга, новые перспективные его черты.

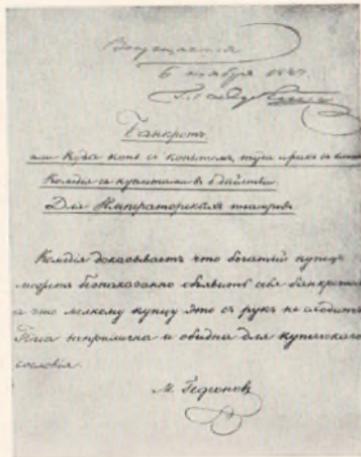
«Не так живи, как хочется», — писал Н. А. Некрасов в 1856 году, — не имело большого успеха на сцене... Но спешим прибавить, что разве только в первом известном произведении г. Островского можно найти такие живые и мастерски очерченные лица... От всех его лиц действительно веет русским духом».

И среди всех этих лиц на первое место ставил то, которое было создано для Косицкой.

«Одно лицо Груши чего стоит!.. Лучше и выдержаннее всех лиц... Кажется, так и видишь ее, слышишь ее смех. Это настоящая русская девушка, смышленная, даже лукавая, но с душой, беззаботно-веселая, но с характером. Автор сумел, нисколько не нарушая истины, придать ей особенную прелесть».

В роли Груши Косицкая пережила ту радость прямого и полного слияния, которую до нее пережил Щепкин в созданном для него И. С. Тургеневым «Холостяке». Косицкой не нужно было входить в образ Груши. В нем отразились новые грани характера актрисы, ее личности, сценической индивидуальности. Груша жила движениями ее сердца, великодушной широтой ее души.

Близки были ситуации драматического конфликта роли. Когда-то в Ярославле Косицкая пережила похожий на Грушин свой первый в жизни роман. О нем поведала она в «Записках».



Титульный лист цензурного экземпляра комедии А. Н. Островского «Банкрот»

**1853**

**ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ.**  
**ВЪ СРЕДУ, 14 ЯНВАРЯ,**  
 ИМПЕРАТОРСКИМИ Россійскими актерами представляемо будетъ,  
**ВЪ ПОЛЬЗУ АКТРЕСЫ**  
**Г-НИ ИВКУЛИНОЙ-БОСИННОЙ,**  
**ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ:**  
**НЕ ВЪ СВОИ САНИ НЕ САДИСЬ,**  
 Комедія въ 3 дѣйствіяхъ, соч. А. Н. ОСТРОВСКАГО.  
 Дѣйствующие:

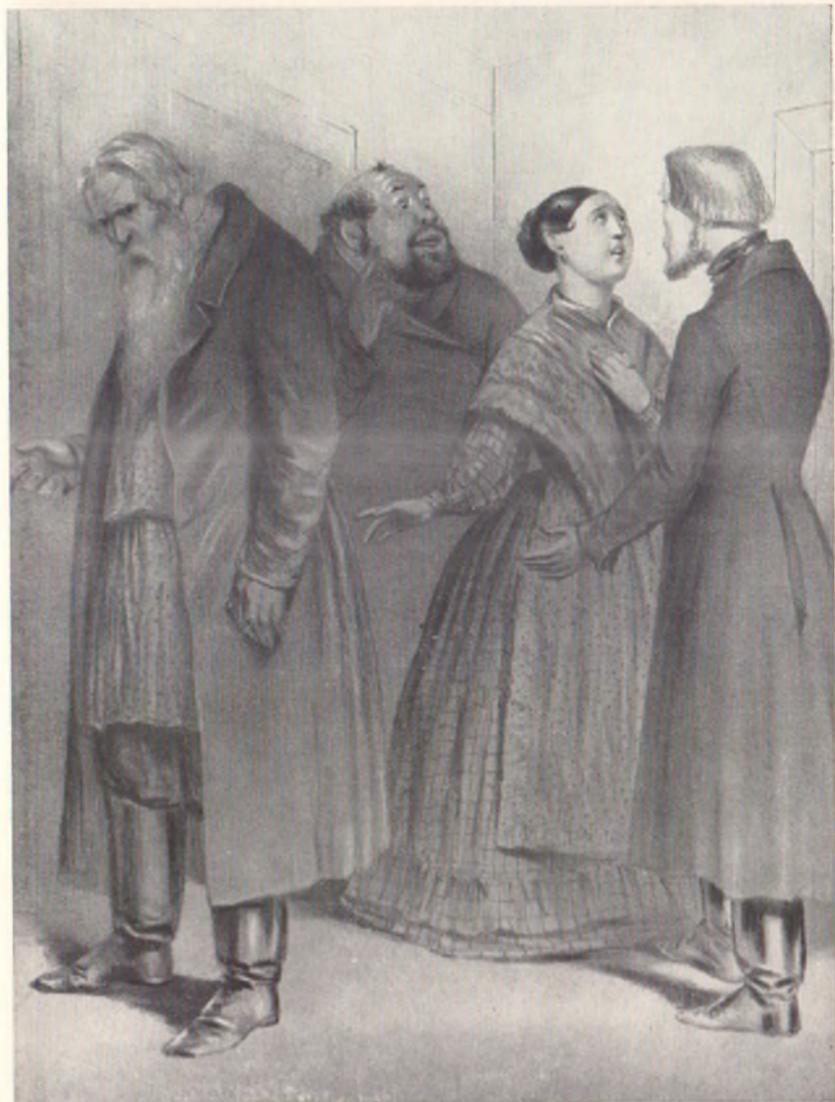
Милослава Павловна Рубцова, богатая вдова. Андрей Михайловичъ, сынъ ея. Анна Александровна, дочь ея, богатая вдова. Александръ Павловичъ Михайловичъ, отставной поручикъ и капитанъ. Иванъ Александровичъ, сынъ ея. Иванъ Петровичъ Богородица, старый купецъ, богатый владѣлецъ лавки и фабрики. Василий Александровичъ Востриковъ, купецъ. Андрей Андреевичъ Барышниковъ, чиновникъ. Степанъ, слуга Павловны. Паша, слуга Ивана. Маша, слуга. Ваня, слуга.	Г. Сидуровъ. Г. Сидуровъ-Волыновъ. Г. Сидуровъ. Г. М. Сидуровъ. Г. Сидуровъ. Г. Сидуровъ. Г. Сидуровъ. Г. Сидуровъ. Г. Сидуровъ. Г. Сидуровъ.
---	--

Афиша спектакля „Не в свои сани не садись“ № 1-1853г.

Афиша первого представления комедии «Не в свои сани не садись»



Авдотья Максимовна и Вихорев. «Не в свои сани по садись».  
С рис. П. М. Боклевского. 1850-е гг.



«Не в свои сани не садись» (действие III, явление XIII).  
С рис. П. М. Боклевского. 1850-е гг.



А. Н. Островский. 1860-е гг.



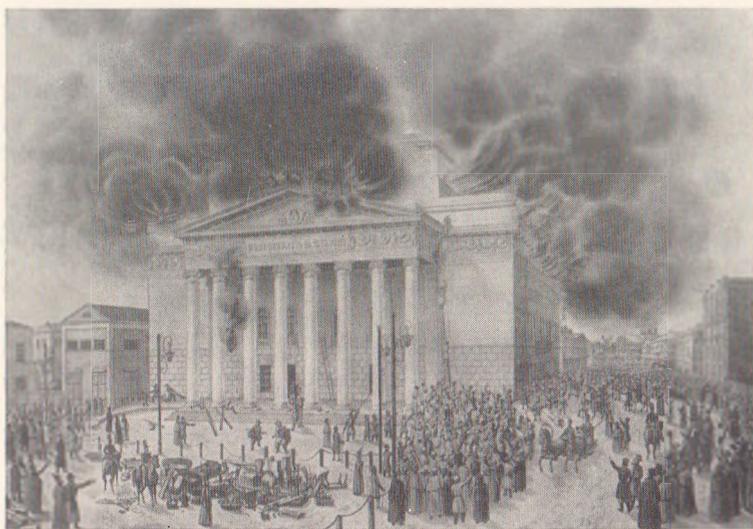
А. А. Григорьев



Петр и Груша. «Не так живи, как хочется».  
С рис. П. М. Боклевского. 1850-е гг.



П. Ф. Щербина



Пожар московского Большого театра в 1854 г.  
С гравюры 1850-х гг.



А. Н. Островский и В. Р. Зотов. Шарж Н. А. Степанова. 1856 г. (?)

«Занималась я делом своим на сцене серьезно, и никакому другому чувству не было места во мне. Дело шло очень хорошо, но тут, как на грех, влюбись в меня один купец, богатый, красивый собой, но женатый. Об этой любви я не могу умолчать...» Купец полюбил ее с неистовой страстью. Преследовал повсюду, не жалея ни денег, ни посул. Она сопротивлялась ему стойко. Он был настойчив и смел. Пытался насильно лишить ее девичьей чести. Только случай спас ее от него. Затем последовало похищение. Потоки слез. Развязка и здесь была похожа на мелодраматический финал:

«Вез-то я тебя, чтобы ты полюбила меня... а насильно я ничего не хочу; я теперь нагляжусь на тебя досыта, да отвезу назад! Бог с тобой, не любишь, так и не надо!»

Она хотела сказать, что не любит... Сказала другое. А потом рыдала навзрыд. Поглядели они друг на друга. Обнялись. Поцеловались. И расстались. Отец вскоре послал его «по делам» в Сибирь.

«Не расцвело мое первое, любовью бившееся чувство — да так и завяло... Я... боялась... покуда молчало мое сердце, а заговорило оно, и страх прошел! А потом, потом стало еще страшнее, потом я сама взяла уздечку в руки и взнуздала себя. Я и забыла прошедшее, а может быть, и не поняла его всю важность, и все-таки оставалась чистой для всего, что окружало меня».

Теперь такое же нерасцветшее и чистое чувство к женатому она воплощала на сцене. Груша была близка Косицкой во всем. Близка была натура Груши — стропливой, ласковой, самолюбивой, не дающей себя в обиду и приносящей в жертву свою любовь. Близка была ее образная речь, народные приговорки, буйная песенная стихия, в которой она жила.

Роль была насыщена драматизмом. Но драматизм был спрятан глубоко внутрь. Он не выплескивался наружу чувствительными слезами героини, не давал вылиться обнаженной патетике чувств. Этим отличалась роль Груши от роли Авдотьи Максимовны. Этим же была она близка роли Дуни в «Бедной невесте». Этим обе они, и Груша, и Дуня, вырывались из ранней драматургии Островского, предвещая в будущих его драмах социально-психологический подтекст.

Груша Косицкой не отличалась стерильной нравственностью. Она привлекала греховной, чувственной красотой. Русская красавица. Такая, какой увидел ее Островский, вложив характеристику Груши в уста старухи Степаниды: «Видная, полная да белая».

Радостная, довольная, ждала она своего купца. Казалось, ничто не могло смутить ее девичий покой, ее безмятежное восприятие мира.

«Гуляй, девка, гуляй!» — ото всей души восклицала она. И затягивала громко веселую песню.

Но вот появлялся «голубчик беленький», Петр Ильич. Она устремлялась к нему навстречу, щедрая, готовая всем поделиться, ничего не требуя от него взамен, кроме любви. А сама-то уж так любила, так любила, обнимая его крепко, никого не боясь.

Когда же Петр Ильич, бросаясь, будто в омут, в поток захватившего его чувства, предлагал возлюбленной дать всего, чего только захочет ее душа — «золота, серебра, камней самоцветов», отвечала ему с кокетливой лукавинкой, притаившейся в красивых голубовато-серых глазах:

— Ходи почаще, носи пряничков послаще, да еще ленту поалее, да гляди на меня помилее, да целуй покрепче...

И ничего-то ей от голубчика беленького не надо было. Разве что перстенец на память, о котором тут же задорно она ему начинала напевать:

Мне не дорог твой подарок,  
Дорога твоя любовь!  
Золото твое колечко  
Прижму ко сердечку.

Она была кокетлива без жеманства. Не насиловала себя ни в чем. Не задумываясь, соглашалась ехать с Петром Ильичом вечером на тройке, уверенная в себе, в своей женской силе и чистоте.

Но вот узнала она о его обмане, о том, что он женат на другой. И тогда перед зрителями являлась совсем другая Груша. Насмешливая, дерзкая, готовая за себя постоять. С нарочитой удалью «тешила» себя, давая «своему сердцу волю», лихо пила «впервой» вино, угощала других, насмехалась над Петром, прельщала, на зло ему, робкого приятеля его Васю.

А уж как красива была — вызывающая, статная, ловко двигающаяся, бойко запевающая песню:

Сирота ль ты моя, сиротинушка,  
Ты запой, сирота, с горя песенку.

Только один раз давала почувствовать она свою боль, вполголоса бросая Петру:

— Ты думаешь, мне Вася сказал? Жена твоя была здесь.

И сразу же, будто испугавшись, что выдала свое горе, с дерзкой, не знающей пощады насмешкой, бросала на прощанье ему:  
— Ходите почаще — без вас веселей.

Эти полные холодности и едкой иронии слова, по мнению А. Баженова, «были сказаны г-жой Косицкой так, что в них вырисовывалась вся Груша».

По наблюдениям очевидцев, ни одного слова не пропадало у Косицкой в роли Груши. Ни один оттенок драматургического образа не исчезал. Не внешнее выражение чувств определяло исполнение актрисы. Его наполнял внутренний драматизм. В этом заключалось новое для актрисы слово. Этим выделялась Груша из всех сыгранных ею ролей. Видимо, возможности такого внутреннего драматизма чувствовал в Косицкой Островский уже тогда, вопреки мнению других ценителей и судей.

— А-а! — восклицала ее Груша, узнав об обмане возлюбленного.

«В этом «А-а-а», — отмечал Баженов, — сквозь принужденную радость выливалась вся желчь оскорбленной души бедной девушки; это «А-а-а!» было так многомысленно, что не надобно было ей рассказывать и следующую за тем притчу: без нее было бы все понятно».

«Г-жа Косицкая сделала все, что могла из роли Груши», — признавался Баженов. «Роль Груши едва ли не лучшая роль г-жи Косицкой», — утверждал другой, безымянный рецензент в шестидесятых годах.

Наряду с Авдотьей Максимовной, Грушу считал лучшей ролью Косицкой и Островский. Но закрепить в репертуаре надолго эту роль ей не удалось. И повинны в том были прежде всего исполнители других главных ролей.

Мелодраматично, с нажимом на внешние эффекты исполнял К. И. Полтавцев роль влюбленного в Грушу Петра. «Убийственно холодной» и «ложно чувствительной» показалась Баженову в облике жены Петра — Даши Н. М. Медведева, окончательно отвоевавшая к этому времени у Косицкой первенство в мелодраматических ролях.

Все хвалили Садовского во второстепенной роли отца Даши Агафона. И многие сожалели, что не он сыграл Петра.

И в самом деле, исполни роль Петра Ильича Садовский, может быть, судьба этого спектакля была бы и иной. Может быть, регистрирующий спектакли чиновник и не написал бы тогда в ведомости убийственных для драмы Островского строк: «Не так живи, как хочется», одно из слабых его произведений... не

имела успеха, почему после нескольких представлений снята была с репертуара».

Потом, в шестидесятих годах спектакль возобновился. И с новыми исполнителями Косицкая была лучше всех. А на премьере успех ее прозвучал глухо. Триумф предыдущих, поставленных на московской сцене произведений Островского в значительной степени определял превосходный ансамбль. Отсутствие такого ансамбля в спектакле «Не так живи, как хочется» предрешило его полупровал.

Конечно, судьба спектакля могла со временем и измениться. В репертуаре театра постановка этой пьесы Островского возможно бы и задержалась, перейди она на следующий сезон. Но следующий сезон начался нескоро. На целых шесть месяцев замерла в России театральная жизнь.

18 февраля 1855 года умер Николай I. Последние годы его царствования были обагрены кровью. Разгорелась Крымская война. Казарменный дух, который вводил Николай I во внутреннюю жизнь России, не окупил себя и в ее внешней политике. Даже к войне не сумел подготовить страну ее самовлюбленный монарх.

«Мы не два года ведем войну — мы вели ее тридцать лет, содержа миллион войск и беспрестанно грозя Европе, — записал в 1855 году А. В. Никитенко. — К чему все это?.. Одного мано-вения безумной воли, опьяневшей от самовластья и высокомерия, достаточно было, чтобы с лица земли исчезло столько цветущих жизней, пролито столько крови и слез, родилось столько страда-ний».

И, узнав о смерти носителя этой «опьяневшей от самовластья и высокомерия» воли, вопрошал:

«Длинная и, надо-таки сознаться, безотрадная страница в истории русского царства дописана до конца. Новая страница перевортывается в ней рукою времени: какие события занесет в нее новая царственная рука, какие надежды осуществит она?..»

Пока что был объявлен по стране траур. Газеты и журналы продолжали выходить, окаймленные черными рамками. Спек-такли не разрешено было давать до сентября.

Театральные представления в Москве начались 30 августа 1855 года. Помещение Большого театра еще отстроено не было. Малый театр за время траура значительно похорошел: кресла, борта лож, стулья в нем были обиты пунцовым бархатом заново, лепные украшения — позолочены, для антрактов написаны два занавеса. Но его небольшая сцена была по-прежнему перегру-

жена. На ней шли и оперные — два раза в неделю, и балетные — один раз в неделю, и драматические спектакли (в остальные «театральные» дни).

С сентября начались бенефисы с новыми пьесами, и драма «Не так живи, как хочется» в репертуар театра, как не имевшая большого успеха, включена не была. Так и пришлось Косицкой надолго расстаться с одной из лучших своих ролей.

Положение ее в театре снова (в который раз!) становилось катастрофическим. Всеобщее признание Косицкой в пьесах Островского сослужило для нее двоякую службу. С одной стороны, ее считали непревзойденной в репертуаре новаторском, каким была в это время его драматургия, с другой стороны, — ее, получившую теперь репутацию «бытовой актрисы», совершенно перестали занимать в переводных пьесах. А именно они все еще продолжали количественно определять текущий репертуар.

Иногда она играла Офелию. Но даже в этой, одной из самых признанных прежде ее ролей, она перестала удовлетворять критиков. Время вносило свои поправки в толкование шекспировского образа. Офелию начали трактовать, как «голубка», который бессмысленно «бьется своими маленькими серебристыми крыльшками». Монолитная трагичность образа, созданного Косицкой, казалась теперь искусственно героичной.

Бытовых пьес было не так уж и много. В пьесах же Островского приходилось выступать не часто. К тому же он и прекратил писать роли для нее.

«К этому периоду сценической деятельности артистки, скорее, относится падение, если не ее таланта, то, во всяком случае, ее успеха на сцене. Много было тому причин. Муж Л. П. г. Никулин был очень нелюбим публикой, и эту неприязнь публика частью перенесла на свою прежнюю любимицу; в это же время Е. Н. Васильева... заняла первые драматические роли, не исключая и ролей из репертуара Островского... хотя, без сомнения, талант Косицкой был неизмеримо выше таланта Васильевой, в особенности в бытовых ролях...»

Это свидетельство безымянного «очевидца» (так подписался автор статьи журнала «Театральный мирок» в 1884 году) проливает свет на положение Косицкой, в котором она оказалась во второй половине пятидесятых годов.

Все теснее становится связь Васильевых с Островским. Все дальше отходит он от дома Никулиных. С бессмысленным остервенением Никулин подрубает сук, на котором держится сцениче-

ское благополучие его жены, давно уже взявшей на себя тяжесть существования всей семьи.

«Любезный друг» его Щербина продолжает поносить Островского повсюду. Судя по всему, не отстает от него и Никулин.

За Островского вступился с неистовым жаром Аполлон Григорьев, адресовав, в свою очередь, Щербине злые, не без славнофильской тенденции, стихи. За Островского бился чуть не каждый день обычно немногословный Садовский.

— Покормили его здесь, обласкали, — возмущался он, говоря о Щербине, — а он взял в благодарность пасквильные стихи написал; нашему Ленскому позавидовал. Стыдно-с!.. Аполлон превосходно сказал: теперь ему с выбитым зубом и огрызаться нечем.

Но Щербина огрызался. Он сочинил новые вирши, «посвященные» Островскому и назвал их «диатрибой близорукой зависти»:

Внимая голосу восторженных кликуш,  
В себе почувал ты какого-то гиганта,  
И о себе самом понес смешную чушь,  
Что так не вяжется с достоинством таланта...  
Друзьями нааваз ты всех пьяниц, всех шугов,  
Всех парий нравственных и крикунов позорных...  
Ужель ты дорожишь восторгами глупцов  
И пискотней похвал безграмотных и вздорных?  
Тебе сплели венок из листьев белены  
И пенник и дурман несут на твой треножник  
Лишь «Москвитянина» безумные сыны  
Да с кругу спившийся бессмысленный художник.

В марте 1855 года Щербина уехал в Петербург, где, поступив на службу в министерство народного просвещения, занял должность чиновника особых поручений. Но и там, вместе с приятелем своим В. Р. Зотовым, не оставлял Островского в покое. В Москве же наместником Щербины оставался Никулин, который радовался возможности «катавасии» и разжигал ее пасквильный огонь.

«У нас до сих пор особенно яркого не предвидится», — ставил он в известность уехавшего в Петербург Леонида Львовича Леонидова в конце 1855 года. И с нескрываемым злорадством добавлял: «Островский говорит, что написал новую пьесу, по верно ли, не знаю, да и плохи надежды после «Не так живи, как хочется».

Самое же «интересное» Никулин оставлял напоследок:

«Был у меня Горев, слухи о котором вероятно известны. Он тоже кончает пьесу из купеческого быта. Сюжет он рассказывал — отличный. И читал одну сцену — язык чудо! Вот будет катавасия, если он хорошо сделает!!!»

Полупомешанный, спившийся актер Горев-Тарасенков. Когда-то, уловив в нем искорку незаурядности, Островский попытался вместе с ним выйти на драматургическую дорогу. Они разошлись сразу, после первой написанной сцены «Банкрута», которую потом, всю переписав, щепетильный Островский напечатал под двумя инициалами: своими и Горева.

Островский пошел по дороге изматывающего каждодневного труда. Горев-Тарасенков предпочел блуждать по неверным тропам пьяного безделья и бесцельного самовосхваления. Островский познал полную меру мук первооткрывателя. Горев-Тарасенков — всю сладость самосознания, что он все бы мог, если б захотел!

