

187085

Wp. Kopch



Ю. М. Ю Р Ь Е В

✦ **З А П И С К И** ✦

ТОМ ВТОРОЙ

» 1893 • 1917 «

Редакция и предисловие

Евг. Кузнецова

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

«ИСКУССТВО»

Ленинград 1945 Москва

Художник С. Верховский

ПРЕДИСЛОВИЕ

Первый том «Записок» Ю. М. Юрьева, охватывающий детство, юношество и годы учения и заканчивающийся его дебютами на сцене Московского Малого театра (1872—1893), завоевал высокую оценку, как один из наиболее содержательных, творчески-значительных образцов театральной мемуаристики.

С тем большей уверенностью можно предложить читателю второй том «Записок», охватывающий годы артистической молодости и зрелости Ю. М. Юрьева от его дебюта на сцене Александринского театра до первых дней революции (1893—1917).

Уверенно можно сказать, что последующая — или, точнее дальнейшая — публикация мемуаров Ю. М. Юрьева выдвигает их на одно из первых мест в нашей мемуарной литературе о театре. Более того: «Записки» Ю. М. Юрьева как бы завершают выпущенную за последние годы мемуарную литературу в том смысле, что они сильно, ярко, убедительно провозглашают основное качество, без которого театральная мемуаристика остается неполноценной, — а именно глубокий творческий анализ театрального прошлого, чисто творческий подход к его рассмотрению и оценке. Именно это качество обеспечивает «Запискам» Ю. М. Юрьева живую познавательную ценность.

И действительно, хотя Ю. М. Юрьев доводит свой рассказ только до 1917 года, до первых февральских революционных дней (что оправдано и соображениями хронологического порядка, и творческой биографией артиста, получившей новое направление в годы революции, которым посвящен третий том «За-

писок»), — тем не менее, эта «дореволюционность» книги не ограничивает ее познавательной ценности и не снижает ее значения для нас, участников и строителей советского театра. В самом деле, несмотря на сграницение книги рамками предреволюционного периода, второй том «Записок» Ю. М. Юрьева имеет все данные стать живым творческим спутником современного актера.

Думается, это главным образом потому, что в основу данной книги, сквозь обилие и многообразие поднимаемых ею тем, проходит одна основная большая тема о судьбе артиста, о судьбе актерского творчества в условиях окружающего общества, в обстановке социальной среды во всем многообразии ее воздействия на художника.

Художник и его отношение к своей профессии, художник и общество, художник и социально-политическая среда, словом, художник и условия развития его творчества — такова, в конечном счете, центральная тема книги.

Тема эта достаточно ясно поставлена в двух начальных главах — в главах «Первые годы» и «В провинции», где Ю. М. Юрьев вспоминает, рассматривает и анализирует первые годы своей работы на сцене в плане настоящего обобщения, то есть как те творческие трудности, которые в то время неизбежно сопутствовали первым шагам начинающего молодого актера. Власть «театральной иерархии», столь крепкой на дореволюционной столичной сцене, сила закулисной косности и рутины, от которой русский театр освободился лишь в условиях революции, глубокое «творческое одиночество» начинающего актера — с одной стороны, а с другой — бережное, чуткое отношение к молодежи отдельных старых мастеров или передовых антрепренеров, как М. М. Бородай, зарисованный на страницах этой книги как человек, который, говоря словами автора, «ценил таланты и обставлял их самым тщательным образом», — все это тогдашнее окружение начинающего актера раскрыто очень поучительно, образно и свежо. Это как бы введение в книгу, а заодно и вступление в ее центральную тему.