Уже несколько лет назад злопыхатели Островского подняли как знамя невзрачную, неопрятную фигуру Горева. Он возомнил себя загубленным гением и, переходя из дома в дом, надрывно читал сочиненное им «своему злодею» — Островскому письмо, напоминающее монологи из самых дешевых мелодрам:

«Вам не понять и не оценить моих страданий. Мне легче было, когда в днепровской пучине утопленник схватил меня за ноги; когда смертельное острие вонзилось в грудь мою; когда в снежных кавказских сугробах, около трех суток я не слышал человеческого голоса и согревался под изнуренными, околевающими лошадьми. Бедные животные были сострадательнее Вас! Жестокий человек, называющий себя *другом ближнего*, молитесь, если можете, чтобы слезы и кровь моего погибшего семейства не пали на Вас божеским наказанием...»

«Пьяница, которого можно заставить молчать пятьюдесятью целковыми!» — так охарактеризовал Горева известный собиратель русских народных сказок А. Н. Афанасьев. И с таким человеком носился Никулин, противопоставляя его Островскому!

Как могла допустить это Косицкая? Объяснить это можно только тем, что у самой нее отношения с Никулиным зашли в безысходный тупик. Он не посылал уже поклоны от жены своим друзьям (как это было раньше). Он вообще перестал считаться с нею, делая все, как хочется ему, а не как нужно ей.

Вскоре вслед за письмом Леонидову понеслось от Никулина еще одно послание в Петербург, теперь уже к Щербине.

«Друг Николай Федорович! Извещаю тебя, что у меня сидит Горев — интересного много, он написал новую комедию. Лучше Своих людей. Собрались дабы доказать похищение».

Никулин счастлив, что играет роль первой скрипки в оркестре, дирижируемом Щербиной. Он улюлюкает в разгорающейся травле таланта воинствующей посредственностью, возводящей свое бессилие в принцип.

Пьеса Горева «Сплошь да рядом» вскоре для посрамления Островского была напечатана в «Отечественных записках», которые редактировал А. А. Краевский. Прочитав ее, читатели смогли убедиться, что за «чудо-язык» был у ее героев:

«Люб молодчик-то! ха, ха, ха! За вами! Херь на счете! Не важны деньги, важно слово: честь купецкая, образецкая!» — подобные перлы сверкали во всех без исключения репликах ее действующих лиц.

«Горева комедия есть лучший ответ на все пакости. Краевский напечатал ее, торжественно сам показав публике, какую гнусную и подлую сплетню и клевету сплел... Зотов», — писал Островскому И. И. Панаев.

Фамилия Зотова — очень близкого в то время Краевскому сотрудника «Отечественных записок» была помянута не случайно. Это тот самый В. Р. Зотов, которому сообщил из Москвы в свое время эпиграмму на Островского Щербина. Это тот самый Зотов, который весьма активно травил Островского, напечатав в «Санкт-петербургских ведомостях» не одну клеветническую статью.

Три года продолжалась отвратительно дикая травля гениального русского драматурга. В ней приняли участие газеты, журналы Москвы и Петербурга. Островскому измотали нервы, распатали сердце. Он был вынужден давать отповеди, вместо того чтобы писать произведения,двигающие вперед русский театр. И в этом преступлении с заранее обдуманном намерением приняли участие литераторы и актеры, почитающие себя творцами.

Напечатанные в «Московских ведомостях» и «Современнике» ответы Островского безымянным «гг. фельетонистам», «литературным башибузукам», «забывшим законы приличия», положат конец их пышущим ненавистью вымыслам.

«Не думайте, господа, чтобы литератор, честно служащий литературному делу, позволил вам безнаказанно играть своим именем!»

Но сколько стоила ему их подлая игра! Выкристаллизовывались не только общественные симпатии и антипатии. На крутом повороте определялись друзья и выявлялись враги.

Когда гонение обострилось до предела, Островский не мог не увидеть в доме Никулиных враждебную себе среду. Не этим ли объясняется, что в новой своей пьесе «В чужом пиру похмелье», поставленной на московской сцене в 1856 году, он не предназначил Косицкой никакой, даже самой маленькой роли? Не этим ли объясняется и то, что в течение целых пяти лет она вообще не получала от него новых ролей?

Правда, само это пятилетие не было плодотворным для Островского. За эти годы он написал немного: «В чужом пиру похмелье», «Доходное место», «Праздничный сон — до обеда», «Не сошлись характером». Да и то, что написал, не сразу попадало на сцену. Времена после смерти Николая I становились либеральнее, а цензура, потеряв ориентир, на первых порах буйствовала еще сильнее.

«Цензура неистовствует, — возмущался после смерти Николая I в 1855 году М. П. Погодин, — как будто в предсмертных судорогах».

Театральное начальство теперь тоже открыто чинило препятствия резко повернувшемуся к журналу «Современник» Островскому. Изменил отношение к нему и Верстовский.

«Писатели обрадовались успеху Саней, — откровенно выражал он свое неудовольствие в письме к директору театра, — и ударились в натуру, которая вертится на одних и тех же людях, на том же разговоре и на тех же тулупах и сермяжных армяках, которыми запрудили сцену».

И все-таки новые произведения Островского, кроме запрещенного цензурой «Доходного места», на сцену, хотя и с трудом, но попадали. Однако Косицкая выступала лишь в его первых пьесах — в комедиях «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок». А они в эти годы ее безвременья шли на сцене редко.

С утратой Островского Косицкая постепенно теряла все, что приобрела за последнее время.

Она сыграла несколько ролей «бытового» репертуара, состоящего из пьес М. А. Стаховича, А. А. Потехина, В. И. Родиславского. Ее хвалили за них. Но они не стали ее творческим открытием. Новым в них был лишь язык — стилизованный, так называемый простонародный. Старыми оставались сюжетные шаблоны — с обольщением, сумасшествием, раскаянием, свадьбой.

Выступала она и в прежних, когда-то шумевших своих ролях, и в русском «народном» водевиле. Но все это было теперь повторением пройденного.

Спектакли «в пользу» Никулиной-Косицкой снова перестали привлекать зрителей. Она не привнесла ими в репертуар московского театра в те годы чего-либо значительного. О ее положении в театре красноречиво свидетельствовала история ее бенефиса в сезоне 1856/57 года.

В январе 1857 года инспектор по репертуару Пороховщиков направил А. М. Гедеонову докладную:

«Вследствие предписания Вашего высокопревосходительства от 9 числа сего января месяца за № 12 имею честь донести, что актрисе Косицкой не было по расписанию назначено бенефиса по причине, что она в продолжение прошлого года почти совсем не была занята и имела в летнее время 1856 года отпуск с мая на два месяца, да и в течение настоящего карнавала весьма редко появляется на сцене, почему в бытность Вашего высокопревосходительства в Москве, Косицкая в августе месяце лично утруждала о назначении ей бенефиса, но ей было отказано Вашим высокопревосходительством по изложенной причине. Что же касается до назначения дня для ее бенефиса из текущего карнавала, то по краткости времени в оном и наступающей сырной недели в январе месяце остаются дни 25 и 28 числа, в которое время предположено представление на Большом театре новой оперы «Громобой».

В ответ на докладную Пороховщикова Гедеонов ответил, что, конечно, Косицкой бенефиса давать бы не следовало, однако, учитывая ее «дарование и постоянное усердие», он разрешает назначить ей оный в один из «удобных дней» до 29 января в Малом театре, с тем, однако, чтобы первое представление оперы Верстовского «Громобой» и балеты шли параллельно на сцене недавно отстроенного Большого театра.

И Косицкой назначили такой «удобный» для бенефиса день — 28 января. Результаты были более чем плачевны.

27 января в 9 часов вечера она пришла вся в слезах к Пороховщикову и отказалась от бенефиса. Сбору было 151 рубль. Он не окупил ее собственных расходов.

Спектакль был снят с афиши «за болезнью бенефициантки», без объявления в газетах, без предупреждения зрителей. Последовали выговор Пороховщикова, возмущение Верстовского и ее отчаянное письмо Гедеонову в Петербург.

«Ваше высокопревосходительство, милостивый государь, Александр Михайлович! Уверенная в Вашем великодушии, осмеливаюсь беспокоить Вас, и душа моя, переполненная горем, ищет

в Вас утешения. Я не успела еще поблагодарить Вас за сделанную Вами для меня милость, давши мне бенефис, как, уже вынужденная обстоятельствами, не могу им воспользоваться. Простите меня, может быть, я виновата, но сил моих не достало перенести стыда: во-первых, перед моими товарищами, во-вторых, перед публикой, которая привыкла меня видеть играющую не в пустом театре, тем более в мой бенефис, который постоянно был полон. Я не боялась, что «Громобой», назначенный в воскресенье 27 числа, т. е. накануне моего бенефиса, и во вторник 29-го — после моего бенефиса, мог бы повредить мне и лишить меня награды за мои труды, даже лишить средств, которые нужны для жизни. Но в день моего бенефиса 28 число назначается балет «Эсмальда» с Лебедевой, которая после долгой болезни вышла на сцену в первый раз. Окруженная такими славными спектаклями на Большом театре, я лишилась всяких средств обратиться в пользу милость Вашу, сделанную для меня. Простите меня, Ваше высокопревосходительство, если я в этом виновата перед Вами, но сил моих больше не достаёт переносить все несчастья, которым я подвергаюсь, служа честно искусству, и если Вы оставите меня своим вниманием, то научите меня, что мне делать. Я отдала всю жизнь мою театру и готова всегда быть полезной ему; я не виновата, что редко являюсь на сцене и не нахожу причин, почему все это так делается. Совершенно поручаю себя Вашему милостивому вниманию и прошу Вас войти в мое весьма затруднительное положение. Вы единственный человек, который может для меня сделать все, как и до сих пор это было.

Остаюсь с истинным почтением  
готовая к услугам *Любовь Косицкая.*  
1857 год. 28 января.

Косицкая подписалась девичьей фамилией, а не двойной — Никулина-Косицкая, какую ставила она до этого на документах и официальных письмах. Может быть, случайно. А может быть, подсознательно уже проведя черту между собой и мужем.

Никулин перестал скрывать свое охлаждение к ней. Вылезла наружу когда-то тайная актерская зависть к Косицкой, хотя и потерявшей славу, но все еще числящейся первой актрисой на драматические роли. Обнажились противоречия их взглядов, привязанностей, жизненных принципов.

Она часто болела. Пережила неудачную беременность. Он не желал считаться с ухудшившимися ее материальными

достатками. Получая по-прежнему 250 рублей в год, он прокучивал не только их, но и деньги Косицкой, постоянно ей изменяя, пропадая ночами.

— Семейного счастья не было. Никулин исчезал из дома, мотал, — рассказывала А. И. Колпакова.

Не было счастья дома. Не было удачи в театре. Не принес ей никакой радости и 1858 год. В наступившем сезоне она сыграла всего семь новых и десять старых ролей. Васильева за это время получила четырнадцать, а Медведева — шестнадцать новых ролей. Старый драматический репертуар тоже играли в основном они.

Не оживил сценическую карьеру Косицкой и состоявшийся 11 ноября 1858 года ее бенефис. От поставленной на нем пьесы А. Деннери «Напраслина, или Коварство и любовь» (переделанной, кстати, самим Никулиным, который уже не в первый раз и не слишком успешно пробовал себя в «амплуа» перелицовщика иностранной драматургии) повеяло застоявшимся запахом ремесленной мелодрамы.

Бенефис не только подчеркнул застой, в котором пребывала Косицкая на сцене. Он окончательно подготовил и крушение ее брака.

На этом бенефисе под фамилией Литовская дебютировала молодая девушка Политковская, которой Косицкая предоставила кров. Вскоре о связи Никулина с Политковской заговорил весь театр. Косицкая не выдержала. Последняя капля переполнила чашу ее терпеливого прощения. Летом 1859 года они расстались. Никулин уехал в провинцию, испросив у Московской конторы долговременный отпуск с 1 сентября. Косицкая осталась в Москве. Пути их разошлись навсегда.

Косицкая начала строить жизнь на новых началах. Впервые за много лет не так, как хотели другие, а так, как ей хотелось самой.

## ПЕРВАЯ КАТЕРИНА

### 1

В первой половине октября 1859 года Любовь Павловна устроила у себя в доме прием. Она пригласила к себе актеров — Садовского, Васильевых, Варвару Бороздину, Рыкалову и некоторых других. Прибыли к ней и литераторы, среди которых выделялся угрюмо меланхоличным выражением лица приехавший из Петербурга Щербина.

Гостей пригласили не на ужин, не на вечер с пением под гитару, которые любила устраивать Косицкая. Их позвали на чтение «Грозы».

Островский кончил ее 9 октября. И с пылу с жару читал свое творение гостям Косицкой. И ей. И себе самому — вслух, в первый раз. Читал, как обычно, — медленно, спокойно, как бы прислушиваясь к звукам своего ровного голоса, к каждой тщательно отделанной фразе, как будто еще раз взвешивая и оценивая написанное.

Он читал не по-актерски. Не навязывал интонаций. Не подчеркивал эффектных мест повышением голоса. Не делал многозначительных пауз. И в то же время будто камертоном определял окраску и тональность ролей.

В перерывах между действиями он торопливо уходил «покурить». Актеры же, сразу уловив необычное, начинали в его отсутствие восторгаться вслух услышанным и мысленно тревожно примеривать роли «на себя» — какая подойдет, и подойдет ли?

Когда кончилось чтение пьесы и умолк хор восторженных похвал, Островский сообщил о предполагаемом распределении ролей. Большинство их было написано на определенных актеров — с тонким пониманием артистических особенностей, с глубоким проникновением в творческую суть каждого.

Роль Дикого Островский хотел отдать Прову Михайловичу Садовскому. На роль Кабанихи неожиданно прочил Надежду Васильевну Рыкалову. Роль Варвары предложил Варваре Васильевне Бороздиной. Тихона — Сергею Васильевичу Васильеву.

Центральная роль Катерины была создана для хозяйки дома — Любови Павловны Никулиной-Косицкой. Почему же не для почитаемой Островским Екатерины Николаевны Васильевой? Ведь «Грозу» он обещал ее мужу на бенефис?

— Он по-прежнему высоко ценит Косицкую, как актрису, как свою художественную сторонницу,— рассудительно объясняли это назначение актеры.

— И увлечен ею, как женщиной,— добавляли на ухо собеседнику.

Вновь вспыхнувший интерес Островского к Косицкой переставал быть тайной для окружающих. Все, что касалось жизни Косицкой, долго не оставалось в тени.

Когда произошло оживление их угаснувших было отношений? Видимо, где-то в этом, последнем из пятидесятих, году.

Острота некрасивой истории с Горевым притушилась. Иначе вряд ли бы Щербина присутствовал на чтении «Грозы». Произошло ли примирение Островского с Никулиным? Воспоминания современников об этом умалчивают. Но это теперь в отношениях Косицкой и Островского неважно. Никулин списан со счетов ее судьбы. И если стоит упомянуть еще его имя, то только по одному поводу: в дни, предшествовавшие его окончательному исчезновению из жизни Косицкой, возобновилась душевная близость ее с Островским.

Летом 1859 года они встречаются, по-видимому, часто. Он, судя по всему, и в самом деле увлечен ею. Она стоит у него перед глазами, когда на чистый лист бумаги начинают ложиться строки начальных страниц его будущей «Грозы». Он находится под впечатлением рассказов Косицкой и, вкладывая их художественный перифраз в сочиняемые монологи героини, уточняет их истоки для себя (а тем самым и для будущих исследователей): «Слышал от Л. П.»— Любви Павловны.

«Все лучшие произведения мои писаны мною для какого-нибудь сильного таланта и под влиянием этого таланта»,— признается в конце жизни Островский. И среди тех, для кого писал он комедии и драмы, первой назовет Косицкую.

Она вдохновляет Островского как актриса. Роль Катерины создается с учетом возможностей ее дарования. Роль пишется в значительной мере и с нее. Образ Катерины вбирает в себя овечьные поэтической дымкой воспоминания Косицкой о детстве, обаяние ее характера, трагическое несоответствие его «духу времени».

На то, что Катерина «списана» с Косицкой, намекали многие их современники. Наиболее прямо на это указал Н. В. Берг: «Когда умер Гоголь и город хоронил его торжественно, Островский, пройдя некоторое время за гробом пешком, вместе с другими ближайшими к покойному лицами, сел потом в сани

Никулиной и ехал медленно в числе многих провожатых до самого кладбища, разговаривая со своей спутницей о чем случится. В виду Данилова монастыря, его церкви и колоколен, Любовь Павловна размышлялась и стала припоминать разные случаи своего детства, как отрадно звонили для нее колокола ее родного города. . . Спутник все это слушал, слушал вещим, поэтическим ухом — и после вложил в один из самых удачных монологов Катерины».

Гоголя похоронили в феврале 1852 года. «Гроза» была закончена через семь с половиной лет. Если верить Бергу, все эти годы созрел в душе Островского образ Катерины. За прошедшее время он мог видеть Косицкую на сцене во многих ролях.

«Для пьес Островского, — утверждал Берг, — она была чистое золото. Более русского типа, со всеми условиями нежной русской души, нельзя было найти нигде. В особенности она была хороша. . . в роли Катерины. И самая эта роль создавалась. . . как бы для нее».

О сходстве Косицкой и Катерины написано немало. И современниками Островского и исследователями. Но, пожалуй, самым красноречивым доказательством их несомненного родства являются воспоминания о юности самой актрисы. Наполненные эмоциональным накалом, религиозным экстазом, неукротимой жаждой жизни, они невольно ассоциируются с образом Катерины. Такие «Записки» могла оставить и она.

«Это ли не поэтическая речь! — восторгался, познакомившись с ними вскоре после их опубликования, нижегородец А. С. Гацицкий. — Да, с таким тонким художественным чувством, с такой горячей любовью к природе и с таким пониманием ее и даром воспроизведения впечатлений не мудрено было сыграть Катерину в «Грозе». . .»

Сравнение «Записок» с речами Катерины дает ощущение их неразрывного единства. И это не внешняя, сюжетного характера, связь. Не сходностью жизненных ситуаций создается впечатление о ней (хотя и это пробивается сквозь очевидную несхожесть судеб купеческой жены и московской актрисы). Связь их глубже, психологически важнее. Она коренится в общности восприятия мира, в отношении к людям, в складе характера и ума.

Примеров тождества можно было бы привести немало. Стоит только детально сличить тексты «Записок» и «Грозы». В этом убеждают уже первые монологи Катерины. Хотя бы те, в которых она рассказывает о своих снах.

Катерина. А какие сны мне снились, Варенька, какие сны! Или храмы золотые, или сады какие-то необыкновенные, и всё поют невидимые голоса, и кипарисом пахнет, и горы и деревья будто не такие, как обыкновенно, а как на образах пишутся. А то будто я летаю, так и летаю по воздуху. И теперь иногда снится, да редко, да и не то.

О подобных снах несколько раз упоминает и Любовь Павловна. Один из них, выброшенный в свое время редактором «Записок» и неопубликованный, особенно близок сну Катерины.

«Какие я сны видела чудные, видела и рай небесный, и бога видела, и божью мать видела и очень часто. И ангелы летели ко мне и ласкали меня своими крылышками, покуда сердце мое было чисто и не замазано житейской грязью. И теперь иногда снятся такие сны, только очень редко...»

«Записки» написаны после того, как «отыграла» Косицкая Катерину. Поэтому можно было бы предположить и обратный психологический ход: актриса настолько вошла в роль Катерины, что и сама в жизни невольно заговорила ее языком. У натур восприимчивых, впечатлительных такое бывает. И такое, само по себе, тоже свидетельствует о психологической близости драматургической и жизненной почв. Близости более опосредствованной, более сложной...

Но сам Островский оставил указание на другое. Он прямо конкретизировал, откуда пришел сон к его Катерине. «Слышал от Л. П. про такой же сон в тот же день...» Пометка сделана 24 июля 1859 года на полях черновой рукописи пьесы, где наскоро был набросан «конспект» будущего знаменитого монолога. Конспект же этот выглядел так:

«А мне лукавый-то шепчет таким ласковым голосом.— и представляется мне.— то и то.— Прежде, когда я жила у маменьки, да и здесь сначала представлялось мне (рай в суздальском вкусе.) и снится тоже и птицей летаю...»

Сбивчивую речь о «лукавом» Островский отнесет потом в другой монолог Катерины, когда она будет страшиться зародившейся в ней «преступной» любви; «лукавый в уши шепчет, да все про дела такие нехорошие». Катерина молится, а «мыслей не соберет», не «отмолится никак». И, создав этот монолог, Островский сохранит для потомства присланное ему в год написания «Грозы» женское письмо, где звучит та же боязнь, то же смятение чувств.

«С чего-то мне кажется, что я поступаю нехорошо, что я виновата перед кем-то, а в чем и как не могу дать себе отчета,

меня что-то жжет... Боже мой, голова горит, кровь вся в волнении, лихорадка какая-то, и холодно, и жарко...»

Письма Косицкой к Островскому. Нам еще придется вернуться к ним, чтобы прочесть их целиком. В ряде мест этих писем нельзя не почувствовать их близости — лексической, тональной — речам Катерины. Такой же тональной близости, как близости монологов Катерины, рассказывающей о детстве, воспоминаниям актрисы, выросшей, как и героиня «Грозы», на Волге.

Роль Катерины была по самому своему существу наиболее близка Косицкой. И актриса пережила в ней высшее свое торжество.

С постановкой «Грозы» в Московском театре не задержались. То было время предреформенных волнений, резкого отрицания и бурных надежд. Ненадолго были ослаблены пути цензуры. Все это и позволило прорваться на сцену «Грозе».

19 июля 1859 года Островский начал писать пьесу. В октябре он прочел «Грозу» актерам. 31 октября было получено цензурное разрешение на ее премьеру. 16 ноября на бенефисе Сергея Васильевича Васильева она впервые предстала перед зрителями.

«Гроза» имела всего пять репетиций. Актеры лишь за неделю получили тексты ролей. Заболевшая было Рыкалова сыграла Кабаниху с одной, генеральной, репетиции, «повернутой» на нее.

К спектаклю не писали специальных декораций.

— Наскоро собрали, что иод руку подвертывалось,— вот тебе и постановка,— объясняла Рыкалова.— Вместо узкой галереи со сводами начинающей разрушаться постройки, воспользовались декорацией тюрьмы из какой-то мелодрамы.

Островский руководил всей постановкой. Проходил роли с актерами. Пропадал в репетиционной. Только что побывавший в Приволжье драматург знакомил участников премьеры с его бытом, нравами, костюмами.

— Он привез даже оттуда повязку,— рассказывала та же Рыкалова.— В ней играла Варвара — Бороздина.

Надежда Васильевна Рыкалова была самой признанной и самой долговечной Кабанихой. Она играла эту роль свыше сорока лет. Но ощущение первого спектакля «Грозы» в ней не исчезло.

— Зрительный зал, конечно, полон. Успех пьесы определен после моего ухода со сцены в первом же акте: раздались шумные аплодисменты, которые в конце пьесы превратились в сплошной триумф, как по адресу автора, так и по отношению к исполнителям. И нужно отдать справедливость,— пьесу разыгрывали «на ура». Особенно хорошо была Катерина — Никулина-Косицкая.

Оценка давней и побежденной в трагедии соперницы Косицкой сама по себе знаменательна. О «блистательном» выступлении Косицкой в «Грозе» тогда говорили повсюду. Публика рыдала, видя ее Катерину. Островский признавался, что она «идеальна».

— Косицкая воспрянула в жизненно поэтической Катерине... Здесь она очаровала самого автора, — не без зависти признавались актеры.

Они были правы: Косицкая была поэтической Катериной. Но поэзия образа, созданного ею, не облекалась покоем. Она бурлила, подчеркнута страстная, приподнятая.

Привнесенное из жизни, открыто обобщаясь, чуть огрублялось, становилось резче, крушнее. И воздействовало тоже сильнее.

Катерина Косицкой была доброй, женственно мягкой. Напевная волжская тональность окрашивала произносимые ею слова. «У одной Любови Павловны я на сцене слышал такую верную простонародную речь», — утверждал А. А. Стахович. Но чисто русская женственная мягкость слов и движений Косицкой — Катерины не лишала решительной страстности ее натуру.

В сарафане, с кокошником на голове, подчеркивающими национальный характер ее красоты («русский костюм шел к ней замечательно», — отмечала А. И. Колпакова), появлялась она на сцене. Уже в самых первых ее словах давало себе знать активное сопротивление всему, что считалось непререкаемым законом для окружающих ее людей. Скупыми репликами, отнюдь не смиренно разрезала она диалог Тихона с Кабановой, с тупой и угрюмой злобой поучающей сына и невестку.

— Для меня, маменька, все одно, что родная мать, что ты... За что ж ты меня обижаешь?.. Напраслину-то терпеть кому ж приятно!

«Она обнаруживает раздражительность, гнев и зрелость недовольства, так что, как будто за нее и не боишься», — отмечал, говоря об исполнении Косицкой начального акта, актер Модест Писарев, написавший рецензию на первые представления «Грозы».

Актриса создавала характер цельный, неделимый, определившийся уже в самом начале спектакля. Она произносила монологи с великой верой убежденности в них. Она не стеснялась их открытого лиризма, не вуалировала их наивной чистоты, экзальтированной возвышенности.

Сцена с Варварой в первом акте по праву считалась одной из лучших ее сцен. «Чувствовалось, что и сама это переживала», — указывала Колпакова.

Рассказывая о детстве, Катерина Косицкой не умилялась. Воспоминания, как и сны, перемежались у нее с явью. Она говорила о них так, как будто это происходит с ней на сцене, сейчас:

— И до смерти я любила в церковь ходить! Точно, бывало, я в рай войду, и не вижу никого. . .

Она и в эту минуту не видела никого: ни с ленивым любопытством слушающую ее Варвару — Бороздину, ни притихших зрителей. Косицкая умела доводить на подмостках себя до слез, до экстаза, похожего на тот, в который впадала она сама в церкви и о котором рассказывала теперь ее Катерина:

— А знаешь: в солнечный день из купола такой светлый столб вниз идет, и в этом столбе ходит дым, точно облака, и вижу я, бывало, будто ангелы в этом столбе летают и поют.

Она протягивала руки кверху и вся тянулась ввысь — туда, где летали созданные ее экспрессивной фантазией существа, добрые, легкие, красивые, такие непохожие на окружающих ее обитателей земли.

Тема полета становилась в исполнении Косицкой лейтмотивом поведения Катерины. Она акцентировала ее. Казалось, еще усилие — и Катерина полетит, оторвавшись от земли могучим рывком: сильная, торжествующая.

Косицкая углубляла трагизм переживаний Катерины в первом акте. Диалектика характера раскрывалась актрисой в контрастном единстве. С такой же неукротимой страстью, с какой рассказывала она о светлых видениях Катерины, исповедовалась она в том, как искушает ту «лукавый».

В такой же тональности, беспокойной, мятежной, звучали слова Катерины и о том, что «кабы ее воля», каталась бы она «теперь по Волге, на лодке, с песнями, либо на тройке на хорошей, обнявшись».

«Где есть любовь, там нету преступления», — напишет Косицкая потом Островскому. Именно эта мысль определяла «сквозное действие» Катерины Косицкой. «Святость» в ее восприятии органично соседствовала с «грехом». «Грех» оборачивался «святостью». Их объединяло неуправляемое стремление Катерины к свободе, к воле.

На первых порах она стойко боролась с собой, с одолевающим ее «грехом». «Здесь у нее (Косицкой.— К. К.) много драматизма и много естественности в колебании между нет и да. Она искусно ведет всю эту внутреннюю борьбу между движением страсти и мыслью о преступлении», — фиксировал М. Писарев.

«Сцена прощания с Тихоном мастерская,— констатировал и другой рецензент М. Дараган.— «Не уезжай!— говорит она мужу, бросаясь ему на шею.— ..Возьми с меня клятву никого не видеть без тебя». Эти слова г-жа Косицкая говорит прекрасно. В ее голосе слышно раскаянье, желание возвратиться с ложного пути. . .»

Катерина — Косицкая мучительно жаждала за что-нибудь «ухватиться» в окружающей ее жизни. Поэтому с таким жаром бросалась она Тихону на шею, поэтому с такой настойчивостью умоляла его:

— Ну, бери меня с собой, бери!

Безразличное «нельзя», сказанное Тихоном — Васильевым буднично просто, леденящим холодом окатывало горячий шквал ее просьб и молений. Она мгновенно сникала под равнодушной тяжестью его эгоизма. Отшатываясь от Тихона, она негромко повторяла его слова.

«Г-жа Косицкая прекрасно говорит: «А, так нельзя». Становится страшно от этого простого слова»,— подчеркивал Дараган.

Это была кульминация борьбы Катерины с самой собой. И когда потом она снова бросалась к Тихону, снова теребила его, умоляя взять с нее «клятву страшную», она уже не верила самой себе, в свое «спасение», как не верили в него и зрители, начинавшие удивляться «слепоте и глухоте» Тихона.

Тема «греха» и «святости» продолжала развиваться в исполнении Косицкой в диалектическом единстве. Всей душой отдавалась ее Катерина любви к Борису, оставаясь, по словам рецензентов, целомудренной «смирницей», «богобоязненной, чистой, экзальтированной». Для нее и любовь становилась религией. Этой второй религии она, как и первой, отдавала себя всю.

И вот два созданных ею божества приходили в столкновение. Нравственные догмы одного исключали нравственную правоту другого. Она падала жертвой изнурившей ее внутренней борьбы. В сцене признания Катерины в церкви Косицкая давала полную волю своему неумному темпераменту. Она, по утверждению Дарагана, не была, как хотелось бы ему, «торжественной, великодушной, благородной». Она кричала раздирающим бабьим криком, плакала навзрыд. И в этой неистовости исповеди, в дисгармоничной ее страсти было что-то от народного «плача», от вопля крестьянки, распластавшейся на полу.

Кипящему темпераменту сцены в церкви приходил на смену трагедийный лиризм финала. Без всякого надрыва, певуче, растя-

живая слова, говорила она о могиле. В единении с природой только и могла она найти свой покой.

— Под деревцем могилушка... как хорошо! Солнышко ее греет, дождичком ее мочит... весной на ней травка вырастет, мягкая такая... птицы прилетят на дерево, будут петь, детей выведут...

Она искала смерти, как единственной возможности избавления от душившего ее бессердечия. Она уходила из мрачного царства стязания, не примиренная с ним. В сердце ее побеждали не созданные им «нравственные» устои, а противопоставленная ему свободная любовь. Идя на смерть, она бросала им вызов.

— Ах, скорей, скорей,— торопила она себя.

И громко, во всю мощь своего чарующего, серебряного голоса кричала:

— Друг мой! Радость моя! Прощай!

Образ Катерины, созданный Косицкой, не давал вкусить зрителям сладость «очистительной» жалости. Он погружал их в такое сильное сострадание, что даже навидавшаяся на сцене всяких трагических эмоций Рыкалова выдержать не могла. Ей, по собственным словам, при виде гибели Катерины — Косицкой, всегда стоило «больших усилий ввести себя снова в роль».

На глазах зрителей гибла натура неординарная, предельно честная. Ее «преступление» превращалось в подвиг. Ее нравственный бунт вызывал смятение. Смятение в умах. Смятение в сердцах.

Исполнение Косицкой роли Катерины не оставило спокойной и прессу. Но большинство рецензентов отнеслось к нему недоброжелательно. Правда, в прессе ругали не только Косицкую. Еще в большей степени в ряде первых рецензий на «Грозу» доставалось Островскому, посягнувшему на «нравственные устои». Упреки и ему и ей чаще всего оказывались взаимосвязаны. Нападки на Косицкую невольно изничтожали и замысел драматурга. Претензии к драматургу переходили в отрицание ее игры.

Рецензии появились сразу после премьеры. Они продолжали мелькать в газетах и журналах весь 1860 год. Некоторые из них предьявляли счет персонально Островскому. Во многих, в целом приветствовавших «Грозу», тяжесть обвинений падала на Косицкую. Они нередко противоречили друг другу в частности. Но в чем-то определенном — в неприятии (полном или частичном) образа Катерины (и драматургического и сценического) сходились все.

Рецензенты единодушно констатировали «блестящий успех г-жи Косицкой» в роли Катерины у зрителей и, как правило, договаривались, что свои суждения они выносят «вопреки мнению почти всей публики». Хваля ее за отдельные места в спектакле, они авторитетно заявляли, что игра ее в целом «неправильна» и предлагали вытянуть по наскоро сколоченному ими «правильному» ранжиру сценическое воплощение образа. В то же время некоторые из них не без циничности признавались, что сами-то они не очень верят в существование таких женщин, как Катерина, потому что «таких женщин... вообще нет».

Они уверяли, что автор «утрировал» мечтательность Катерины и что «дело искусной артистки» смягчать, а не подчеркивать ее. И драматургический характер героини, и исполнение актрисы они считали «мелодраматическими». Им не нравилась укрупненность жестов Катерины — Косицкой. Они учили ее проговаривать, будто стесняясь, «без того уж слишком экзальтированные слова» о снах, ангелах, видениях. Они убеждали ее, что для Катерины это только «приятное воспоминание юности... и больше ничего».

Они упрекали актрису за напевность произношения. Не верили поэтичности произносимых ею слов. Они заставляли ее быть «оживленной», хотели увидеть в Катерине приметы «нежного стыда».

Не верили они и в возможность любви Катерины к Борису. «Всякая любовь должна иметь нравственное оправдание, — возмущался Дараган. — Чем же возбуждена в ней такая сильная страсть к этому мальчику, которого автор вообще изображает чистойшей ничтожностью?»

И, считая, что «игру артистки здесь нельзя винить», что «с неправильным положением нельзя сладить», Дараган желал в момент первого свидания Катерины с Борисом «видеть ее, перешедшую в крайность вакханалии какой-нибудь», а не «прежней чистой, богобоязненной, экзальтированной женщиной».

Дараган звал актрису к «вакханалии». Модест Писарев — к утверждению «шокорности судьбе». «Катерина, — настаивал он, —... не сознательностью, не жалобами, а бессознательно сама собою, своим положением, должна возбуждать сочувствие и жалость к себе, как к юной, невинной жертве, невольно влекомой своей несчастной судьбой к роковой развязке...»

Но Писарев и Дараган хоть к пьесе-то Островского относились положительно. Самые же рьяные договаривались до того, что изобретали рецепты возможного пересоздания «Грозы».

«Не принимая на себя трудной задачи советовать автору в подобных случаях,— язвительно заявлял один из них,— мы думаем, однако, что г. Островский сделал бы гораздо лучше, если бы исключил из своего нового произведения всю трагическую часть его, и представил бы нам обыкновенную смертную обитательницу уездного города, молодую и хорошенькую, не мечтающую о том, чтобы сделаться птицей и летать по воздуху (такие мечты слишком смешны в устах совершеннолетней женщины), попросту недовольную мужем и свекровью, а умирающую естественным образом, если уж так необходимо умереть».

Рецензенты изошрялись в нападках и советах. А Косицкая продолжала играть так, как направлял ее Островский, как позволял ей природный талант. Она по-прежнему выступала неровно. Один спектакль не приходился на другой. Но общая трактовка роли оставалась неизменной.

Неприятие рецензентами сценической игры Косицкой в «Грозе» определялось неприятием психического склада Катерины, образ которой вобрал и собственные черты актрисы.

Конфликт творческий имел социальную подоплеку. Рецензенты не верили в новаторскую правду созданного Островским образа и призывали сценическими средствами «исправлять» его. Актриса не только верила в него, но и сама повседневно жила чувствами героини, отдав ее драматургической основе частицу самое себя.

То, что казалось странным и надуманным им, было органично и естественно для нее. Они разговаривали на разных языках. Между ними лежал эмоционально-психологический барьер. И это часто возникающее трагическое непонимание друг друга — ее и рецензентов, ее и театрального начальства, ее и определенной части публики — вносило немалую долю в неровность и неустойчивость ее артистической судьбы.

Вскоре появилась почти сразу ставшая классической статья Добролюбова. Он жил в Петербурге и не видел московской «Грозы». По-видимому, никогда не видел он и Косицкой. Но он вступил в решительный спор с неверующими в Островского. И, выдвинув Катерину на переднюю линию огня, взрывчатой волной темпераментных доказательств невольно защитил ее трактовку на московской сцене.

Он не только поверил в возможность существования Катерины. Он увидел в ней черты будущего. «Светлым лучом в темном царстве» засверкал ее образ на страницах его статьи, напечатанной в «Современнике» в 1860 году.

Конечно, значение статьи Добролюбова неизмеримо шире анализа образа Катерины. Тема протеста против злой силы темного царства вышла в ней далеко за пределы «Грозы» Островского, за пределы анализа других его пьес. Это исчерпывающе раскрыли многие исследователи, и вряд ли нужно доказывать это еще раз. Не надо только забывать, что высказывания Добролюбова несли в себе и злободневно-poleмическое начало, что он выступал против ряда конкретных рецензентских статей, значительная часть которых разбирала московскую постановку «Грозы» и была недовольна трактовкой в ней роли Катерины.

Именно с этой, и только с этой точки зрения обратимся к широко известной статье Добролюбова. Говоря о Катерине Косицкой и о претензиях, предъявляемых ей рецензентами, это сделать необходимо. Добролюбов был не согласен с ними по существу.

Вопреки их мнению, он признал в Катерине «лицо, взятое прямо из жизни, но выясненное в сознании художника и поставленное в такие положения, которые дают ему обнаружиться полнее и решительнее, нежели как бывает в большинстве случаев в обыкновенной жизни».

Полемизируя с ними, Добролюбов воспел цельный русский характер Катерины. Именно в «предприимчивости, решительности, настойчивости» увидел он ее светлые черты. Не отрицая экзальтированной поэтичности Катерины, он показал, насколько она естественна.

«Всякий внешний диссонанс она старается согласить с гармонией своей души, всякий недостаток покрывает из полноты своих внутренних сил. Грубые суеверные рассказы... страниц превращаются у ней в золотые, поэтические сны воображения...»

Иногда представится ей,—отчего бы и ей не летать?... Она странная, сумасбродная, с точки зрения окружающих; но это потому, что она никак не может принять в себя их воззрений и наклонностей... У нее мало знания и много доверчивости... Но когда она поймет, что ей нужно, и захочет чего-нибудь достигнуть, то добьется своего во что бы то ни стало... Она ни перед чем не остановится, закон, родство, обычай, людской суд, правила благоразумия — все исчезает для нее пред силою внутреннего влечения... Ее поступки находятся в гармонии с ее натурой, они для нее естественны, необходимы...»

Добролюбов раскрыл и закономерность любви Катерины к Борису, казавшейся такой неправдоподобной, такой нравственно неоправданной нападающим на Косицкую рецензентам.

«К Борису влечет ее не одно то, что он ей нравится, что он с виду и по речам не похож на остальных... К нему влечет ее и потребность любви, не нашедшая себе отзыва в муже, и оскорбленное чувство жены и женщины, и смертельная тоска ее однообразной жизни, и желание воли, простора, горячей беззапретной свободы... Борис — не герой, он далеко не стоит Катерины, она и полюбила-то его больше на безлюдье... Он представляет одно из обстоятельств, делающих необходимым фатальный конец ее...»

Резко противоположным мнению ценителей московской премьеры, требовавших от актрисы эволюции образа Катерины — от радостной живости через нежный стыд и следующей за ним «вакханалии» к мистической обреченности, явилось провозглашение Добролюбовым монолитности ее характера, зрелой завершенности его уже в начале трагического конфликта.

«Пятый акт «Грозы» составляет апофеозу этого характера, столь простого, глубокого и так близкого к положению и к сердцу каждого порядочного человека в нашем обществе. Никаких ходуль не поставил художник своей героине, он не дал ей даже героизма, а оставил ее той же простой, наивной женщиной, какой она являлась перед нами и до «греха» своего...»

И в этой простой, наивной женщине увидел Добролюбов намерения на протестующие силы в «темном царстве» России. От ее характера повело на него «новой жизнью, которая открывается в самой ее гибели». Гибели, такой же закономерной, как и сам ее решительный воинствующий протест.

Приведенные цитаты интересны для биографии Косицкой не только тем, что они доказывают близость трактовки роли Катерины актрисой анализу Добролюбова. Они интересны еще и другим: свидетельством близости характера самой Косицкой характеру увиденной Добролюбовым героини «Грозы».

Характеры, как и судьбы, Катерины и Косицкой, разумеется, не адекватны. Катерина вобрала в себя не один русский женский характер и не одну судьбу. Но под рентгеновскими лучами аналитических прозрений Добролюбова обнаруживаются и первые, взятые драматургом с натуры черты. Потом они покрылись маской живописных наслоений, которые и создали гениальный по обобщенному звучанию портрет. И все-таки эти невидимые простым глазом, бегло начертанные штрихи были откровенными. Они намекали на «взятое из жизни» лицо.

Женщина простая, наивная, поэтичная, превращающая суеврные рассказы в золотые «суздальские» сны... Сумасбродная

фантазерка, мечтающая летать... Личность непосредственная, живая, у которой все делается по влечению природы — вопреки правилам благоразумия, вопреки людскому суду, у которой мало знания и много доверчивости... Решительная, упорная... И беззащитная в силу своей открытой нараспашку, экзальтированной, чуждой греху души...

Такой была сама Косицкая. Даже в любви она была чаще всего такой. Не «на безлюдье» ли полюбила она хотя бы Степанова? Да еще за то, что непохож на других?

По странной (а может быть, и закономерной) случайности Петр Степанович Степанов явился первым исполнителем на сцене Александринского театра возлюбленного Катерины — Бориса. Знал ли об их юном романе Островский, распределявший роли «Грозы» и в Петербурге? Его приятель — Иван Горбунов — знал...

А Косицкая продолжала играть Катерину в Москве. Краски, как всегда, были у нее локальны. И, как всегда, необыкновенно ярки. Вопреки мнению рецензентов, большинство зрителей считали ее непревзойденной Катериной. Даже придирчивые актрисы, и те отдавали ей хвалебную дань.

— Лучшей Катерины в «Грозе» не видала, — решительно заявляла Рыкалова. — Федотова, Ермолова никуда не годятся. Орган нежный, прелестнейший, мягкий, простота, естественность...

— Это была почти совершенная Катерина, — великодушно соглашалась с Рыкаловой и принявшая от Косицкой главную роль в «Грозе» Федотова, — с громадной искренностью и простотою чувств. Косицкая знала так важную на сцене тайну слез... С нею плакала вся зала, особенно в последнем акте.

— Катерина. Ничего подобного никогда не было, — подтверждала их мнение Колпакова. — Хотя играла уже немолодая, но хорошо гримировалась, вся душа выливалась в последнем действии и в первом.

Эти актрисы прожили долгую жизнь и видели на сцене многих Катерин.

«Гроза» неслась по Москве триумфально. «Успех несомненный, уже засвидетельствованный на деле несколькими представлениями, на которые пельзя было достать билета без особенного случая», — отмечали в новогоднем номере 1860 года даже выплывающие ругань в адрес Островского «Московские ведомости».

Представления «Грозы» перенесли из Малого театра на сцену Большого театра, где драматические спектакли, уступив место музыкальным, теперь шли как сенсационное исключение.

В «Грозе» нашла свою самую главную роль не только Косицкая. У Прова Михайловича Садовского и Сергея Васильевича Васильева, Варвары Васильевны Бороздиной, Надежды Васильевны Рыкаловой — у всех у них «Грозой» открывался новый сценический этап.

Да и сама начавшаяся вокруг «Грозы» яростная газетная полемика, выходя за рамки сценических дискуссий на арену мировоззренческих столкновений, говорила о масштабах ее влияния, о ее новаторском существе.

«Гроза» гремит в Москве», — ликовала Косицкая в письме к Островскому, уехавшему вскоре после бенефиса Васильева в Петербург. Косицкой было отчего ликовать и радоваться. И благодарить Островского в своих письмах ей тоже было за что.

## 2

Их сохранилось только шесть. Шесть писем Никулиной-Косицкой к Островскому. По всей вероятности, их было гораздо больше.

О том, что Островский влюблен в Косицкую, поговаривали за кулисами давно. Даже юный Владимир Николаевич Давыдов, не будучи актером московского театра, но часто бывая за его кулисами, и тот слышал, что Островский, дескать, ухаживает за ней. И письма Островский ей тоже писал.

Ни годы, ни беды не выучили Косицкую жить по пословице «слово — серебро, молчание — золото». Как была вся наружу, так и осталась. Осторожная оглядка была не по ней.

Не скрыла она и писем Островского. Приятельница Косицкой Анна Ивановна Колпакова рассказывала историку театра А. А. Ярцеву:

— Писем Островского было у нее много. Куда девались, неизвестно. Вероятно, вместе с вещами поступили к свекрови.

Свекровь хранить их не стала. И они не превратились, как могли бы, в одну из самых поэтических страниц увековеченной временем биографии творца бурно-страстной «Грозы» и прозрачно-нежной «Снегурочки».