Очень прозрачно тема эта раскрыта в неслучайно связанном очерке о К. А. Варламове и В. Н. Давыдове. К. А. Варламов, растративший талант свой в силу природного равнодушия к себе и в условиях своего бытового окружения (кстати сказать, весьма сочно описанного Ю. М. Юрьевым), и В. Н. Давыдов, тщательно культивировавший и расчетливо тративший свое дарование, — всесторонне интересуют Ю. М. Юрьева, но и они рассматриваются им всё под тем же углом зрения и именно потому оказываются сопоставленными: дей-

ствительно, какая наглядная параллель для облюбованной автором темы!..

Но, быть может, эта тема еще более тонко раскрывается в двух намеренно стоящих рядом очерках о М. В. Дальском и Ф. И. Шаляпине.

Как бы случайно, «придравшись» к творческой дружбе М. В. Дальского и Ф. И. Шаляпина (который в пору своей артистической юности находился под громадным влиянием М. В. Дальского), Ю. М. Юрьев легко, эскизно, пером настоящего писателя, через посредство различных и на первый взгляд как будто малозначащих деталей, но, по существу, весьма последовательно раскрывает противоположные судьбы двух художников русской сцены, как предопределенные характером их отношения к своему дарованию и влиянием окружающей среды и обстановки. Восхождение и расцвет таланта, с одной стороны, и его увядание и гибель — с другой — раскрываются в этих очерках как естественный результат взаимодействия указанных причин.

Та же тема с той или иной полнотой проходит через все литературные портреты и характеристики актеров, которые, в сущности, составляют основное содержание предлагаемой книги.

И М. Г. Савина, творческую трагедию которой Ю. М. Юрьев видит в той мере, в которой она оказалась вынужденной уступить петербургскому «свету», подчинить свое творчество спросу столичной публики на «комедийные пустячки», и В. Ф. Комиссаржевская, пережившая крушение при первом исполнении одной из лучших своих ролей — роли Нины Заречной в «Чайке», что в оценке Ю. М. Юрьева определялось специфическим составом публики на премьере, и Ф. П. Горев, на закате своего блестящего артистического пути ставший жертвой бюрократического бездушия, и П. Н. Орленев с его принципиальным отрицанием систематической работы актера над собой, и особенно Н. Н. Ходотов, подчинивший свое незаурядное дарование веяниям скоропреходящей моды, — все они обрисованы ярко, полно, достаточно всесторонне, но все же главным образом в свете одной доминирующей мысли: мысли об их судьбе, как результате принципиального отношения художника к своему творчеству и влияния окружающей социально-политической среды на творчество художника.

Ю. М. Юрьев, раскрывая волнующую его тему, обнажает такие детали старого театра, вскрывает такие глубокие и тонкие его ткани, которые оставались скрытыми от глаз историка и исследователя. Это придает рассказу Ю. М. Юрьева не

только свежесть, но и особую конкретность, а значит и убедительность, и временами переводит его рассказ в план настоящей обвинительной речи.

Читатель, конечно, заметит, что проблема судьбы актера волнует Ю. М. Юрьева прежде всего как задача максимального раскрытия и утверждения творческой личности во имя процветания родного театра, во имя повышения его общественного значения. Ю. М. Юрьев не устает убежденно, настойчиво, последовательно ставить вопросы этической значимости актерского искусства — и эта особенность придает подкупающий творческий пафос развитию облюбованной автором темы. Надо быть подлинным художником, чтобы на закате жизни смотреть на свое прошлое сквозь подобную призму!..

О себе, о своих творческих путях, о своем сценическом опыте Ю. М. Юрьев говорит мало и скупо. За вычетом вступительных глав «Первые годы» и «В провинции», написанных скорее в широком обобщающем плане, Ю. М. Юрьев бегло касается своего личного артистического пути за ту четверть века, которую охватывает книга.