А Колпакова уверяла — «сама видела!» — письма эти были восторженно влюбленными. «Он предлагал ей, вдове уже, выйти за него замуж». «Я вас на высокий пьедестал поставлю», — писал Косицкой, по ее свидетельству, Островский, когда та овдовела в 1862 году. Но письма эти утеряны навеки. И лишь по ответам

самой Косицкой можно судить о характере и содержании писем Островского.

Шесть женских писем. Своеобразная эпистолярная новелла, сочиненная самой жизнью. Противоречивая, в чем-то недосказанная... Сюжетно законченная — с ясной завязкой, драматическим конфликтом и со спокойным, трагически безнадежным концом.

Как будто специально придуманная кольцеобразность сюжета придает ей изысканность литературной формы. Поэтичность и самобытность языка раскрывают неповторимый образ героини. Вульгаризмы, неправильность орфографии, нарушение стилистики в нем кажутся закономерными. Они окрашивают события достоверной характерностью.

И здесь, как и во всем, к чему прикасалась Косицкая, — элемент исповеди, щедрое выплескивание сокровенного. И здесь — никакой женской хитрости, дипломатии, никакого умалчивания во имя собственных выгод. Такая уж она была — первая Катерина, ставшая героиней этой сотворенной жизнью новеллы.

Когда она написала первое дошедшее до нас письмо Островскому? Косицкая не поставила на нем года. По всей вероятности, где-то во второй половине пятидесятых годов.<sup>1</sup>

Письмо это вежливо официально. Оттенком настороженной отчужденности лежит на нем. Так пишут бывшему другу после недоброй разлуки, вызванной охлаждением или обидной ссорой.

«Не знаю, найдет ли мое письмо Вас в Москве, А. Н.! Я пишу на авось, и, разумеется, просьбу. Не знаю, будет ли она принята вами, но вы выслушаете ее. Мне нужна для бенефиса пьеса, которая бы помогла мне и моим нуждам, а их много. Одно ваше имя могло бы сделать для меня, как и для каждого

---

<sup>1</sup> А. И. Ревякин в своей интересной статье «Жизненный прототип Катерины» датирует приведенное ниже письмо 1867 годом, аргументируя это тем, что именно в 1867 году бенефис Никулиной-Косицкой состоялся 15 декабря. Знакомство с архивными документами, хранящимися в Центральном государственном историческом архиве Ленинграда (ф. 497, оп. 2, № 21269), позволяет внести в его предположение некоторую поправку. В сентябре 1867 года Л. П. Никулина-Косицкая не могла писать о своем декабрьском бенефисе, так как ничего о нем еще не знала. 15 декабря ей было назначено для бенефиса неожиданно лишь в конце октября 1867 года. Поэтому значительно более закономерно, исходя из содержания письма от 10 сентября, отнести его ко второй половине 50-х годов, как делают это и составители «Щукинского сборника» (М., 1902), опубликовавшие эти письма и поместившие его перед письмом, датированным 1859 годом.

из нас, желаемое, то есть хороший сбор. Если вы не разучились делать добрые дела, то сделайте для меня одно из них, нет ли у вас пьески, разумеется, Вашей? Дайте мне ее для бенефиса, и вы сделаете истинно доброе дело, какого вы, может быть, никогда еще не делали. Мой бенефис в декабре 15 чис. Или нет ли у кого из Ваших друзей литераторов чего-нибудь, чтобы могло мне сделать пользу? Не оставьте этой просьбы без внимания, Александр Николаевич. Я жду ответа.

*Любовь Косицкая, глубоко уважающая Вас.  
Сентяб. 10 число*

Получить для бенефиса пьесу от Островского ей, как видно, тогда не удалось. Но дружба их забрезжила вновь.

Вскоре в «Грозе» родилась Катерина, созданная для нее. И продвигалась на сцену «Воспитанница», обещанная ей на бенефис.

И пусть сменивший Гедеонова директор театров Сабуров, кичливый, невежественный аристократ, доводил до сведения драматурга, что возьмет «Воспитанницу» на императорскую сцену только в том случае, если она не пойдет на бенефис невзлюбившейся ему Косицкой. Оба они, очевидно, верили, что все обойдется, стоит Островскому лишь поехать в Петербург.

Общение с Островским окрыляет Косицкую. Не успел Островский выехать из Москвы, а она, нетерпеливая, взволнованная, шлет ему в Петербург письмо:

«Добрый друг мой! А. Н.!

Не дожидаясь Вашего привета, я отвечаю Вам, ведь это очень неприлично, неправда ли? Дело вот в чем, если Воспитанница пройдет в цензуре, то постарайтесь, чтобы она шла не ранее генваря, потому что до генваря дней не найдется. Вы изъясните на это прямо Ваше желание и А. Н. (Верстовский.— К. К.) уступит Вам, это я пишу по поручению г. Пельга, который изъявил желание сделать что-то для меня; видите ли, друг мой, я начинаю думать, что судьба желает приласкать и меня, и пора...»

Положение у нее, видимо, сильно изменилось к лучшему, если высокомерный инспектор по репертуару Н. И. Пельг соглашается ей помочь. Но для нее сейчас не это главное. Быстро миновав деловую мель, она бросается в опасную для обеих пучину.

«...Что мне еще сказать Вам? Да очень много грустного и приятного вместе столкнулось в голове и в груди моей, что я,

как чернорабочий, и день и ночь тружусь над моими думами и влечениями сердца. С чего-то мне кажется, что я поступаю нехорошо, что я виновата перед кем-то, а в чем и как, не могу дать себе отчета...»

Она не думает о Никулине. Он сам освободил ее от верности постоянным нарушением своих клятв. Другой образ — просто-душной и любящей женщины стоит на ее пути к «влечению сердца».

«... Меня что-то жжет, и, мне кажется, я не ошибаюсь, это прикосновение Ваше ко мне, которого я боялась и боюсь теперь, а сама не прячусь и не бегу от него, а стою на одном месте. Я знаю Ваше сердце, знаю чистоту души Вашей, знаю, что Вы не в игрушки играете, и при этой мысли мне стало холодно, мне кажется, я не сумею заплатить Вам тем же...»

Попад в поток постоянно губившей ее искренности, какой-то чистосердечной порядочности, она уже не может остановиться.

«... Вы так тепло смотрите, так много ласки в Вашем голосе. Да приласкайте меня, но не любите...»

Последняя фраза звучит надрывно. И опять за встревоженным нервом ее письма встает тот же женский облик невенчанной подруги Островского Агафьи Ивановны — простой, полуграмотной, беззаветно преданной ему.

«... Я не хочу отнимать любви Вашей ни у кого...»

Она не может скрыть своего смятения.

«Боже мой, голова горит, кровь вся в волнении, лихорадка какая-то, и холодно и жарко...»

Она жаждет духовной близости с ним. И боится быть нечестной — по отношению к нему, к себе, к ни в чем не повинной Агафье Ивановне.

«... Ну, до свиданья, а то заговоримся, пожалуй, а я и так много сказала, и много осталось недосказанным, я хочу поверить себя что-то видеть, я сомневаюсь в своих силах».

Выполнив тяжкий долг откровенного признания, она с облегчением выбирается на твердую почву дружбы, смешанной с легкой, чуть игривой влюбленностью.

«... До свиданья, друг мой, целую Вашу умную головку. Поклонитесь от меня всем любящим Вас и знающим меня. В воскресенье я играю Сани, а Вас нет; *Гроза гремит в Москве, заметьте, как это умно сказано, и удивляйтесь*. Ну, бог с Вами, надоели Вы мне, право. Поцелуйтесь с Ванькой Г.,<sup>1</sup> и пред-

<sup>1</sup> И. Ф. Горбуновым.

ставьте, что со мной. Приезжайте скорее, а то поговорить не с кем, скучно.

Кончаю, страшно перечесть и т. д.

*1859 год Октябрь 23 чис. послано 24.  
Люб. Косицкая»*

На какое-то время — года на два ей удалось удержать их отношения в границах дружбы-влюбленности.

Он вновь оживил ее как актрису. «Гроза» потянула за собой на сцену отыгранные пьесы Островского — «Не в свои сани не садись», «Не так живи, как хочется», «Бедность не порок». Она все так же восхищает в них зрителей.

Это — время их духовной близости, взаимного тяготения, полного понимания друг друга. Он выполняет поручения Косицкой в Петербурге, улаживая «проблемы» ее репертуара с ведавшим там московскими делами Евгением Макаровичем Семеновым. Она делится с Островским своими бедами и радостями. Она счастлива приобщить к ним и Агафью Ивановну, от которой может не прятать глаза, и «конечка-горбуночка» — Ивана Горбунова, и других друзей Островского, к которым тянется, зная о привязанности к ним «друга доброго».

«Добрый друг мой! А. Н.

Благодарю Вас за исполнение моей просьбы; Евгению Макаровичу передайте мою благодарность за доброе слово и скажите, что в этом деле я вполне полагаюсь на него и воспользуюсь его советом.

В надежде найти сочувствие в Вас ко всему, что может радовать меня, передаю Вам, что я получила 6 чис. богатый подарок от московской публики, очень ценный и очень вкусный, брильянты и очень крупные яхонты с любовью публики украсили мою грудь, руку и уши; а теперь я нездорова; передайте об этом событии, она<sup>1</sup> порадуетса со мной. До свидания, А. Н.

Конечка-горбуночка приголубьте за меня и скажите, что я его очень люблю и тоже желаю ему всякой дряни и во всем благое поспешение.

*1860 год. 18 чис. Л. П. Кос.»*

За два года их сближения она почувствовала силу его внимания к ней. Запрещенная цензурой «Воспитанница» не попала

---

<sup>1</sup> Видимо, речь идет об Агафье Ивановне.

на ее бенефис. Зато через год на спектакле «в пользу Никулиной-Косицкой» состоялось второе представление комедии «Свои люди — сочтемся», пролежавшей под запретом свыше десяти лет.

И хотя честь вывести впервые на бенефисе бывшего «Банкрота» довелась Прову Михайловичу Садовскому, второе представление этой комедии имело не меньший, если не больший успех.

Косицкая не нашла себе роли в этой пьесе. Она вынуждена была выступить на своем бенефисном спектакле в давно составившейся «Гризельде», сцена из которой шла перед комедией «Свои люди — сочтемся». Но имя Островского еще раз приподняло общественное значение ее бенефиса, вызвало к нему интерес.

С каждым днем отношения их становились ближе. С каждым днем вырастала у нее благодарная нежность к нему. Росло и чувство к ней Островского, разбивая непрочную стену выставленных ею преград. Она радовалась этому и огорчалась. И не могла скрыть смутения даже в самом теплом своем письме.

«Если на то пошло, так здравствуй, мой хороший друг! Какое ты письмо-то мне написал, это рецепт для моих упадающих сил.

Помнишь, я как-то говорила тебе, что каждая радость моя вела за собой горе, и точно так же наоборот? Вот и теперь у меня много грустного, и мне пишут приятные рецепты, и на сцене успехи мои порадовали меня. Я играла Офелию *по комментарию* и пела эти песни, которые посылаю к тебе. И, пожалуйста, поскорее попроси цензора, чтоб он подписал какую-нибудь каракульку, или, верно, что они там подписывают, и пришли скорее. Да, так я пела их с величайшим успехом. Шевырев,<sup>1</sup> Погодин и Верстовский отхлопали руки, да и всей публике досталось, Литвина<sup>2</sup> губы искусила в кровь. Что эта Офелия наделала горя многим, беда. Ну, да как воротиться, мой милый поэт, так я о многом буду говорить с тобой и о многом. Ну, до свиданья, поцелуйся опять с Ванькой и поклонись ему. Да что его целовать-то олуха. Друг твой это я, а имя ни за что не подпишу. Боюсь, кому-нибудь покажешь. Узнай, когда Сабуров будет в Москве...»

---

<sup>1</sup> С. П. Шевырев — профессор словесности в Московском университете.

<sup>2</sup> Литвина — актриса московских театров, игравшая в это время одноипные с Косицкой роли.

Кн. Дог. по...  
 ...  
 ...

2.

...  
 ...  
 ...

...  
 ...

...

24 1800

...  
 ...  
 ...

~~...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...~~

...

...

...

...

~~...  
 ...  
 ...  
 ...~~

...

...

...

...

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

...

...

Автограф А. Н. Островского  
 на полях черновой рукописи  
 «Грозы»



Г. Н. Федотова — Катерина.  
«Гроза»

18  59

**ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРЪ.**  
**ВЪ ПОНЕДѢЛЬНИКЪ, 16 НОЯБРЯ,**  
**РУССКИМИ ПРИВЪЗНЫМИ АКТЕРАМИ ПРЕДСТАВЛЯЮТСЯ,**  
**ВЪ ПОЛЬЗУ АКТЕРА**  
**Г. ВАСИЛЬЕВА,**  
**ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ:**  
**Г Р О З А,**

Драма въ 5-ти дѣйствіяхъ А. Н. ОСТРОВСКАГО.  
 Новая дѣйствующая 5-го дѣйствія, представляющая городскую среду,—Г. Шенши.  
 Роль Бориса Григорьевича Будяка играетъ—Г. Чернышевъ.  
**ДѢЙСТВУЮЩІЕ.**

Сидоръ, прислужникъ Давыдъ, кузнецъ, товарищъ Иванъ съ супругою.	Г. Сидоровъ.
Борисъ Григорьевичъ, купечество, отецъ молодой женщины.	Г. Чернышевъ.
Марья Ивановна Катанова, вдова купеческаго сына.	Роль Катановой.
Трофимъ Ивановичъ Катановъ, сынъ вдовы.	Г. Васильевъ.
Катанова, жена Иванъ.	Татьяна Николаевна Катанова.
Катанова, сестра Катанова.	Г. Катанова.
Катанова, старшая, компаньонка вдовы.	Г. Катанова.
Иванъ Катановъ, молодой человекъ, товарищъ Давыда.	Г. Катановъ.
Шенши, купечество.	Г. Шенши.

Афиша первого представления «Грозы»



Н. В. Рыкалова — Кабашка. «Гроза»



М. В. Васильева-Островская



Ф. А. Бурдик, А. И. Островский, А. А. Нильский,  
И. Ф. Горбунов, Л. П. Никулина-Косицкая, К. Н. Полтавцев.  
Нижний Новгород, 1863 г.

У. 132.4

# ПЬЕСНЬ ДЕЗДЕМОНЫ

ИЗЪ ТРАГЕДІИ ОТЕЛЛО

Бѣднѣжка сидѣла подъ нвой



# РОМАНСЪ ГРѢШНИЦА

Когдабъ ты зналъ души моей страданья

СЛОВА И МУЗЫКА

## Г<sup>ЖИ</sup> НИКУЛИНОЙ-КОСИЦКОЙ.

172

Цѣна К.С.

МОСКВА.

Титульный лист нот, изданных в Москве. 1886 г.



А. М. Борх



С. А. Гедонов



П. М. Садовский



Л. П. Никулина-Косицкая в конце жизни

Письмо, казалось, уже было окончено — такое спокойное, полное оптимизма. И вдруг неожиданно в дружескую его безмятежность врывалась еще одна приподнято-нервная, оборванная строка:

«...Мы с тобой целую трагедию напишем нашими письмами...» Строка эта потянула за собой другие, не менее взволнованные, с официальным обращением на «Вы», в другом, более позднем письме, где Косицкая должна была дать ответ Островскому на его прямо поставленный вопрос:

«Как трудно мне отвечать на вопросы Ваши, в них много правды относительно Вас и очень много горечи относительно меня. Я не могу быть тем, чем Вы предполагаете, я не могу, как и прежде, связаться с кем бы то ни было, и могу любить человека, который будет мне по сердцу, кто б ни был он. Я не ребенок, вы знаете, я не брошу моей чести зря и не отдам моей любви, не убедившись в ней. А где есть любовь, там нету преступления. И любовь моя не потемнит меня и не спрячет моих достоинств. Я не ребенок и не брошусь на шею человеку, недостойному меня. Но я далека от всего, а в будущем один бог волен. Я горжусь любовью вашей, но должна потерять ее, потому что не могу платить вам тем же. Но потерять дружбу вашу, вот что было бы тяжело для меня, не лишайте меня этого приятного и дорогого для меня чувства, если можете...»

Если можете... Она чувствует обреченность своих надежд, ведь он, как и она, — человек, а не «дух бесплотный».

«...А что вам делать, 1-е, не вините меня ни в чем. А если я виновата, то простите меня; 2-е, письмо это укажет вам, что надо делать, и не мне учить вас; 3-е, будьте снисходительны к моим поступкам и, как знающий меня человек, уважьте их, ведь я тоже человек и не дух бесплотный; 4-е, еще раз простите меня, я не шутила с вами и не играла душой вашей, а я себя не понимала, вот вся вина моя. До свиданья, добрый друг мой.

*Люб. Косицкая»*

И, закончив письмо, прибавляет еще одну строку — очень важную для себя, для собственного самоутверждения:

«Я стою уважения и буду стоять его».

Она не сумела удержать его дружеского чувства, с безоглядной решимостью бросившись после смерти Никулина к другому, куда менее достойному, чем Островский. Конец наступил не сразу. Они еще встречались. Но Островский не «поставил ее на пьедестал».

Летом 1863 года нижегородский фотограф запечатлел их окруженных друзьями. Собравшись вместе на Волге, актеры — Косицкая, Бурдин, Горбунов, Полтавцев, Нильский — сфотографировались с Островским «на память», чтобы потом вместе с драматургом перекочевать в века на страницах многочисленных книг. Актеры театра Островского.

Он сидит элегантный, немного смущенный, со спасительной рукописью в руках. Она, утонувшая в необъятно широком платье, выглядит маленькой, неожиданно хрупкой — на фоне окруживших ее мужчин. Между Островским и Косицкой стоит столик, декоративный, изящный, из бутафорских вещей.

Близкие и далекие... По желанию фотографа, живописно построившего группу, они смотрят в разные стороны, «живут» на его снимке врозь.

Вскоре, всего через полгода, он сблизился с другой. Тоже актрисой. Юной, стройной, красивой. Сблизился надолго, как говорили, всерьез.

Кто знает, что чувствовала Косицкая, узнав об увлечении Островского молоденькой Машей Бахметьевой, только что окончившей театральную школу и вступившей в труппу Московского театра под фамилией Васильевой 3-й. За кулисами тайн не бывает. Открыто ли пожалела о разрушенном своими руками? Или, запрятав ревнивую обиду, сделала вид, что это ее не касается?

Пройдет еще немного времени, и она напомнит ему о себе письмом. И опять, как в самом начале их возобновившихся отношений, она попросит о пьесе для бенефиса, втайне надеясь на его участие к ней, на то захороненное чувство, которое уже не могло воскреснуть вновь.

«А. Н.!

Рискую, что и этот, четвертый раз не откажете просьбе моей, но все-таки я буду просить вас, уделите мне время, может быть, и недолгое; напишите что-нибудь для моего бенефиса. Уж, разумеется, вы меня этим обяжете так много, что слово мое будет ничтожно для благодарности. Я буду благодарить вас душой моей, исполненной любовью к вам, самой чистой, самой теплой. Я пишу вам это письмо и плачу. Все прошедшее, как живой человек, стоит передо мной. Нет, не хочу больше, ни слова, прошедшего нет более нигде. Напишите мне, исполните вы мою просьбу или нет, и до свидания.

*Л. Косицкая  
Четверг, 5 марта»*

Так и завершилась эта непридуманная новелла, начатая и конченная одной и той же просьбой: дать пьесу для бенефиса. Новелла о женщине, которая ничего не умела давать вполонину, об актрисе, упустившей синюю птицу. И о художнике, не долепившем свою Галатею. Новелла о двух людях, близких друг другу по жизненным устремлениям, по душевному складу и не сумевших соединиться, потому что, оказывается, этого бывает иногда недостаточно.

Она не получила от него просимой пьесы. Она вообще больше не получала от него специально написанных для нее ролей. Она играла в его новых комедиях, но роли эти — грузных купчих и свах не предназначались именно ей.

Еще через три года, после смерти Агафьи Ивановны, Островский церковно узаконил брак с Марьей Васильевной Бахметьевой-Васильевой. Мария Васильевна не вошла в историю как большая актриса, актриса театра Островского. Но она заняла в ней место как мать его шестерых детей.

Он писал ей письма — ласковые, заботливые, краткие. «Милочка Маша. . . Целую тебя и детей». В них было много трезвого чувства и не было эмоционального взлета. Он не «написал ими трагедию» и не создал лирической поэмы.

Всем укладом его жизни повелевал ее требовательный вкус, капризные желания. Но личность ее, человеческая суть не оставили яркого следа в его творчестве. Того животворного отблеска, который нет-нет да и сверкнет на страницах его первых (да и только ли первых?) пьес в облике женщин, так напоминающих Косицкую.

О последнем периоде ее жизни не любили вспоминать мемуаристы. Он был замутнен каким-то неприятным, бросающим на Косицкую тень событием,— намекали они. О неблагоприятии его говорили все, писавшие о ней:

— Конец этой поэтической женщины был печален, так печален, что не хочется и рассказывать.

— У нее было золотое сердце. Оно-то и свело ее прежде времени в могилу и заставило умереть в крайней бедности, чуть не на соломе!

— Последние пять лет жизни она провела уединенно и почти ни с кем не виделась.

— Под конец сошлась с каким-то негодяем. . .

Когда появился он, последний призрак созданного ее фантазией сказочного героя? Последняя иллюзия на фоне горьких обид и разочарований. Тогда ли, когда, узнав об «измене» Островского, она кинулась к другому, тщетно пытаясь забыться в его объятиях? Или раньше? И намеки Островского на «недостойного человека» имели реальную почву, существование которой она пыталась отрицать в письмах «дорогому другу», наивно уверяя, что она не «ребенок»? Может быть, именно чувство Косицкой к «недостойному» и оттолкнуло влюбленного в нее Островского, бросив его в водоворот новой любви?

«Косицкая не была им заинтересована, как женщиной»,— уверяла Колпакова, говоря об Островском. Да и вообще, по ее словам, у Косицкой, несмотря на «бесхарактерность, недостаток вдумчивости. . . обдуманности, поступки сгоряча. . . по отношению к мужчинам легкомыслия не было». «Мечтательность, поэтичность. . . В церквях цельную службу простаивала перед образом со слезами».

И все же не побоялась греха. Не постеснялась подрастающей дочери. Не испугалась осуждения и сплетен. Вся отдалась последней своей любви.

«Грешница». Опубликованный в 1866 году романс. «Слова и музыка г-жи Косицкой». Когда она сочинила его? Скорее всего тогда, когда полюбила греховно, в последний раз.

Когда б ты знал души моей страданья,  
Ты полюбить бы мог тогда меня,

Но страсть моя к тебе без воздаянья  
Угаснет, может быть, себя вина.

Я, грешница, пред образом в молитве,  
Душой моей к тебе вся возношусь.  
О, поддержи меня с любовью в битве,  
И твоего суда я только и боюсь.

Простят ли грех на небе мой? — не знаю.  
Но здесь господь любить нам всех велит,  
Как полюбила я тебя — не понимаю!  
Но что люблю тебя, сомненья нет.

За что полюбила она его? За благородство? За ум? За широту души и щедрость сердца? За доброту? Купеческий сын с Чистых прудов Соколов ими не обладал. Он был младше ее. Умел тратить деньги, не жалея их на кутежи. Был нахально настойчив, нетерпелив в желаниях, нерасчетлив в поступках, бездумен в обещаниях.

Она отличила его среди трезво-благоразумных, мудро-расчетливых людей. И с безрассудной решимостью бросила ему под ноги свою жизнь.

Так влюблялись на сцене ее героини: Авдотья Максимовна в красавчика барина Вихорева. Груша — в «голубчика беленького» Петра Ильича. Да в какой-то степени и Катерина — в безвольного Бориса, за то, что непохож на других.

Косицкая пожертвовала для него всем: друзьями, родными, репутацией, сценической карьерой. Жизнелюбивая и общительная, она заключила себя в тесные стены своей квартиры, понимая, что за пределами их бушует море осуждения.

Он не захотел поступиться ничем.

Агония их отношений проходила мучительно долго и трагически тяжело. Он не испытывал к ней жалости, не берег ее имени, повсюду выставлял их связь напоказ. А она все чего-то ждала. . . С радостной готовностью отдавала ему и себя, и деньги — все, что имела.

Но и ее терпению наступил конец. И у нее, как у будущей героини Островского — Юлии Тугиной, пришла пора последней жертвы. Последовал разрыв. За ним — одиночество, с опустошенным сердцем, с сожженными мостами к прежним друзьям. . . Да и к прежним мечтам.

— Связь эта тяготила Косицкую, — рассказывала Колпакова, подружившаяся с Косицкой в годы расставания ее с Соколовым. — Связь была порвана. Росла уже большая девочка.

— Страшный негодяй, — характеризовала Соколова все называвшая своими именами Н. В. Рыкалова. — Он был еще молодой и не имел своих денег, обобрал ее совершенно.

Роман с Соколовым не мог не отразиться на ее сценической карьере, на отношении к ней зрителей, в том числе и так называемой «ее» публики. Зрителей московских, постоянно бывавших в театре, хорошо знавших актеров не только по сцене, но судивших и их личную жизнь.

«Между публикой и актерами Малого театра всегда существовала крепкая, нравственная связь, — утверждал П. Я. Рябов, — публика говорила: «наши актеры», актеры — «наша публика». Суд этой публики был страшен не только в оценке талантов и дарований, но и в частной жизни каждого. Как всякие несправедливые поступки, обиды, учиненные с кем-нибудь из актеров за кулисами, непременно доходили до публики, и она очень резко выражала свое сочувствие обиженному, так и дурной поступок актера заметно отражался на нем при появлении его на сцене».

Дурная слава о поступке Косицкой ходила за ней по пятам. Ее горький дым окутывал репутацию актрисы. И это значительно осложнило в середине шестидесятых годов и так ухудшавшееся с каждым днем ее положение в московском театре.

А начало шестидесятых годов, казалось, так много обещало ей. То было время крестьянских бунтов, предсмертных судорог крепостного права, горячих споров о будущих путях России. Время суровых итогов и пылких обреченных надежд.

На сцене оживился русский бытовой репертуар. Драматургия Островского торжествовала. В 1860 году на московской сценешло одновременно шесть его пьес.

Косицкая играла в пяти из них. К ролям Авдотьи Максимовны, Анны Ивановны, Груши и Катерины прибавилась роль взбалмошной купчихи Антрыгиной в комедии «Свои собаки грызутся, чужая не приставай».

В 1861 году Островский работал над исторической драмой «Козьма Захарыч Минин-Сухорук». И, судя по всему, одну из главных женских ролей — Марфы Борисовны создавал для Косицкой. Это сразу же почувствовал М. П. Погодин, воскликнувший после знакомства с пьесой в письме драматургу: «Как хорошо будет Косицкая в Марфе Борисовне».

Расширился несколько и ее шекспировский репертуар. Косицкая воссоздала образ Дездемоны в «Отелло», впервые пока-

зав его зрителям в самом конце пятидесятих годов на бенефисе дебютирующего на московской сцене «героя-любownika» И. Е. Чернышева.

Разругав бенефицианта, Баженов с похвалой отозвался о Косицкой.

«Г-жа Косицкая была недурна в роли Дездемоны, просто-сердечной и увлекающейся; чувства в игре ее было много; хорошо пропела она в 4-м действии песню перед зеркалом».

Подтверждал такую точку зрения на Косицкую — Дездемону и другой критик в выходившем в Москве «Оберточном листке»:

«Игра г-жи Косицкой в роли Дездемоны была в этой сцене хороша... Нам, собственно, памятен этот безмолвный безответный вопрос, который она задает сама себе, напрасно ища разгадки упрекам мужа. Затем в сцене с Эмилией удачно подготовлена была сцена тем грустным, безупречным, безмятежным настроением духа, которое овладевает Дездемоной, вследствие тяжелого предчувствия. Самая песня была исполнена превосходно».

Исполнение Косицкой песни Дездемоны запомнили и другие очевидцы. «Что-то глубоко грустное, предсмертное слышалось в этом пении, невольно чувствовалось какое-то содрогание при каждом слове, выражавшем это тихое, сосредоточенное отчаяние». Она пела «Ивушку» под музыку, которую сочинила сама. Несложный мотив поражал слушателей наивной чистотой, народной мелодикой, тоскливой прозрачностью чувств.

Через шесть лет в Москве были изданы ноты. Об этом извещало объявление в театральном журнале «Антракт»: «На днях вышли в свет два романса, музыка которых сочинена актрисою московских театров Л. П. Никулиной-Косицкой. Первый из этих романсов — песня Дездемоны из драмы Шекспира «Отелло», которую г-жа Никулина-Косицкая исполняла с таким успехом еще в 1860 году в бенефис г. Чернышева, а другой романс «Грешница», слова и музыка г-жи Никулиной-Косицкой». Вместе с напечатанной раньше в приложении к «Пантеону» «Греческой ночью» они явились музыкальным наследием актрисы.

Она непрестанно импровизировала, играла на фортепьяно. Кое-что удавалось ей вынести и на широкий зрительский суд. Вслед за «Ивушкой» Дездемоны донеслись до зрителей Малого театра сочиненные актрисой песни безумной Офелии, музыка которых заменила известную мелодию А. Е. Варламова, написанную им более двадцати лет назад. Да и саму Офелию

Косицкая играла теперь по-новому, с большей внутренней сосредоточенностью чувств.

Дебюты И. Е. Чернышева гальванизировали и ее старые мелодраматические роли. Она исполняла их по воскресеньям на дневных, удешевленных спектаклях. Косицкая часто выступала и в русских драмах, и в народном водевиле. На количество ролей она тогда пожаловаться не могла.

Последние предреформенные годы были ее временем. Бурный протест, утверждающий жизнь, свойственный таланту Косицкой, оказался близок тому кипению, тому брожению умов, которые охватили ее поколение. Люди не могли больше жить так, как жили. Но они верили еще, что по мановению чьей-то руки они смогут жить иначе. Трагический оптимизм пронизывал бытие. И это определяло тот энтузиазм, с которым встречали Косицкую в облике ее мятежной Катерины, да и в других ее лучших ролях.

В 1860 году с Косицкой был заключен контракт, согласно которому она вставала на самую высокую ступеньку московского театрального Олимпа. Ей определили наивысшее в системе московских императорских театров жалованье — 1143 рубля серебром в год. И хотя ей не увеличили, как она просила, дополнительную к нему поспектакльную плату — с восьми до десяти рублей, все-таки она оказалась первой из актрис ее возраста, заслужившей этот оклад.

В сезоне 1860/61 года она выступила в восьмидесяти спектаклях — больше, чем Васильева, Медведева и другие претендентки на роли драматических любовниц в Московском театре.

Но такое положение продолжалось недолго. Катерина в «Грозе» была самой высшей точкой артистических достижений Косицкой. Удержаться на этой высоте ей не удалось. 1862 год принес резкое обескровливание ее репертуара. И дело тут было не только в начинающемся, по-видимому, в это время романе Косицкой с Соколовым, значительно испортившем ее репутацию. Потеря ролей актрисой с таким интуитивно-чутким ко всем изменениям социально-общественной жизни талантом определялась, прежде всего, теми событиями, которые происходили в жизни России.

После опьянения предреформенных лет очень быстро наступила пора холодного отрезвления. С еще большей силой забывствовала ненадолго притихшая цензура, превращаясь, по словам А. В. Никитенко, «из предупредительной в карательную». Один за другим стали сходить и неугодные начальству спектакли,

будто бы сами по себе, будто бы из-за недостатка сборов. И прежде всего спектакли, на афишах которых стояло имя Островского. Одним из таких спектаклей была «Гроза».

Ее и в предыдущие годы старались давать пореже. Более или менее интенсивно она шла лишь в первый свой сезон.

«Гроза» была повторена 18, 19, 24 ноября, в декабре ее сыграли пять раз, за весь следующий год — лишь три раза. Так свидетельствует книга Малого театра с записями спектаклей. В 1861 году ее сыграли шесть раз. В следующем, 1862 году ни разу», — сообщал известный исследователь русского театра Н. Эфрос, записавший воспоминания о первых постановках «Грозы» Н. В. Рыкаловой и Г. Н. Федотовой. И тут же объяснял: «Очевидно, начальство почему-то недолюбливало пьесу. Так писал мне один очень видный театральный деятель и драматург».

Не попал на сцену и «Козьма Захарьич Минин-Сухорук», зарезанный театральной цензурой, на которого Косицкая возлагала особые надежды. «Минин» запрещен! — негодовал в письме Островскому от 9 октября 1863 года Ф. А. Бурдин. — ... Это дело вопиющее... Почему, этого никто не знает!.. Лучше разбить чернильницу, сломать перья, отказаться от всякой деятельности, чем переносить такие интриги и несправедливость».

Интриг и несправедливостей хватало и в московском театре. В его руководстве произошли за это время большие изменения. Отпраздновав свой двадцатилетний юбилей, ушел в чине действительного статского советника противодействующий в последние годы своей службы драматургии Островского Верстовский. Но после его ухода наступила для нее куда более худшая пора.

Актеры и драматурги встретили уход Алексея Николаевича Верстовского с нескрываемым страхом и сожалением. Они не отрицали того, что он был деспотичен, нередко субъективен, порою груб. И все же любили его, как «истинного артиста-художника». Никто из них не решался высказать своего мнения о пьесе, о спектакле раньше Верстовского. Но если оценка им была вынесена, с нею можно было спорить. И не всегда бесполезно.

— Когда не стало железной руки Верстовского, — рассказывал актер московской труппы П. Я. Рябов, — все, что таилось под спудом и не смело проявляться при нем, теперь выплыло на поверхность; всюду и везде стало развиваться низкопоклонничество, прислужничество и иные признаки бывшего раб-

ства... Явилось наущничество, клевета, когда иным способом нельзя было устранить конкурента. Все, что поскромнее, пощще, отступило... замерло, ушло в себя, не желая участвовать в общей грубой погоне за ролями, деньгами и почетом.

С уходом Верстовского сразу же заметно ухудшилось положение Косицкой в труппе. Временно управлять московскими театрами назначили никогда ее не любившего инспектора по репертуару Н. И. Пельта. Он мало думал о насущных заботах театра, но до болезненности любил себя в нем. Безоговорочная покорность подчиненных была его навязчивой идеей. Он не сажал актеров за проступки в караульно на трое-четыре суток, как делал это Верстовский (времена уже были не те!), но выговаривал им в грубой обидно-назидательной форме и мстил потом, лишая ролей, не давая прибавок, назначая бенефисы в «мертвые» зрительские дни.

В Петербурге тоже произошли малоприятные для актрисы перемены. На место хитрого, понаторевшего в делах театра за четверть века А. М. Гедеонова пришел бывший управляющий дворцом брата императора — А. И. Сабуров, тотчас же начавший притеснять Косицкую. Впрочем, не только ее. На вид «безобидный старичок», с обрюзгшим лицом, украшенным редкими бакенбардами и париком, смешно не выговаривающий букву «р» и не менее смешно семенящий небольшими ножками, он оказался совсем не безобиден в театральных делах. Ничего не понимая в них, он мнил себя знатоком сцены. Отдавая самые нелепые распоряжения, требовал их неукоснительного выполнения.

«Его олимпийское величие и неприступность, которою он окружил себя с первых же дней директорства, крайне не располагали к нему всех причастных театру... — характеризовал Сабурова актер Александринской труппы А. А. Алексеев. — Звание директора театров ему очень нравилось, и он с излишком злоупотреблял им. При нем всем нам жилось плохо...»

И как всегда бывает в таких случаях, мнимое руководство тщеславного, неумного, невежественного начальника обернулось властью пребывающего в тени более «нижнего чина», умеющего подладиться к вышестоящему. О злоупотреблениях и взяточничестве ведавшего репертуарными делами водевилиста П. С. Федорова слухи ходили и в Москве и в Петербурге. Он много вредил Островскому. И Островский об этом знал.

— Вот нас упрекают все, — брезгливо выпятив толстые губы, цедил, намеренно искажая истину, Федоров, — что мы мало играем Островского, но он не дает сборов.

Московские перекройщики на русский манер иностранной драматургии, пробирающиеся время от времени в репертуарную часть императорских театров, с удовольствием подхватывали сплетни о недовольстве зрителей пьесами Островского, о нескрепченности их.

Два года бывший инспектором репертуара московских театров и заслуживший там название «пуховой перины», князь Г. В. Кугушев, тоже сочинявший, как и Федоров, водевили, при всяком удобном случае «тоненьким, нежным и в то же время жирным голосом» капризно жаловался:

— Стало нельзя ездить в Малый театр: на сцене только и видишь — одни русские пьесы, зипуны и зипуны заполонили все! Согласитесь, ведь это ужасно!

1862 год значительно почистил императорскую сцену от негодных князю Кугушеву зипунов. Резко снизилось число представлений пьес Островского. Резко снизилось и число сыгранных Косицкой ролей. В сезоне 1861/62 года она выступила всего тридцать девять раз, меньше всех других актеров, удостоенных права на бенефис.

Этот год вообще был для Косицкой невеселым. В феврале умер в провинции Иван Михайлович Никулин. Хоронить его привезли в Москву. И он закончил свою недолгую и бессмысленную жизнь на Ваганьковском кладбище, где со времени погребения Мочалова обычно хоронили актеров.

После смерти Никулина наступила для Косицкой нелегкая пора объяснений с Островским. Неприятности в театре. Появление юных выпускниц — Н. А. Никулиной и Г. Н. Позняковой, горячо принятых московской публикой в драматических ролях. И полное сценическое затишье после бурной полосы, оставленной «Грозой», в жизни самой Косицкой.

Затишье нарушили лишь гастроли в 1862 году негритянского трагика Айры Олдриджа, приехавшего в Москву после посещения провинциальных городов. Косицкая сыграла с ним Дездемону в «Отелло» и Регану в «Короле Лире». Баженов, обругав ее и Рыкалову — Гонерилью за «Короля Лира» («схожи между собою, как две еловые шишки»), за Дездемону Косицкую еще раз похвалил:

«Олдридж играл у нас под условиями, самыми неблагоприятными для него. Все четыре трагедии Шекспира были безбожно урезаны, особенно «Король Лир»... все почти лучшие артисты наши (да будет им за это грех и стыдно!) отказались

от участия в представлениях Олдриджа; вследствие этого роли без разбора были розданы кому ни попало. Один только г. Дмитриевский умно и добросовестно вел роль Яго; да разве еще нельзя пожаловаться на г-жу Косицкую в роли Дездемоны. . .»

Косицкую не мог не увлечь Олдридж. Непосредственность и детская чистота переживаний его Отелло, неумный темперамент актера, бешеный вихрь выражения чувств. Но сам он ее, увы, не запомнил, как не запомнил и сотни других выступавших с ним актрис. Постоянный гастролер, игравший на родном своем языке — английском, он научился обходиться без внутреннего общения с меняющимися партнершами, говорившими на чуждых ему языках. Отыграв положенные ему дни на московской сцене, он отправился в дальнейшие странствования по Руси.

А у Косицкой после его отъезда положение в театре стало вовсе тяжелым. Но она снова попыталась найти выход из него.

Вскоре она тоже поехала на гастроли. Туда, где только что, до Москвы, побывал Олдридж. К себе на родину — в свой любимый Нижний. Она и раньше гастролеровала в нем. Но в прежние годы она приезжала, чтобы сыграть в том или ином уже идущем спектакле. Теперь она решила предстать перед нижегородцами в самых выигрышных, самых важных для себя ролях. И прежде всего в ролях, написанных для нее Островским.

Три вечера выступлений Косицкой в нижегородском театре были насыщены и интенсивны. В первый вечер шла «Гроза». Во второй — «Не в свои сани не садись» и водевиль Ленского «Простушка и воспитанная», где Косицкая играла роль Параша. Последний вечер — дань начальным, принесшим ей славу ролям (Марии в «Материнском благословении», Офелии) и выступление в новом «народном» водевиле «Ворона в павлиньих перьях» (с еще одной Парашей, такой же жизнерадостной и простой).

Программа спектаклей была составлена со зрелым пониманием и тактом. Все грани дарования Косицкой представляли с наиболее выигрышных сторон. Трагически возвышенная Офелия, давшая ей столько счастливых минут признания. Скорбная Мария, о которой театралы не могли вспоминать без слез. Авдотья Максимовна — первое восхождение актрисы в репертуаре Островского. Катерина — высшая ступень ее в нем. И простые душные Параша, заражающие неудержимым весельем весь зрительный зал.

Родной город встретил Косицкую восторженно. Об этом рассказывали «Нижегородские ведомости» после окончания ее гастролей:

«11 ноября пронесся слух о приезде в Нижний из Москвы г-жи Никулиной-Косицкой; с быстротой ветра разлетелись афиши по всем городским улицам и переулкам, — и вот в осьмом часу вечера, перед началом спектакля, театральная площадь загроздилась множеством экипажей; с большим трудом можно было пробраться к конторкам билетным, наконец не стало билетов, ни мест в нашем довольно поместительном театре, а приток толпы все еще был значительный. Такое наводнение в театре продолжалось сряду три вечера, которые подарила Нижнему г-жа Косицкая... На... прощальном вечере, по окончании спектакля, публика до десяти раз вызывала г-жу Косицкую: так тяжело было расстаться с нею, не хотелось вообразить, что завтра ее уже не увидим...»

Об этом вспоминал А. С. Гацисский, написавший потом очерк, посвященный ей:

«Нижегородская публика неистовствовала в течение всех трех ноябрьских спектаклей 1862 года. Обыкновенно чинная, она прорвалась, как бурный поток, и в последний, третий спектакль не кричала, а просто вопила: «Прощай, милая, дорогая! Прощай, *родная* наша!»

Об этом повествовала П. А. Стрепетова, двенадцатилетней девочкой увидевшая Косицкую в нижегородском театре.

«С замиранием сердца, забыв себя и весь мир» следила она, стоя за кулисами, «за игрой дивной артистки и дрожащая, потрясенная, с красными от слез глазами, возвращалась домой, вынося чувство жажды новых высоких наслаждений». Она «увлекалась Косицкой до самозабвения».

Образ «этой довольно полной женщины среднего роста, с гладко причесанными волосами, с красивыми, хотя немного крупными чертами круглого прямого русского лица и тихим, спокойным взглядом очаровательных голубовато-серых глаз, которым большие черные ресницы придавали особую ясность выражения», останется со Стрепетовой навсегда как одно из самых сильных театральных потрясений в юности.

«Мне... захотелось броситься к ней на шею, крепко обнять, целовать ее лицо, руки, даже платье, хотелось благодарить и что-то много, много сказать...»

Подобные чувства когда-то, восемнадцать лет назад, стоя за кулисами старого нижегородского театра, испытывала и сама Ко-

сицкая, глядя на Анну Агафоновну Вышеславцеву, «такую прекрасную, умную, талантливую», по ее словам, актрису.

«Не встать ли мне перед нею на колени, да не сказать ли ей, что я очень ее люблю?» — проносилось тогда в голове Косицкой. И не сделала она это только потому, что боялась — не будет ли над ней смеяться ее кумир.

Не бросилась к Косицкой и стоявшая в кулисах Стрепетова. Так и не узнала Косицкая о чувствах, которые возбуждала в будущей своей преемнице, прогремевшей потом на всю Россию. Как не узнала в свое время о чувствах самой шестнадцатилетней Косицкой Вышеславцева. Юность часто заковывает себя в броню застенчивой сдержанности, не понимая, как много может дать ее одобрение тем, кто переступил заветный для нее рубеж зрелости...

Своими гастрольями Косицкая, сама того не сознавая, подвела своеобразную итоговую черту. На этой черге сценическая жизнь ее не кончилась. Но после уже не было ничего, что смогло бы стать для нее вровень с «Грозой». «Грозой», которой она начала нижегородские гастрольи и с которой связывала свои мечты.

А в Москве возобновление «Грозы» принесло ей новые огорчения. Сезон 1863/64 года начался с сильнейшего разочарования. Не успели отгреметь в Москве повторные гастрольи Олдриджа (с которым Косицкая вторично сыграла Дездемону и Регану), как приехал из Петербурга еще один гастролер — брат Сергея Васильева — Павел. По его настоянию была возобновлена «Гроза». Но по его же требованию играть Катерину должна была не Косицкая. Семнадцатилетнюю Познякову, только что вышедшую замуж и сменившую фамилию на Федотову, он прочил на главную роль.

Рыдала Федотова, не зная, как подступиться к образу Катерины. Металась Косицкая, отлично понимая, что у нее выбивается почва из-под ног. А выступление Федотовой в «Грозе» состоялось. И что обидно было для Косицкой: в подготовке Федотовой роли Катерины принимали участие все, даже близкие прежней исполнительнице актеры — Садовский, Варвара Бороздина.

Позже мнения разделятся. Ряд рецензентов будет сравнивать в роли Катерины Косицкую и Федотову не в пользу последней. Да и сама Федотова, как уже говорилось, считала Косицкую в этой роли образцом. Косицкой изредка еще доведется представлять на сцене в облике Катерины. Но все это будет потом.