Быть может, эту сторону дела следовало бы уточнить или хотя бы суммировать в ее основном, в самом главном. А самое главное сводится к тому, что в том сложном, противоречивом сочетании общественно-политических и эстетических программ, которыми отличается этот двадцатипятилетний период русской сцены, Ю. М. Юрьев убежденно и последовательно избирает для себя путь романтического и классического репертуара как наиболее ценного идейного содержания театра, и путь накопления актерского мастерства, необходимого для исполнения подобного рода репертуара. Читатель, надемся, извинит некоторую вольность аргументации Ю. М. Юрьева в отдельных теоретических вопросах, вроде ссылки на идеалистическую концепцию развития искусства, принадлежащую датскому ученому Ланге и удержавшуюся в памяти автора с тех далеких дореволюционных дней (скажем в этом случае, что «быль молодцу не в укор»!..)

Как сказано, основное содержание книги состоит из описания отдельных ролей крупнейших мастеров дореволюционной сцены, в первую очередь М. Г. Савиной и В. Ф. Комиссаржевской, К. А. Варламова и В. Н. Давыдова, М. В. Дальского и П. Н. Орленева, а также двух крупнейших представителей западноевропейского театра — Иосифа Кайнца и Мунэ-Сюлли.

Как бы продолжая первый том «Записок», Ю. М. Юрьев в свойственной ему эмоционально-образной манере воссоздает

Предисловие

ряд лучших ролей этих мастеров сцены. Сила образной характеристики Ю. М. Юрьева как критика-мемуариста (быть может, доступная только артисту-писателю) проявляется в полной мере при рассмотрении творческого облика К. А. Варламова, весьма сложного в своей неповторимой индивидуальности. У нас принято утверждать, что своеобразное блестящее искусство Варламова якобы не допускает сколько-нибудь точного анализа. Эта ошибочная предпосылка влечет ошибочные последствия — сужение творческого диапазона Варламова, снижение его творческого облика до фигуры какого-нибудь комика вроде Живокини и т. п. Ю. М. Юрьев превосходно опровергает подобный ошибочный и поверхностный взгляд на творчество одного из могикиан русской сцены — и тонко, точно, убедительно воссоздает многогранный творческий облик К. А. Варламова. Портрет Варламова — едва ли не центральный в этой книге. Он дан не только отдельной главой, но и в различных местах книги. Это подлинная «находка» Ю. М. Юрьева, одно из наиболее незыблемых его достижений как историка нашего актерского искусства. Наряду с портретом К. А. Варламова могут быть поставлены зарисовки отдельных ролей В. Н. Давыдова, В. Ф. Комиссаржевской (в частности — Рисы из «Бесприданницы»), М. В. Дальского (особенно Рогожина в «Идиоте») и П. Н. Орленева (в частности — царя Феодора Иоанновича, первым исполнителем которого он является). Сила эмоционального переживания сочетается здесь с рационалистическим (и подчас и техническим) анализом, к которому Ю. М. Юрьев особенно склонен как педагог (что дает себя знать в страницах, посвященных французским актерам и Мунэ-Сюлли, как наиболее типичному их представителю). Несомненно, наши молодые артисты почерпнут немало ценного в этих мастерски написанных литературных портретах старых мастеров сцены, которые запечатлены в лучших ролях своего репертуара. Несомненно, многие страницы этой книги войдут обязательной составной частью в будущие хрестоматии по истории русского актерского искусства.

Эта внушительная галерея актерских портретов дополняется двумя большими полотнами, посвященными двум спектаклям Александринского театра, характерным для различных этапов его художественного бытия.

Речь идет о детально развернутом описании исполнения комедии Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» могикианами старого Александринского театра, во главе с В. В. Стрельской, К. А. Варламовым, В. Н. Давыдовым и В. П. Далматовым, и об описании спектакля «Маскарад», премьеры которого про-

шла за день до февральской революции в ознаменование двадцатипятилетия артистической деятельности Ю. М. Юрьева.