Тогда же зрители увидели в роли Катерины пленительно юную актрису. Ей простили и недостаток трагизма, и излишний мелодраматизм. Ей рукоплескали за дерзновение, за молодую непосредственность. Для Косицкой это был очень чувствительный удар. И особенно болезненным он был еще потому, что Островский от него ее не защитил.

С Островским вообще отношения осложнились. Роман его с Машенькой Бахметьевой назревал. Повсюду на пути Косицкой становилась молодость. Ей же самой стукнуло уже тридцать шесть.

Она теряла Островского как любящего друга. Она теряла его как единственно близкого ее таланту драматурга. Такова была диалектика жизни, и не в силах Косицкой было ее изменить.

Если бы она могла быть похитрее! Если бы сумела хотя бы здесь словчить!.. Но тогда бы она не могла быть «прообразом» Катерины. Да, наверное, и Островский не смог бы тогда ее так любить.

В этом тоже была диалектика жизни. И в ее хитросплетениях прямодушной Косицкой выхода найти не удалось.

После успешного дебюта в «Грозе» Федотовой для Косицкой наступила тяжелая пора. При своей полноте, дородности удерживать роли драматических любовниц ей становилось все труднее. И хотя через много лет, увидев «осиную талию» А. А. Яблочкиной, Островский останется недоволен — «Какая же это Катерина!», именно он посоветовал Косицкой перейти на другое амплуа — комедийных купчих и свах.

Она же все еще не хотела сдаваться и искала для себя трагедийную роль.

27 августа 1863 года новый управляющий московскими театрами Л. Ф. Львов, оттеснивший временно исполнявшего эту должность Н. И. Пельта на положение управляющего конторой, послал донесение в Петербург.

«Драма г-на Писемского «Горькая судьбина» одобрена к представлению. Ее давали на частном театре. Пьеса весьма неприличная, быт помещиков выставлен в самых черных красках, все сцены и выражения очень непристойны — хотя довольно верны, и потому, что верны, производят впечатление самое грустное и отвратительное на зрителя.

Г. Шумский заявил эту пьесу в свой бенефис; видев ее разыгранную на сцене и убедившись лично в том неприятном впечатлении, какое вынесли все порядочные люди, и не разделяя

цели многих: *елико возможно опозоривать сословие, достойное уважения*, — я не решаюсь без соизволения Вашего сиятельства ее отдать Шумскому. При сем долгом считаю доложить Вашему сиятельству, что при чтении пьеса теряет 20% в резкости своей. *Подобной пьесы неприличной у нас в репертуаре* еще не бывало, и что самая мысль драмы несовременна и что не следовало бы возбуждать на сцене то, что уже миновалось. Эта пьеса возбудила некоторые толки в Москве, и, как кажется, генерал-губернатор докладывал о ней государю императору. И отзыв П. А. Тучкова заключается: что в Москве нельзя все давать, что дается в Санкт-Петербурге на сцене. По моему мнению, драма «Горькая судьбина» не может быть терпима на императорском театре, почему и ожидаю приказания Вашего сиятельства».

Высказав непримиримое отношение к пьесе, Львов в постскрипуме однако добавлял:

«Со всем тем пьеса может дать большие сборы, и масса, посещающая Малый театр, сильно бы аплодировала».

Видимо, постскрипум и решил дело. Пьеса для бенефиса Шумского была разрешена. Ее поставили в Москве 18 ноября 1863 года. Косицкая хотела сыграть в ней Лизавету. Роль крепостной крестьянки, насыщенная народным говором, с острым конфликтом, с неизбежной женской тоской была ей необычайно близка. Но роль эта не досталась Косицкой на бенефисе Шумского. Он отдал ее другой. Екатерине Николаевне Васильевой.

И тогда Косицкая повторила представление «Горькой судьбины» на своем бенефисе, состоявшемся через несколько дней. Тем самым она открыто противостояла мнению начальства. И вызвала на сценический бой многими теперь признанную «непревзойденной» Васильеву.

Единоборство «первых женских сюжетов» московской сцены возбудило в среде театралов огромный интерес. В ожидании бенефиса Косицкой разгорались бурные споры. Споры превращались в пари. Даже исполнявший в обоих спектаклях роль мужа Лизаветы — Авания Садовский и тот не остался в стороне. Узнав, что «кружок Островского» предвещает победу Косицкой, он, может быть, из чувства противоречия (этим был грешен Пров Михайлович), а скорее всего потому, что больше верил в ровный успех Васильевой, «оставил» на первую исполнительницу Лизаветы. И ошибся. И признал свое поражение, откупорив проигранную им бутылку шампанского после бенефиса Косицкой в честь «чудной ее игры» и возвестив, что «она была изумительной».

Пройдет семь лет, и на подмостки театра взойдет Лизавета, которой будет суждено долго прожить с триумфом. Ее запечатлеют великолепные живописцы. Она заслужит славу легендарного явления русской сцены. Ее загнанное внутрь горе, прорвавшись горьким криком нестерпимой боли, замкнется безнадежным стоном безумия. Образ ее будет наполнен насыщенной внутренней жизнью, более богатой, более сложной, чем произносимые ею в разговоре с опозоренным мужем безразлично-монотонные слова. Резкий контраст зримо видимого и внутренне происходящего станет приметой нового стиля актерского исполнения.

Лизавета Стрепетовой. Высшее достижение актрисы, заслужившей славу великой представительницы исповеднического искусства. Лизавету Стрепетовой история признает несравнимой. Лизавету же Косицкой будут поминать лишь для того, чтобы доказать: Стрепетова играла Лизавету на пустом месте. Историю творят люди. А люди часто бывают несправедливы. Даже тогда (а может быть, чаще всего тогда), когда воссоздают историю.

На самом деле пустоты не было. Лизавета Косицкой промелькнула ярким метеором. Монолитным, цельным. И тоже неповторимым.

Она не жила сложной внутренней жизнью. Все ее чувства были на виду. Актриса не таила их чувственной основы. Она не делала Лизавету тоньше и умнее других действующих лиц. Но ее Лизавета была активней, смелей. Ни с чем не считаясь, она защищала свое право на внесловную любовь и декларировала свой протест.

Лизавета Косицкой отчаянно бранилась с мужем и вся отдавалась чувству незаконной любви.

«Когда муж убил ребенка, — фиксировал видевший Косицкую на ее бенефисе А. А. Стахович, — надобно было видеть, чтобы судить, ужас и отчаяние Косицкой, слышать ее нечеловеческие крики, в которых слышались и раздирающие сердце вопли матери, и вой самки над убитым детенышем!»

Стахович был не только верным поклонником Косицкой, но и по самому духу своему ее современником. Он не принял более утонченного исполнения Стрепетовой.

«Спустя долгое время видел я в «Горькой судьбине» одну прославленную петербургскую актрису; и как монотонна показалась мне сцена пререканий (из чулана) с мужем; однообразно, как дьякон читает ектенью, тянула артистка «драматическую ектенью». Уж ныла она, ныла, и через много лет еще более

оценил я игру покойной Косицкой, и досадны мне стали рукоплесканья зрителей. . .»

Стрепетова была актрисой более позднего времени, с его лишенными открытого темперамента чувствами, с его уведенными внутрь страстями. Косицкая навсегда оказалась прикованной к жестоким, открыто насильническим предреформенным годам. Время ее, как трагической актрисы, кончалось. Но борьба против крепостных порядков еще не успела остыть. Отсюда — победа ее в роли Лизаветы. Отсюда — последний бурный всплеск ее угасающих трагедийных актерских сил.

Она сумела бы еще какое-то время удержаться на поверхности амплуа драматической героини с ролью Лизаветы. Если бы «Горькой судьбине» дали сценический ход. Но пьесу Писемского под разными предложениями к зрителю не пускали. И он был вынужден жаловаться в Петербург на то, что, вопреки успеху, вопреки полным сборам, «Горькая судьбина», по распоряжению московской конторы, очень редко идет. Как и следовало ожидать, жалоба эта ему помогла мало. Сценическая история первых постановок «Горькой судьбины» на московской императорской сцене незаметно, но быстро сошла на нет.

Косицкая переходила на явно комедийные роли. Она и раньше играла их. Но тогда они не были для нее главными. Теперь она начинала менять амплуа.

Переход этот для нее, натуральной актрисы, был ограничен. В комедийных ролях с наибольшей эффективностью проявлялись многие стороны ее дарования: верность быту, внешняя характерность, простонародный юмор, сочность красок ее сценической палитры. С особой силой проявлялись они в откровенно комедийных произведениях Островского.

Ее хвалили за роль взбалмошной вдовушки Антрыгиной в его пьесе «Свои собаки грызутся, чужая не приставай». «Г-жа Косицкая была очень мила в роли Антрыгиной, — отдавал должное ей Баженов, — особенно мне понравилась простота, с которой отнеслась она к этой роли. . . Она именно была эффектна своей простотой». Не менее проста и в то же время колоритна она была и в роли ленивой, рыхлой, тяжеловесной Белотеловой («За чем пойдешь, то и найдешь»), впервые сыгранной ею в 1863 году, и в роли вездесущей, разбитной свахи Красавиной («Праздничный сон до обеда»), которую она воссоздала в 1865 году.

Под непрестанные аплодисменты играла она в середине шестидесятих годов в «Женитьбе» Гоголя — Агафью Тихоновну, в «Недоросле» Фонвизина — няньку Еремеевну. Да и ряд других острокомедийных, менее известных ролей.

Косицкая имела все основания для того, чтобы сохранить ведущее место в театре. Тем более, что, кроме комедийных, она начала выступать и в новых для нее ролях в драме, с трагическим нервом воплощая на подмостках пожилых простолюдинок — хотя бы старуху-крестьянку в «Воеводе» Островского. Роли, в которых на московской сцене с ней мало кто мог сравниться.

«Любовь Павловна впоследствии перешла на амплу старух, и в них была превосходна, — утверждал автор статьи газеты «Голос» в 1868 году, — особенно при изображении русских простонародных женщин».

Все говорит за то, что переход Косицкой на роли пожилых героинь мог пройти для нее если не безболезненно, то хотя бы без неприятных последствий, если бы в театре была для этого мало-мальски благоприятная атмосфера. Но такой атмосферы на императорской сцене не оказалось.

Московский театр продолжали сотрясать перемены. Властители сменялись один за другим. И один другого оказывались неспособнее, непригоднее.

«У нас, в Москве, с устранением из управления театрами художественного элемента и с заменой его чиновническим, прекратилось и влияние специалистов драматического дела на постановку пьес, — жаловался А. Н. Островский. — Чиновники же ни сами ставить пьес, ни руководить режиссерами не могли, потому что сцена и ее требования были совершенно им неизвестны».

Между тем сам он мечтал о работе в театре. Всю жизнь пришлось ему положить на то, чтобы достигнуть перед самой смертью места инспектора по репертуару — того самого, на которое сажали на его глазах бог знает кого.

Островский, влюбленный в сцену, гениальный ее знаток, не входил в аристократическую обойму, за которой закреплялись должностные места. Их получали другие. Об одном из них писал Островскому Федор Бурдин 15 сентября 1864 года:

«Сообщаю тебе великую новость... Действительный статский советник Неклюдов, который служил у Вас в дворцовой конторе, назначен управляющим театра. Высочайшее повеление уже состоялось...»

В. С. Неклюдов, сменив недолго руководившего Московским театром Л. Ф. Львова, уже совсем ничего не понимал в сценических делах. Управляющим конторой остался при нем безрассудно тщеславный Н. И. Пельт. Инспектором по репертуару оказался В. П. Бегичев. Бегичев и Пельт направляли художественную жизнь московских театров.

— Свели домок в орехову скорлупу,— с печальной усмешкой говорили об их «царствии» актеры.

— Мы, дружок мой, проходим школу бедствий,— характеризовал положение на московской сцене после ухода А. Н. Верстовского актер Н. М. Никифоров.

О сановном самодурстве Пельта возникали все новые и новые анекдоты. Бегичев в этом отношении не отставал от него. Выразительную зарисовку Бегичева оставил П. Я. Рябов.

«Науки обращения с ним существовал тогда целый кодекс. Но берегись, если ты не можешь или не желаешь занимать его излюбленными анекдотами или восхвалением его достоинств, берегись, если он заметит, что ты, говоря с ним, держишь себя с человеческим достоинством, тогда ты будешь непременно обойден во всем...»

Именно со времени «царствования Бегичева и Пельта» начинается открытое гонение Косицкой. В 1864 году ей назначают бенефис на 28 сентября. Ранней осенью бенефисы обычно давали суфлерам, помощникам режиссеров да изредка начинающим актерам. До сих пор месяцами Косицкой, даже в самые неудачные годы опалы, были ноябрь и декабрь. Сентябрьский бенефис не предвещал в дальнейшем ничего доброго. А ей становилось все труднее противостоять недоброму.

«Так называемые театральные «власти» относились к ней далеко не с тем вниманием, которого она заслуживала, и потому в последние два-три года, по милости или, лучше сказать, по немилости начальства, Косицкая как-то ступевалась, отодвинулась чуть не на последний план»,— объясняли после смерти актрисы ее современники.

Много лет спустя историк театра Ярцев захотел узнать у доживших до глубокой старости Н. В. Рыкаловой и А. И. Колпаковой — «почему же так страшно притесняли ее на сцене, особенно в конце»,— они, качая одряхлевшими головами, пытались найти вразумительный ответ:

— Большая фантазерка была...

— Не светская, не умела себя поставить... Была и в богатой обстановке, но не было светскости, такта, было много про-

стоты и не было никакой хитрости... Нехорошо относиться к себе спустя рукава, быть слишком простым... Люди не оценият.

Театральным властям еще больше, чем в годы молодости Косицкой, претило ее плебейство. Прослужив в императорском театре около двадцати лет, она по-прежнему была в нем «чужой».

Скандалным анекдотом звучал за кулисами рассказ о том, как срезала она важного аристократа из Петербурга: «Вот вы с очень изысканными манерами, а выпусти вас на сцену — не будете знать, что с собою делать!» Неприличным казалось то, что, будучи первостатейной актрисой императорской сцены, она так и осталась все той же «Любашей», говорящей на жаргоне бывшей горничной и называвшей публику кресел и бельэтажа (правда, уже не без доли сарказма) «господа дворяне».

— Много довольны приемом господ дворян!

Приемов от «господ дворян» она больше не видала. Один сентябрьский бенефис потянул за собой назначение таких же других. В сентябре «господа дворяне» жили еще на дачах. На спектаклях в пользу других актеров она выступала редко. С каждым новым сезоном суживался репертуар Косицкой. И публика начала ее забывать.

У нее не было покровителей, исчезли защитники. Роман с Соколовым отбросил от нее многих влиятельных в театре людей. Она пережила свой былой триумф, свою славу. И теперь рассчитывалась за них.

## ПОГРЕБАЛЬНЫЙ БЕНЕФИС

У нее почти совершенно не осталось друзей. Островский от нее отдалился. У него была своя драма, свой достигший трагической кульминации конфликт. В марте 1867 года умерла Агафья Ивановна. Та, у которой Косицкая «не хотела отнимать любви». У другой, не побоявшейся отнять эту любовь, росло двое «незаконнорожденных» детей. Сыновей Островского. Мария Васильевна Васильева все более властно подчиняла его жизнь.

В 1867 году Косицкой должно было исполниться сорок лет. Русская пословица о «бабьем веке» оказалась исчерпывающе точной для ее судьбы. Но кончался не только ее «бабий век». Вместе с ним незаконмерно рано убывала ее сценическая жизнь. Рушились дружеские связи.

Шестидесятые годы с какой-то безжалостной яростью опустошили круг общающихся с ней людей. Один за другим исчезали они на кладбище.

В полном расцвете сил ушел из жизни Корнелий Николаевич Полтавцев. Тридцати восьми лет задушила чахотка Варвару Васильевну Бороздину. Слепнув, умер тридцатипятилетний Сергей Васильевич Васильев. Сошел в могилу Алексей Николаевич Верстовский.

Ему не было жизни без театра. Уйдя в отставку в генеральском чине и получив приличную пенсию, он в глубине души все еще надеялся, что сохранит влияние на театральные дела. Но преемственности чурались театральные чиновники. Это Островский мог, забыв обиды, отдать дань его вкусу, умению создать превосходную труппу. А не они — бездушные винтики бюрократической машины.

Она отбросила его сразу, как только он перестал быть ей нужен. Даже на представление собственных опер он приходил как чужой.

«За «Аскольдову могилу» московская дирекция выдала мне ассигнациями, собрала за сто тысяч серебром доходу с оперы, а я теперь, будучи в отставке, должен покупать себе место в театр, чтобы взглянуть на старые грехи мои».

Горечь этих вырвавшихся у него незадолго до смерти слов выдавала накопившуюся обиду когда-то всемогущего театраль-

ного «пророка». Он пытался заглушить ее выездами в свет, но и там оказывался уязвим. «Старым, кротким, чувствительным маэстро» называли его репортеры.

Московские газеты не почтили его некрологами. Похороны его были более чем скромными.

«Этому отчасти могли помешать и тогдашние события в Москве, — будто извиняясь, поясняет один из первых его биографов, — которая с великой радостью принимала в своих стенах Александра II, лично возвестившего первопрестольной о дарованной русскому народу свободе...»

Верстовский умер осенью 1862 года. Манифест же Александра II был опубликован на полтора года раньше — 5 марта 1861 года. В московском театре, где корни многих актерских биографий уходили в крепостную почву, освобождение крестьян встретили восторженно.

Больше всего торжествовал Щепкин.

— Главное слово сказано! — убеждал он своих, более скептически настроенных друзей.

Неутомимый оптимист, он все еще верил в «разумное, доброе, вечное». Большой, дряхлый, с тяжелой одышкой после удара, он устремился жарким летом на юг, лелея в душе надежду встретиться в Ливадии с императрицей, чтобы высказать ей «все несправедливости, злоупотребления, какое дурное воспитание дают в школе, приучают к роскоши, а потом выпускают с ничтожным жалованьем на все четыре стороны, прямо на погибель...»,

Но он встретился там со смертью. Свинцовый гроб, где лежало тело известного на всю Европу актера, сутками простаивая в багаже вместе с мебелью, целый месяц добирался через русские города в Москву, где попал прямо на отпевание.

«На дворе церкви собрались товарищи Михаила Семеновича, — извещали о похоронах Щепкина «Московские ведомости» 24 сентября 1863 года, — артисты и артистки нашей драматической труппы, несколько литераторов и небольшая часть почитателей покойного... Умер знаменитый художник, любимец публики, старожил города, и проводить его до последнего жилища собралось не более как полтора человека... Говорили даже, что воспитанницы сами изъявили желание проводить прах Михаила Семеновича, но те, от кого это зависело, нашли этот порыв неуместным...»

А в далеком Лондоне зазвенел в честь Щепкина «Колокол» Герцена, увидевшего в нем и Мочалове те намеки «на сокровенные

силы и возможности русской природы, которые делают незыблемой... веру в будущность России. Тот самый «Колокол», звон которого десять лет назад сам он, специально для этого поехавший к Герцену, так упорно пытался предотвратить.

Не менее Щепкина радовалась «освобождению» и другая вольноотпущенная — Косицкая. Она все призывала воздать государю «за это великое дело такую же великою милостью, какую сделал он для народа своего, дав ему свободу, волю...»

Всколыхнув всю Россию, прозвучал выстрел Каракозова. Бунтовали студенты. Возникали революционные кружки. А Косицкой казалось, что «свобода сильно отозвалась радостью в сердце каждого русского и нечего стало желать ему». Она молилась за Александра II и никак не могла взять в толк, почему другие — более образованные и более молодые — так неприязненно относятся к ее словам.

Она принадлежала к той части поколения сороковых годов, которую «Отечественные записки» так охарактеризовали в 1863 году:

«Люди, которых молодость протекла среди другого порядка вещей, которые испытали на себе весь гнет прошедшего, которые живо еще помнят, как дорого, в былое время, дали бы они за струю свежего воздуха, за возможность сказать хоть одно правдивое слово, указать хоть на одно несправедливое дело — люди эти, дожив до крестьянской реформы, до уничтожения откупов, до обещания суда присяжных и земского управления, невольно спрашивают себя, оглядываясь кругом: «Чего же хотят еще *нынешние* безумцы? Да если б нам, двадцать лет тому назад, дали хоть половину того, что дают теперь, мы бы почли себя счастливейшими смертными».

Ей не дано было подняться до понимания истин француза Торквилля, которого не без «эзопова умысла» цитировали те же «Отечественные записки»:

«Не всегда, однако, начинается неудовольствие при переходе от зла к еще большему злу; чаще люди, безропотно вынесшие самые тяжелые законы, становятся недовольными, как только облегчена тяжесть. Зло, терпеливо переносимое, как неизбежное, становится невыносимым, как только является надежда избавиться от него. Тогда злоупотребления, уже уничтоженные, заставляют сильнее чувствовать злоупотребления еще остающиеся и делают жажду свободы более жгучею и нетерпеливою. Самые незначительные случаи произвола при Людовике XVI казались труднее вынести, чем весь деспотизм при Людовике XIV».

Где уж ей было сопоставить (как делали это даже умеренные в своем либерализме «Отечественные записки») правительство своего времени, своей страны с «администрацией» французского короля, на которую ссылался неведомый ей политик.

«Само правительство как бы заботилось в то время об увеличении и разжигании страстей... Администрация, желая улучшить все, во все вмешивалась... Намерения короля и его министров увеличивали зло, ибо нет опаснее примера, который подает насилие, произведенное благонамеренными людьми для блага ближних».

Она ликовала при мысли, что теперь помещик не сможет бить мужика «до тех пор, покуда у того не потечет кровь из носа и ушей, за то, что тот шел впереди и не снял шапку». И никак не могла понять, почему не ликуют другие, все те, кого называли газеты обобщенно — «русский человек».

«Он еще не понял и не осознал свое благо вполне,— пыталась она найти объяснение,—...но когда он поймет... тогда он принесет свои полные плоды, и трудом разумным возблагодарит... за свою волю и целому потомству передаст молитву».

Самой-то «возблагодарить» трудом ей становилось просто-напросто невозможно. Ее все реже и реже занимали в новых ролях.

Какое-то время она пыталась бороться. Но средства борьбы ее оказывались беспомощными и очень неверными. Так, еще в 1864 году, почувствовав, что положение ее пошатнулось, она направила письмо новому директору императорских театров А. М. Борху, думая найти защиту у него.

Л. П. Косицкая — А. М. Борху.

*22 января 1864 г.*

Ваше сиятельство, граф Александр Михайлович!  
Еще раз беру на себя смелость беспокоить Вас моею покорнейшею просьбою. В бытность Вашу в Москве, я просила Вас насчет увеличения мне перспективной платы, и Вы приказали напомнить Вам о себе при заключении нового контракта — время это настало.

Граф, я еще раз прошу Вас обратить милостивое Ваше внимание на просьбу артистки, которая в течение 17-летней своей службы безукоризненно и честно исполняет свое сценическое занятие; и тем более я прошу Вас, граф, об этой милости, что

я считаю себя глубоко оскорбленной совершенно незаслуженно. Я сделала для московского театра так много, и до сих пор делаю, что ни одна уже из нас того сделать не может. Если Вам угодно будет поверить мои слова на деле, то контора наша знает мои заслуги и знает... (*нрзб*) многие; и я молчала бы об этом, еслиб униженное самолюбие артистки не заговорило во мне так громко. Я очень жалею, граф, что Вы не знаете меня как актрису, мне не удалось в Вашем присутствии сыграть ни одной роли, достойной моего дарования; не знаю, почему это так случилось. Я шла всегда рядом в драматическом искусстве с Медведевой и Васильевой не только первые десять лет моей службы, но и до сих пор иду с ними рядом; и это-то самое заставляет меня просить Вас, граф: помогите мне и обрадуйте меня, сравняйте меня с этими артистками хотя поспектакльной платой, больше я ничего не прошу у Вас. Тогда мне не стыдно будет встречаться с ними, а Вы, граф, Вы можете сделать все, если Вам это будет угодно, и это доброе дело с Вашей стороны заставит забыть меня мое принижение, которое очень тяготит меня.

Граф, Вам бог воздаст за это. У меня есть семейство, а труженица для него я одна.

С истинным уважением и глубокой преданностью остаюсь в надежде, что Ваше сиятельство удостоит Вашим вниманием мою покорнейшую просьбу.

*Актриса Косицкая»*

Граф Борх мог сделать многое для Косицкой. Но он не сделал для нее ничего. Приказав «обождать до поста», он, по существу, санкционировал решение управляющего московскими театрами Львова (эта должность, в свое время ликвидированная, несколько лет назад была восстановлена) удерживать ее на императорской сцене «как артистку очень талантливую и усердную», но «только на прежних условиях» — без прибавления ей поспектакльной платы и денег на городской гардероб. А это позволило московской конторе спускать ее по иерархической актерской лестнице все ниже и ниже. На 1 января 1867 года Косицкая получала уже из всех достигших высшего оклада актрис самую низкую поспектакльную плату.

Высокомерный старик, важный и напыщенный, Борх был так же далек от театралных дел, как и его незадачливый предшественник. «Аристократ по происхождению, сановник по положению» (так аттестовали его актеры), владелиц роскошного

особняка Лавалля на чопорной Английской набережной, он всегда появлялся в театре при полном параде — в белом галстуке, во фраке с орденами. Как великой чести удостоивал избранных актеров рукопожатием.

Он понятия не имел об истинной ценности актеров и идущих там пьес. Даже о «Ревизоре», прогремевшем гоголевском «Ревизоре», судил понаслышке.

Зато он отличался бережливостью и скупостью. Не терпел материальных просьб. И умел безжалостно ставить на свое место подчиненных, если замечал в них малейшее противодействие начальственному приказу.

Он был идеальнейшим чиновником и бездарнейшим театральным руководителем. Таким же, впрочем, бездарнейшим, как и многие стоявшие у императорского трона министры, хотя бы — граф Путятин, граф Адлерберг.

«Как можно делать министром таких людей, как граф Путятин? — возмущался А. В. Никитенко. — Ведь довольно поговорить с ним четверть часа, чтобы убедиться в его ограниченности. Неужели у избравшего его так мало знания людей и знания государственных нужд, которым должны удовлетворять избираемые? Непостижимо».

Такие, как Путятин, и давали возможность процветать Сабуровым и Борхам. А за ними, за этими высшими театральными властями тянулись во всех подведомственных им театрах, в том числе и московских, чиновничий произвол, невежество, бессмысленное расточительство творческих сил.

Не случайно в 1864 году задумал уйти из императорского театра Пров Михайлович Садовский. Не случайно через два года решил прекратить писать пьесы для сцены и Александр Николаевич Островский.

«Начальство театральное ко мне не благоволит, — написал он в 1866 году Федору Алексеевичу Бурдину, — а мне уж пора видеть не только благоволение, но и некоторое уважение. . . Играть роль вечно кланяющегося просителя тяжело и унизительно. . . Современных пьес я писать более не стану. . . буду писать хроники, но не для сцены. . .»

Ничего не добившись от театрального начальства, попробовала стать независимой от него и Косицкая. Независимость ей могла дать только пенсия. Косицкая решила всеми правдами и неправдами добиться скорейшего ее получения.

Но просьбой о пенсии она лишь окончательно испортила отношения с начальством. Дирекция, не без основания, усмотрела

в этом микроб возмущения. В дело «по прошению актрисы Косицкой-Никулиной о предоставлении ей пенсiona», начатое 9 сентября 1865 года, было подшито и написанное ею полтора года назад письмо Борху с просьбой о прибавке жалованья, и соображение Львова, что ей не следует такой прибавки давать.

Дело открывалось рапортом московской театральной конторы от 6 сентября 1865 года.

«Его сиятельству господину директору  
императорских театров

### Рапорт

Актриса русской драматической труппы императорских московских театров Любовь Павловна Никулина-Косицкая прослужила при дирекции московских театров с должным усердием более двадцати лет; посему имею честь представить на благоусмотрение Вашего сиятельства формулярный список о службе ее и ходатайствовать о награждении ее следующим пенсионом, присовокупляя при этом, что г-жа Никулина-Косицкая выпущена на службу к московским театрам из театрального училища в 1847 году с зачислением службы ее с 16-летнего возраста, каковой возраст по представленному ею ныне метрическому свидетельству, при сем приложенному, исполнился ей 16 августа 1843 года.

Г-жа Никулина-Косицкая получает по 1143 рубля в год жалованья, поспектакльных по 8 рублей за представление и ежегодно полубенефис и служит по контракту, заключенному ею 1 июня 1864 года, сроком до окончания 20 лет службы ее при дирекции, каковой срок до сих пор считался 16 октября 1866 года, потому что при делах конторы московских театров не было ее метрического свидетельства.

Управляющий императорскими московскими театрами *Львов*  
Управляющий конторою *Пельт*  
Столоначальник *Вл. Родиславский*»

Метрическим свидетельством Косицкая козырнула неожиданно. До сих пор считалось, по собственным ее словам, что она родилась в 1829 году. В брачном свидетельстве в графе о времени рождения стоял 1830 год, тот же самый, что и у мужа ее — Никулина. Она запуталась в собственных сетях.

А. М. Геденов, зачисляя Косицкую в московскую труппу с шестнадцатилетнего возраста, видимо, полагался на ее слова, что она вступила в этот возраст во время определения в школу — в 1846 году. Теперь, по представленным ею официальным документам, оказывалось, что ей исполнилось шестнадцать лет на три года раньше. На три года раньше, согласно этим документам и приказу Геденова, она имела формальное право получить и пенсионные блага.

Наивный поединок с бюрократической машиной завершился для Косицкой полным провалом. Идя на него, она верила в нерушимость подписанного когда-то Геденовым приказа, в юридические заверения о том, что закон не имеет обратной силы. И не знала, как легко и просто, эту истину обойдя, зачеркнуть начальственной рукой приказ человека, упустившего власть.

Закончилось дело о прощении актрисы Косицкой 18 октября 1865 года. Последней вшитой в него бумагой было распоряжение министра двора В. Ф. Адлерберга, посланное в ответ на соответственно информировавшее его объяснение директора театра А. М. Борха.

«Господину директору императорских театров. Вследствие рапорта Вашего сиятельства от 22 минувшего сентября об исходатайствовании пенсии актрисе драматической труппы московских театров Любови Косицкой-Никулиной за службу при означенных театрах, считая за шестнадцатилетнего возраста, по состоявшемуся у нас определению при выпуске ее из школы, имею честь уведомить Вас, милостивый государь, что таковое определение, как ошибочное и несогласное с высочайше утвержденным 10 мая 1829 г. постановлением о театральном училище (§§ 93 и 94), не может быть принято в основание при назначении этой артистке пенсионна, на получение коего она приобретает право лишь по прослужении двадцати лет со времени поступления к театрам.

Министр императорского двора: *гр. Адлерберг*»

Двадцать лет со дня поступления Косицкой к императорским театрам истекло через год. Счет велся со дня официального зачисления ее в число воспитанниц театральной школы — с 16 октября 1846 года. Но когда осенью 1866 года она вновь подняла вопрос о пенсии, ей опять последовал отказ. Скрупулезно высчитав подневно все отпуска, взятые за свой счет, дирекция заставила прослужить Косицкую без пенсии еще более года.

А служить на московской сцене ей становилось совершенно невыносимо. В 1866 году, кроме Еремеевны в «Недоросле», она не получила ни одной мало-мальски приличной роли. В репертуаре ее значилось в этот год вообще не более шести-семи второстепенных ролей.

Тяжелое положение Косицкой усугублялось резким ухудшением ее здоровья. Она и раньше недомогала часто. Боли приходили и уходили. Они захватывали на время, давая долгие передышки. К середине шестидесятых годов таких передышек становилось все меньше. Выматывающие приступы гнетуще действовали на психику, усиливали горькое чувство безнадежности, собственной ненужности. Просвета в жизни не было нигде.

К утратам последних лет прибавилась еще одна. Умер Яков Яковлевич Грузинский.

После разрыва с Соколовым, нравственно измученная и разбитая, она нашла у Якова Яковлевича недолговременный приют. Проводив на кладбище любимого «воспитанника», Грузинский не прервал отношений с его женой. Скандальная история связи Косицкой с Соколовым несомненно отдалила Якова Яковлевича от нее. Но двери его дома остались открытыми для Косицкой. И она вошла в них сразу, как только нашла в себе силы порвать эту связь.

Князь Грузинский отвел Косицкой с дочерью ее Верой удобные покои в своем особняке. После долгих дней тоскливой тревоги, постоянного унижения, изматывающих обид, она наконец могла на какое-то время передохнуть.

Пожалуй, впервые в жизни Косицкая узнала заботу о себе. Яков Яковлевич Грузинский погрузил ее в атмосферу добропорядочного покоя. Он был ласков, приветлив, старомодно галантен. Каждый вечер, уезжая, по многолетней привычке, в Английский клуб, он задавал ей неизменный вопрос, какие лакомства ей оттуда прислать.

Он старался, чтобы она не скучала. Предложил в ее распоряжение весь особняк. Но она не покидала свои покои. Былая общительность оставила Косицкую. Горькая складка у губ не исчезала с лица. Она слишком рано начала познавать самую грустную беду старости — одиночество.

Косицкая казалась чужой в этом богатом доме. Но она всей душой была благодарна ему.

Когда пришла новая беда... А она пришла очень скоро. Когда заболел старый верный друг, Косицкая бросилась ему на помощь.

Она проводила у постели Якова Яковлевича бессонные ночи. Не считая, тратила деньги на врачей, на лекарства из оставшихся у нее скудных средств. Отдавала ему все тепло своего открытого сердца.

И эту привязанность отняла у нее жизнь.

После смерти Якова Яковлевича Грузинского Косицкая вынуждена была оставить его особняк. Взяв жалкие остатки своих, некогда роскошных вещей, она переехала ближе к окраине, в отдаленный от центра Чудов переулок, сняв недорогую квартиру в доме Побоина.

Теперь гостей у нее не бывало. Разве что Пров Михайлович Садовский навещал ее. Она поила его чаем. И они молча играли в карты.

По воскресеньям в квартире ее звенели молодые голоса. Кроме дочери Веры, учившейся в пансионе, Любовь Павловна содержала двух племянниц — Любу и Лизу, несколько лет уже живших в Москве.

Лиза воспитывалась в приюте. Люба пошла по стопам тетки — занималась в театральной школе. И фамилию тоже вместо своей — Солдатова — взяла теткинцу.

Любовь Косицкая. Опять это имя через двадцать лет замелькало в школьных ведомостях. Наряду с Варварой Бороздиной — дочерью Бороздиной 1-й и машиниста сцены Луи Пино. Жизнь будто бы еще раз начинала повторять пройденный кругооборот.

В школе не было теперь прежнего железного режима. Люба часто гостила у тетки. Косицкая приучала ее к хозяйству. И она исполняла обязанности «экономки».

Добрая, широкая, Любовь Павловна охотно баловала и дочь и племянниц. Она покрикивала порой на них. Чаще всего на Лизу — скрытную, себе на уме. Но быстро отходила. И стремилась доставить им радость — обновками, зрелищами, сладостями. А в ответ не видела загоревшихся от удовольствия глаз. Подарки принимались как должное, не вызывая ни бурной благодарности, ни веселья.

Косицкая огорчалась, не находя ключ к юным сердцам. И удивлялась — почему?

«Никто из моих близких не умел так радостно радоваться и так печально горевать, как я; непережитая юность и до сей поры осталась во мне, я и теперь иногда бываю ребенком, да не нынешним, а былых времен. Дети настоящего времени мало бывают детьми и скоро пресыщаются жизнью, и ничему не радуются, и ничто их не печалит, вообще отживают скоро...»

Она начала задумываться над тем, что ее поколение росло иным, чем «нынешняя» молодежь. И это был еще один признак ее безвременно приближающегося старения.

Кроме Прова Михайловича Садовского часто бывала у Косицкой и актриса Анна Ивановна Колпакова. Почему, дружившая обычно с людьми интересными, Косицкая сблизилась с ничем не примечательной Колпаковой, та и на старости лет ответить не могла.

Может быть, потому, что когда-то, давно, в зените легендарной славы, осыпанная цветами, не остывшая от грома рукоплесканий, в перерыве между вызовами, не обошла Косицкая дрожащую от страха воспитанницу Аню Колпакову и благословила, поцеловав, на сценический дебют. Люди любят тех, кому делают добро, должно быть, инстинктивно надеясь на их привязанность.

Может быть, потому, что память, неизменно возвращая в прошлое, приводила ее в Тулу, где молодой и любимый в те годы Никулин выходил на подмостки с «примадонной» Колпаковой.

Может быть, потому, что и позже, когда Колпакова, надолго оторвавшись от московского театра, возвратилась в него, Косицкая по-прежнему помогала ей, беря с собой на гастроли, вводя в спектакли. . .

Колпакова не чувствовала к Косицкой большой привязанности. Скорее, полюбила, по собственным словам, Косицкую после смерти той. Но она тоже в театре не занимала главенствующего места. Играя третьестепенные роли, была не очень много занята. Она не отказывалась от приглашений Косицкой.

— При богатстве все артисты уважали, поклонялись. Изменились обстоятельства — позабыли, — сочувствовала Косицкой Колпакова.

И осуждала тех, кто смеялся над бывшей первой драматической актрисой за неудачно выбранную на бенефис пьесу, за плохо сшитый сценический костюм.

— Что могло побуждать их ронять достоинство товарки в глазах начальства подобными разговорами и наговором? — возмущалась она.

Сочувствия на долю Косицкой выпадало мало. Она привязалась к Колпаковой, как умела, всей душой.

Болела она все чаще и чаще. Еле оправившись от очередного тяжелого приступа болезни, она стала, по свидетельству медика Покровского, слабой и анемичной. На сцене в 1867 году

появлялась редко. Несколько раз выступила в «Женитьбе», сыграв роль Агафьи Тихоновны. Да еще в кое-каких небольших ролях. Даже в «Бедности не порок», играя Анну Ивановну, она перестала исполнять по болезни свою «коронную» пляску. Вместо нее трепак теперь танцевали более молодые актрисы.

А до пенсии Косицкая должна была дотянуть. Материальные ее дела были в полном упадке. Бенефисы, не давая сборов, лишь разоряли ее.

Тщетно просила она весной 1867 года А. М. Борха назначить ей в более выгодное время бенефис. Театральное начальство, считая, что «распределение времени для бенефиса делается не по произволу артистов, но по благоусмотрению господина директора», приказало выделить для ее бенефиса 15 сентября.

Много хлопот пришлось ей пережить с этим бенефисом. Но состояться в сентябре он так и не смог.

Л. П. Косицкая — режиссеру московского театра  
А. Ф. Богданову

Милостивый государь, Александр Федорович!

Честь имею уведомить Вас касательно моего полубенефиса, должнствующего быть в пятницу 15 сентября. Все старания мои удержать его за собой остались без успеха; пьеса, которая должна была идти в мой бенефис, сочинения г. Попова, была затеряна в литературно-цензурном комитете, это-то самое обстоятельство лишило меня возможности располагать временем, и на все мои поиски об ней, как со стороны автора, так и со стороны нашего начальства, оставались без успеха до 4 числа сентября; потерявши всякую надежду иметь новую пьесу, я желала возобновить какую-либо из старых пьес, как-то: «Двумужницу» или «Скопина-Шуйского»; при всем моем старании и просьбах это желание осталось тоже без успеха; поставленная в такое безвыходное положение, я уже не могу ничего больше прибавить к желанию моему воспользоваться этой милостивой наградой, данной мне нашей дирекцией, я лишаю себя средств к моему существованию, и, вынужденная всеми неудачами сделать что-либо, я отказываюсь от надлежащего мне быть в пятницу 15 сентября полубенефиса; потрудитесь передать это уведомление кому следует.

Честь имею, милостивый государь, оставаться,  
готовая к услугам актриса московского театра

*Любовь Косицкая*

*1867 года сентября 10 числа*

От письма ее к Богданову веет безнадежной усталостью. История с бенефисом добила ее совсем. До выслуженной пенсии оставались считанные дни. В начале ноября она снова слегла. С театром, как видно, счета нужно было кончать. Но неожиданно он вздумал ей на прощанье улыбнуться.

В августе 1867 года к руководству императорскими театрами пришел на место Борха Степан Александрович Гедееонов. Он, в отличие от отца своего — Александра Михайловича, был настоящий знаток и любитель искусства, да к тому же еще и какой-никакой, а все-таки драматург.

Московские театры быстро откликнулись на его появление. О «нелицеприятной радости» работать с ним писал от имени всех сценических служителей Н. И. Пельт, тоже незадолго до этого назначенный вновь исправлять обязанности управляющего московскими театрами вместо Неклюдова.

Гедееонов ответил москвичам незамедлительно.

— Я употреблю все силы... чтоб драматическое искусство в России стояло на подобающей ему высоте, и чтобы заслуги каждого лица, добросовестно служащего ему, были оценены по достоинству...

Такие слова и в таком тоне актерам императорской сцены от всесильного директора приходилось слышать впервые.

«Но,— предупреждал он их, не без справедливого опасения,—... я в настоящую минуту только временно призван управлять театрами, и не знаю еще, удержу ли за собою удовольствие совместного с вами служения...»

На пути благих намерений нового директора лежало не одно препятствие. «С. А. Гедееонов в отчаянии от вмешательства старика Адлерберга,— делился петербургскими новостями с А. Н. Островским Ф. А. Бурдин 13 февраля 1869 года,— который мешает ему во всем и не слушает никаких представлений, но плетью обуха не перешибет, и, к сожалению, все благотворные начинания директора остаются только в предначертаниях». Однако на первых порах новый директор театра действовал энергично.

Среди прочих дел не оставил без внимания С. А. Гедееонов и историю с бенефисом Косицкой.

«Прошу Вас передать артистке драматической труппы Никулиной-Косицкой,— обращался он к Н. И. Пельту,— что я с прискорбием узнал о том, что не мог состояться ее бенефис... Если представится к тому случай, я готов сделать все от меня зависящее, чтоб вознаградить ее за понесенную потерю...»

И тут произошла такая метаморфоза, на которую Косицкая надеяться уже давно не могла. Пельт, тот самый Николай Иванович Пельт, который относился к ней так недружелюбно, который при Борхе считал совершенно невозможным назначить ее бенефис в другие месяцы, кроме сентября, изменил свое мнение и написал об этом С. А. Гедеонову в Петербург:

«Долгом считаю присовокупить, что г-жа Косицкая, по дарованию своему и отлично-усердной службе, вполне заслуживает милостивого внимания Вашего превосходительства и что в случае соизволения Вашего на ее просьбу, для полубенефиса ее, без ущерба выгодам Дирекции, может быть назначено 20 число декабря...»

Правда, предрождественские дни Пельт считал невыгодными для сборов. Но все-таки это был декабрь, а не лишние зритель сентябрьские дни!

Бенефис Косицкой состоялся на несколько дней раньше — 15 декабря. Она играла на нем, будучи уже совершенно больна.

После расстройств, хлопот, разочарований, борьбы за бенефис в сентябре, быстро наступила реакция. Болезнь схватила актрису еще более жестоко.

26 ноября Косицкая сыграла, вызвав аплодисменты, Агафью Тихоновну в «Женитьбе». Последнюю большую роль, какую ей суждено было сыграть.

27 ноября она не смогла встать с постели. В «народном» водевиле «Святки», где она выступала в роли старухи, ее заменила Хиония Ивановна Таланова. 7 декабря в опере «Орфей» небольшую партию, которую она должна была исполнять, спела, выучив в одну ночь, хористка Розанова.

Потратив впустую столько времени и здоровья на подготовку бенефиса, Косицкая, неожиданно обретя его, в полную меру не смогла получить от него творческой радости. Отдав главные женские роли в многоактной пьесе Лабиша «Воробушки» Н. М. Медведевой и Г. Н. Федотовой, она выступила лишь в небольших педших за ними комедийных сценах. Название их звучало для нее символически: «В Москве и Нижнем».

Что-то грустное, щемяще-жалобное было в ее прощальном бенефисе. Еще никто не знал, что она расстается со сценой совсем. Но вид ее, похудевшей и побледневшей, с трудом двигающейся по сцене, наводил тоску.

Под звонкие крики и рукоплескания весело и задорно отлетели первыми «Воробушки», выведя на вызовы публики Н. М. Медведеву, Г. Н. Федотову, И. В. Самарина. С. В. Шумского,

В И. Живогины, А. Ф. Федотова. После них какой-то печально-пустынной выглядела сцена с одинокой корзиной цветов, поднесенной бенефициантке по окончании «московских и ярмарочных сцен». Чуть вымученно звучали намеренно длинные аплодисменты, когда она, низко кланяясь публике, благодарила ее с подарком в руке.

Да и подарок был невесело чинный. Он не сверкал на ярком бархате бриллиантами, изумрудами, опалами, золотом, как сверкали подарки, преподнесенные на бенефисах Васильевой, Медведевой, и как несколько лет тому назад сияли подношения, дарованные ей самой. Он солидно блестел серебром. Большой кубок, слишком громоздкий в ее похудевших руках. Подобные кубки преподносили когда-то старому Щепкину и ослепшему Сергею Васильеву. Но тогда они звенели положенными внутри червонцами. Подаренный Косицкой кубок был пуст.

— Он украшался лишь надписью, вежливо официальной, от которой веяло respectableм холодом. «Л. П. Никулиной-Косицкой — от почитателей ее таланта и любителей драматического искусства. В честь двадцатилетнего служения русскому театру».

Потом, рассказывая домашним о бенефисе, Косицкая говорила, что он был блистательным, что зрители с восторгом встретили ее. Ей хотелось верить в постоянство любви публики...

Она сыграла в театре еще один раз. На бенефисе Прова Михайловича Садовского 3 января 1868 года.

В тот вечер представляли в первый раз драму «Василиса Мелентьева», написанную А. Н. Островским совместно с С. А. Геденовым. Принимали драму шумно. Вызовам Г. Н. Федотовой и Н. А. Никулиной, игравшим, по желанию Островского, главные роли, не было конца. Аплодисментов было так много, что их почти не осталось на данную «под занавес» шуточную сцену Владыкина «В деревне», в которой последний раз поднялась на сцену бывшая знаменитая артистка Любовь Павловна Никулина-Косицкая.

Через четыре дня — 7 января в московскую контору прибыло наконец распоряжение о выдаче из «кабинета его величества» Косицкой пенсии в размере 1142 рубля 88 копеек в год.

Других средств к существованию у нее не было. Разоренная Соколовым, она выплачивала долги. На руках ее оставались дочь и племянница. Она помогала живущей отдельно свекрови. К тому же, как утверждал напечатанный потом некролог, Косицкая содержала «целое беззащитное семейство человека, который при своей жизни некогда оказал ей услугу».

Раз в два месяца давала Косицкая по двадцати пяти рублей и «особые суммы к праздникам» матери, регулярно приезжавшей за ними в Москву.

Мать, как и прежде, жила в Нижнем, у сына Василия. Такая же крепкая, суровая, покрикивающая на детей. Она мало вникала в непонятную ей жизнь дочери. И все жаловалась на сына — капитана, тоже любившего жить широко.

Любовь Павловна по-прежнему ее уважала, очень. Но недолго задерживала у себя. Ров, вырытый дочерью в юности уходом в театр, за четверть века разросся так, что ей не было средств обратно через него перейти.

Она теперь все больше лежала в постели, одиноко коротая уходящие дни. Ее продолжал навещать Садовский. Забегала Колпакова, принося запах наполненных ажиотажем кулис. Но визиты их становились короче. Они жили театром. Она — воспоминаниями о нем.

За кулисами после бенефиса Косицкой кто-то из недругов пустил сплетню, что она, дескать, беременна, а не больна. Пошептались, посудачили об этом и забыли. Как забыли и саму ее, оставив в одиночестве умирать.

А она все худела и худела. Столько принесшая ей злая полнота начала резко отступать. На место одного недруга появился другой — неизмеримо более страшный. Слово «рак» беспощадно вторглось в ее жизнь.

Испуганно смотрели на нее глаза болезненной Веры. В доме Косицкой теперь командовала никогда не любившая невестку свекровь. Она потихоньку таскала к себе невесткины вещи.

Чуждая мелочности, Косицкая вначале делала вид, будто этого не замечает. Она сама стремилась доставить себе последнюю радость — каждого, кто вспомнит ее, чем-нибудь одарить. Но вещей уже почти совсем не оставалось. И она «отказывала» близким людям то, что было ей еще необходимо, но что смогут они получить «потом». Так завещала она отдать шубу своей сиделке — простой женщине, привязавшейся к ней. Шубу недоугоую, по оценке Колпаковой, «рублей в сто пятьдесят». Но казавшуюся Косицкой во время болезни неценимой. Тогда, когда ее выматывал постоянный озноб.

Накрывшись шубой, лежала Косицкая в постели. Накинув ее, садилась к столу. Она не могла жить, ничего от себя не отдавая. И она нашла спасение в вырванных из общей тетради

разлинованных листках, которые, беспрестанно зачеркивая, упорно заполняла неровными строками.

Она писала воспоминания не первый год. Она начала писать их до болезни.

«Милостивый государь и добрый друг мой И. М. Вы не один раз просили меня рассказать вам повесть моей жизни. Я немало противилась исполнению желания вашего, боясь отдать на суд публики правды моей жизни, не потому что эти правды горьки и нехороши, нет — правда везде и всегда хороша, как бы и где ни проявлялась она, — но мы все-таки боимся правды. Уступая вашему желанию, делать нечего, надо сказать ее. Я отдаю всю жизнь на суд лиц достойных и лиц, не стоящих быть судьями; но, пусть их судят! Вот вам моя биография и повесть моей жизни... назовите ее как хотите!»

Под инициалами И. М. она скрыла давнего приятеля своего мужа И. М. Соленикова, и читателям своим не оставила его координат. Но и ей он нужен был лишь для начала, для исходного толчка.

«Начинаю мой рассказ с самого детства, с той минуты, как память моя запечатлела в себе первые образы, а потом все впечатления и случайности, которые могла сохранить в себе. Я помню хорошо мое детство; но странно: я сохранила в памяти более горькие минуты, или, в самом деле, их было более чем хороших?»

Описания «горьких минут» не покрывались мрачной тенью надрывной безысходности. Природный оптимизм ее сказывался и здесь. От «Записок» веяло широкой и чистой Волгой, а не мутной накишью, прибывающей к берегам.

И где она — самоучка, не знающая толком грамоты, нашла такие поэтичные, простые и образные, небанальные слова? Где обрела свободу обращения к читателю, легкость стиля — все, что с таким трудом дается профессиональным литераторам? Вероятно, там же, где постигала правду жизни на сцене, играя, по отзывам видевших ее, «душой, чувством, как бог на душу положит». Там же, где находила чарующие ноты голоса, где отыскивала звуки для сочинения музыки. Общий характер «Записок», — уверяла Колпакова, — «вполне напоминает Косицкую». Талант ее прорывался и в них.

Работа над «Записками» спасала от ужаса умирания. Погружая в прошлое, она давала возможность Косицкой, и больной, не доживать, а жить.

«Мечты, мечты мои дорогие, как сладко и благо грустно вспомнить об вас, как вы дороги моему сердцу. Я пишу о том, что было так давно, и так живо воскресает передо мною. Каждый день моей прожитой жизни. И теперь я так же снова переживаю и смеюсь и плачу как тогда...»

Если не хватало сил писать, она диктовала Колпаковой. Та исполняла в таких случаях роль секретаря. И она звала ее, дорогую свою «дружню», к себе каждый день.

Болезнь Косицкую не щадила.

— За четверть часа до воскресения Христова не знала, услышу ли звон, — измученная, жаловалась она пришедшей к ней христосоваться во время пасхи Колпаковой.

Как всем смертельно больным, ей хотелось скорее попасть на воздух. Она нервничала, волновалась. Денег было мало, да и дачу некому было нанять.

За несколько дней до пасхи к ней пришел присланный свекровью человек. Он взял у Косицкой сто пятьдесят рублей, пообещав нанять дачу около Воскресенска, в имении помещика, где она однажды жила.

Не успели отзвонить колокола на пасху, а она уже рвалась туда. Терпения не хватило даже на сбор вещей. Взяв с собой немного провизии и ларец с чаем, она, едва держась на ногах от боли, отправилась с Колпаковой по железной дороге в путь.

Душный вагон, трясущаяся таратайка... До имения она еле доплелась. К довершению беды, дачи, нанятой для нее, не оказалось. У самого порога смерти ее добивал новый обман.

Отлежавшись в помещичьем доме у пожалевшей ее экономки, Косицкая отправилась на таратайке, а потом на поезде — в деревню Верею Быковского уезда.

Сил почти что совсем не осталось. Даже на то, чтобы взять в руки перо. «Дружня моя! Вы нужны мне как воздух!» — умоляло набросанное ею с трудом письмо Колпаковой.

Та приезжала к ней раз или два, не больше. Подавленные Вера и Люба провели Колпакову к больной.

«Лицо восковое, выражение величайших страданий...»

— Друг мой, хороша я?

Колпакова не знала, что Косицкой сказать...

В конце лета Любовь Павловну перевезли в город. Сорок первую годовщину со дня своего рождения она встретила на Малой Бронной, где нашла свое последнее при жизни пристанище. Неподалеку находился дом ее верного друга — Прова Михайловича Садовского. Во всем остальном здесь было намного

хуже. Убийственно действовало отсутствие дорогих, близких сердцу, привычных вещей.

Никого не стесняясь, хоронила ее свекровь еще живую. Забрала мебель, остатки нарядов, преподнесенные в театре памятные дары. Щеголяла на глазах умирающей ее брошкой. Шубу, отказанную другой, унесла к себе.

«Будто арестованная», — жалела Косицкую Колпакова. А Косицкая не могла уже протестовать.

Добивали тошноты, боли, озноб.

Незадолго до смерти попросила принести, чтобы накрыться, шубу.

— Далеко лежит, — нагло ответила свекровь.

— Во мне уж ничего нет, — только и смогла сказать Косицкая.

Сама же она до последнего дня думала о других.

Мимо окон проезжал венчаться юный, только что начинающий служить в театре Петр Рябов.

— Ну дай бог, бедные...

И послала ему подарок из припасов, что были дома — чаю, сахару.

А денег уже не оставалось на врача. Не так давно выдали ей из театральной конторы по болезни пособие. Но они разошлись, как и все — неизвестно куда.

«В контору императорских театров.

Честь имею уведомить контору, что состоящая на службе дирекции артистка драматической труппы Любовь Павловна Никулина-Косицкая волею божией умерла сего сентября 5 дня 1868 года.

Инспектор репертуара *Бегичев*  
*Сентября 5 дня 1868 года № 58<sup>а</sup>*»

Резолюция: «Доложить директору. *Н. Пельт*»

«Г-ну исправляющему должность управляющего императорскими московскими театрами.

Умершую 5 сего сентября артистку драматической труппы московских театров Никулину-Косицкую предлагаю Вашему превосходительству исключить из списка дирекции.

Директор императорских театров *Гедеонов*.  
*8 сентября 1868 года*»

Приписка: «9 сентября 1868. К исполнению. *Н. Пельт*».

«Завтра, в приходе церкви св. Спиридонья будет происходить отпевание тела Любви Павловны Никулиной-Косицкой, скончавшейся после продолжительной и тяжелой болезни. Русское искусство понесло в этой артистке несомненную утрату; обладая врожденным сценическим талантом, Любовь Павловна долгое время приводила в восторг московскую публику своею игрой, всегда согретою теплым искренним чувством. Она была артистка в душе; все знавшие ее уважали искренно; она любила делать добро и помогать ближним, никогда не забывая, что сама была бедна и несчастна...»

*«Московские ведомости», 1868, суббота, 7 сентября.*

Как в лучшие времена собрала она публику на свой погребальный бенефис. Народу на отпевании ее в церкви Спиридонья пришло неожиданно много. Она, оказывается, в памяти людей еще не была погребена.

И все говорили, какое было у нее «золотое сердце», какой хороший, какой добрый она была человек...

Потом повезли ее на траурном катафалке. И за гробом шло уже гораздо меньше людей. На Ваганьковском кладбище она прошествовала мимо похороненного у самой церкви Верстовского. И неподалеку от Мочалова, рядом с Никулиным нашла свой вечный покой.

## И НЕСКОЛЬКО СЛОВ В ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Найти могилу Павла Степановича Мочалова на старом Ваганьковском кладбище в Москве не составляет труда. Она находится под охраной Всесоюзного театрального общества. Солидная чугунная ограда обрамляет ее.

Странное впечатление производит надгробие русского трагического актера: бессмысленное нагромождение мраморных плит и колонн. Что-то дисгармоничное есть в нем — наскоро собранном из двух памятников, привезенных сюда в разное время дочерью и поклонниками покойного. Такое же дисгармоничное, угловатое и в то же время не подвластное годам, как и вся жизнь Мочалова.

Любовь Павловна Никулина-Косицкая, также, по свидетельству Н. В. Рыкаловой, похоронена где-то здесь, «около Мочалова». Но отыскать ее могилу не представляется возможным. Время взгромоздило новые печальные холмы, и она оказалась погребена под ними.

Никто не стал сооружать ей памятника из выдерживающих груз столетий материалов. Поставленный на могиле Косицкой деревянный крест давно истлел. Вместе с ним исчезли и все остальные наземные приметы ее последнего жилища.

И все-таки нетленный памятник она себе создала. Оставленные Косицкой воспоминания, сохранив частицу ее самой, вошли в мемуарное наследие русского театра.

В руки читателей они попали не сразу после смерти актрисы. О том, что она писала воспоминания, говорилось уже в посвященных ей некрологах. «Любовь Павловна оставила после себя весьма любопытные записки», — так заканчивали рассказ о похоронах Косицкой «Московские ведомости» 18 сентября 1868 года. «Я не раз слышал от нее, — делился с читателями в том же месяце того же года безымянный автор статьи в газете «Голос», — что она писала свои записки и воспоминания о сценической карьере, но никогда не слышал ни одного отрывка из этих мемуаров. Желательно, чтобы они теперь нашли себе издателя, как богатый материал для столь бедной истории нашего театра».

На первых порах никто из издателей ими не заинтересовался. И только дочь актрисы шестнадцатилетняя Вера пыталась найти пути к их опубликованию.

У самой Веры жизнь складывалась трудно. Оказавшись после смерти матери без всяких средств к существованию, она стала добиваться от дирекции императорских театров полагавшейся ей пенсии. И через некоторое время, при помощи С. А. Геденова, получила ее — в размере 285 рублей в год.

Вскоре она вышла замуж за А. Н. Матвеева. Кем был ее муж? Мелким чиновником? Студентом? Во всяком случае, человеком не без образования. И, как видно, любящим ее. Об этом говорит вся дальнейшая история публикации «Записок» Косицкой.

Они попали после ее похорон в руки свекрови.

«Записки моей тещи, — разъяснял А. Н. Матвеев, — были написаны на отдельных листках и весьма неразборчиво. . .»

Вере не удалось спасти их целиком.

«Последняя часть записок была написана также на лоскутках и далеко не кончена — она погибла: ее употребили на завертку различных вещей после смерти Любови Павловны, по распоряжению матери ее мужа».

Вера чтит память Косицкой. И когда вышла замуж, то при помощи А. Н. Матвеева подготовила сохранившуюся часть ее воспоминаний к публикации. Но добиться их издания Вера не успела. Через два года после Косицкой она сама уже покоилась рядом с матерью и отцом на Ваганьковском кладбище.

А. Н. Матвеев, стремясь выполнить желание умершей жены, не оставил мысли об издании записок Косицкой. В 1872 году он пробился к М. И. Семевскому — издателю толстого журнала «Русская старина», редакция которого находилась в Петербурге.

Михаил Иванович Семевский увлекался Косицкой, как актрисой, в юности. В 1855 году он, будучи в Москве, изведал бывшего своего учителя Г. Е. Благосветлова: «Я видел Никулину-Косицкую, одну из лучших драматических актрис московского театра. . . Игра Косицкой отличается необыкновенным чувством, голос ее звонок и приятен, и каждый вопль сердечной жалобы в ее игре живо затрагивает сердце и душу зрителя. . . Далеко не будучи меломаном, я всею душою отдавался восхитительному пению даровитой актрисы». Тогда же он и познакомился с ней на квартире А. Н. Островского.

Когда Матвеев принес ему «Записки» Косицкой, Семевский ухватился за них. Не теряя времени, он попытался узнать у близко знавшего актрису И. Ф. Горбунова — не знает ли тот каких-либо подробностей об их написании. А еще через несколько дней полетело послание М. И. Семевского А. Н. Островскому:

«Будьте столь обязательны, искренно уважаемый Александр

Николаевич, сообщите мне для «Русской старины» следующую справочку: что Вам известно о записках Л. П. Косицкой, артистки москов[ских] театров? Не писал ли их со слов Л. П.—Солеников? У меня находятся две части записок до поступления ее на московскую сцену в 1843 г. Записки поражают своею безыскусственностью, простотою, задушевностью рассказа. Местами они чрезвычайно интересны.

Известно ли Вам, что Косицкая писала стихи? Если знаете о записках ее, то не укажете ли, где находится *третья* их часть, т. е. именно та, в которой Косицкая говорит о пребывании на москов[ской] сцене? Наконец, могу ли я надеяться на то, что Вы для предисловия к запискам — сообщите хотя бы небольшое предисловие об этой замечательной артистке? . . .»

На обороте письма Семевского имелась приписка:

«Батюшка — отец!

Присоединяю свою просьбу. Записки я сейчас прочитал. Писаны они чужой рукой и очень грамотно. Не Солеников ли их писал? Записки кончаются поступлением в Школу. Я помню этот рассказ: слышал от покойницы сам. В тетрадке есть несколько стихотворений. Не помню, чтобы она писала стихи.

Душевно Вам преданный *И. Горбунов*».

Что ответил (и ответил ли?) тогда Семевскому Островский — неизвестно. Во всяком случае, предисловия к запискам Косицкой он не написал. Островский поминал ее потом не в одной своей статье. Наряду с несколькими другими московскими актерами, которых особенно высоко ценил. Но отдаваться «роскоши» воспоминаний ему оказалось «не по средствам». В этом он признался Семевскому несколько позже — в 1879 году:

«Я очень хорошо чувствую и всегда памятую, что на мне лежит долг сказать всю правду, какую я знаю, о многих лицах, принадлежащих уже истории: о литераторах, артистах, художниках. . . Иных я знал хорошо, с другими был близок, а с некоторыми был в самой короткой дружбе.

Я сам давно мечтаю, что «вот я буду писать свои воспоминания», как это будет мне приятно, как это будет живо и правдиво, сколько нового я скажу. . . Но я знаю в то же время, что мечты мои так мечтами и останутся. Чтобы привести в порядок свои воспоминания и хоть только начать их как следует, нужны покой и досуг; а ничего этого у меня нет, не будет и быть не может! . . . Я только и делаю что или работаю для театра, или обдумываю и обделываю сюжеты вперед, в постоянном страхе

остаться к сезону без новых пьес, т. е. без хлеба, с огромной семьей, — так уж до воспоминаний ли тут!»

«Записки» вышли с предисловием «от редакции» и комментариями А. Н. Матвеева. Они были напечатаны в «Русской старине» через шесть лет после первого знакомства с ними Семевского, в 1878 году.

Восхищаться ими начали сразу же после их опубликования. Не потеряли они аромата времени, обаяния личности актрисы и теперь. «В «Записках» Косицкой, — отмечает один из самых вдумчивых советских театроведов Б. В. Алперс, — поэтических, насыщенных драматизмом, раскрывается органическая связь между художником и его театральными персонажами. Рассказывая о себе, Косицкая, в сущности, рассказывает биографию Катерины из «Грозы»...»

Историки русского театра не возвели Косицкую в ранг великой. Может быть потому, что она умерла рано — сорока одного года. Может быть потому, что пережила свою славу. А скорее всего потому, что она была актрисой переходного периода, из числа тех бескорыстных первооткрывателей, на которых падает вся тяжесть утверждения нового и которые не успевают пожинать плоды его полной победы.

Она и в истории театра осталась жить где-то «около Мочалова».

Косицкая, как и Мочалов, не создала своей школы, не имела в прямом смысле слова наследниц. Она отдала театру без остатка только саму себя. Потом появились похожие на нее по глубине, по цельности самоотдачи — П. А. Стрепетова, В. Ф. Комиссаржевская, П. Н. Орленев. Они тоже не имели наследников и учеников. Но каждый из них был сам по себе целой эпохой — на театральных подмостках, в жизни, в сердцах зрителей и их умах.

Любовь Павловна Никулина-Косицкая пережила то, что выпадает на долю немногих актеров. Она сыграла свою главную роль. Она навсегда осталась первой Катериной, сверкающей над столетиями «Грозы». И облик ее, как актрисы, как женщины, растворившись в бессмертном образе, начертанном гениальной рукой человека, который ее любил, невольно слился с этим образом, чтобы продолжить существование в веках.

1964 — сентябрь 1968

## О Г Л А В Л Е Н И Е

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОТ АВТОРА . . . . .	5
ШЕСТНАДЦАТИЛЕТНЯЯ ПРИМАДОННА . . . . .	9
МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК ИЗ ХОРОШЕЙ СЕМЬИ . . . . .	33
ЗАВОЕВАНИЕ МОСКВЫ . . . . .	47
«ЕЕ МОЧАЛОВ САМ ЗАМЕТИЛ»... . . . .	75
В УГАРЕ СЕНСАЦИОННОГО УСПЕХА . . . . .	88
ПЕРВЫЕ ШИПЫ СЛАВЫ . . . . .	104
ГОЛОС РАЙКА . . . . .	118
СТРАННАЯ АКТРИСА . . . . .	128
«ЗАМЕЧАТЕЛЬНЕЙШИЙ ИЗ ВСЕХ БЛИСТАТЕЛЬНЫХ» . . . . .	145
ТУЛЬСКАЯ АНТРЕПРИЗА . . . . .	157
НЕ ТАК ЖИВИ, КАК ХОЧЕТСЯ . . . . .	167
ПЕРВАЯ КАТЕРИНА . . . . .	189
В ШКОЛЕ БЕДСТВИЙ . . . . .	212
ПОГРЕВАЛЬНЫЙ БЕНЕФИС . . . . .	230
И НЕСКОЛЬКО СЛОВ В ЗАКЛЮЧЕНИЕ . . . . .	250

Кира Федоровна Куликова

**Л. П. НИКУЛИНА-КОСИЦКАЯ**

*(Документальные истории  
из жизни русской актрисы)*

Редактор *Н. Р. Мервольф*

Оформление художников

*М. А. Аникста и С. М. Бархина*

Художественный редактор

*Я. М. Окунь*

Технический редактор

*М. С. Стернина*

Корректор *А. А. Гроссман*

Сдано в набор 24/XI 1969 г. Подписано  
к печати 18/II 1970 г. Формат 60×84<sup>1/16</sup>.  
Бумага для текста тип. № 1. Для иллюстраций мелован. Усл. печ. л. 16,56.  
Уч.-изд. л. 16,18. Тираж 25 000. М-32077.  
Изд. № 1433. Зак. № 2441. Издательство  
«Искусство». Ленинград, Невский, 28.  
Ленинградская типография № 4 Глав-  
полиграфпрома Комитета по печати при  
Совете Министров СССР, Социалисти-  
ческая, 14. Цена 1 р. 48 коп.

1р.48к.