Герой лермонтовского «Маскарада» стал неизменным спутником, своего рода «двойником» Ю. М. Юрьева, который почти двадцать пять лет исполнял роль Арбенина, сыгранную им свыше тысячи раз. «Это образ, вычеканенный с огромным мастерством, — писал А. В. Луначарский об Арбенине — Юрьеве. — Я не знаю, найдется ли во всей нашей стране артист, который мог бы исполнить его с таким соединением внутренних чувств, подлинной человечности и необыкновенной сценической эффектности».*

«Маскарад» сопутствовал и творческой жизни Ю. М. Юрьева, и творческой жизни Александринского театра. Он возобновлялся и при пятидесятилетием юбилее сценической деятельности Ю. М. Юрьева, и при столетнем юбилее Александринского театра, последовательно проходя через ряд существенных изменений, серьезных режиссерских корректур.

В своем описании постановки «Маскарада», завершающем второй том «Записок», Ю. М. Юрьев фиксирует первый постановочный вариант этого спектакля (и первый его исполнительский состав), что, конечно, больше отвечает как точности исторической документации, так и хронологическим рамкам самой книги. В частности, это позволяет окружить описание «Маскарада» специфической общественной атмосферой столицы в первые дни февральской революции, возродить и зафиксировать этот памятный в летописях нашей сцены спектакль в том историческом окружении, на той почве, на которой он родился.

Переживания и впечатления первых революционных дней закономерно завершают книгу, оставляя на долю третьего, заключительного тома «Записок» материалы, наблюдения и выводы о театре революционной эпохи.

В целом можно сказать, что вторая книга Юрия Михайловича Юрьева — книга подлинно актерская, а вероятно и наиболее актерская в ряду других книг о театре: творческие достижения и судьбы актеров являются ее доминантой и, как лейтмотив, проходят сквозь каждую ее главу. Ю. М. Юрьеву удалось приблизиться и к той силе анализа, к той силе познания актерского творчества, к которой приучили нас работы К. С. Станиславского, и к той литературной выразительности,

* Эти строки написаны А. В. Луначарским в 1927 г., в связи с тридцатипятилетием артистической деятельности Ю. М. Юрьева (цитируется по журналу «Рабочий и Театр», 1937 г., № 9).

к тому мастерству мемуариста-рассказчика, которых достигал в своих театральных портретах А. Р. Кугель.

Около двадцати лет назад, по рекомендации А. В. Луначарского, издательство «Академия» предприняло выпуск серии театральных мемуаров, в известном смысле возродившей интерес к этому рода литературе, обильно выпускавшейся в последующие годы. Тогда же было сделано предложение и Ю. М. Юрьеву принять участие в этой серии. Ю. М. Юрьев заинтересовался нашим предложением, но не без больших колебаний и сомнений принял за рукопись. Он писал неторопливо, взвешивая и «отцеживая» наблюдения и впечатления прошлого. Постепенно «Записки» стали одним из дел его жизни. Они читались в частных домах, на докладах и по радио до их публикации, они пополнялись и перерабатывались, частично печатались в журналах, они сопутствовали Ю. М. Юрьеву как самое для него ценное при его эвакуационных странствованиях в годы Отечественной войны, они дописывались в эвакуации в Новосибирске, куда выезжала труппа б. Александринского театра, когда осенью 1941 года она оказалась вынужденной временно покинуть Ленинград. И вот результат такого бережного, любовного отношения к литературному труду: густой и сильный экстракт творческих наблюдений над прошедшим, ценный и для настоящего и для будущего.

Евг. Кузнецов

Заслуженный деятель искусства

Ленинград
10/X 1945 г.

1893 + ЗАПИСКИ + 1917

ПЕРВЫЕ ГОДЫ

1

16 августа 1893 года — первый мой день в Александринском театре. В этот день я успел познакомиться почти со всеми корифеями богатой в то время талантами труппы Александринского театра. 16 августа — традиционный день сбора труппы. В былое время он всегда носил характер особой торжественности. У всех перед началом сезона приподнятое праздничное настроение. В этот день — своего рода «парад-алле»: смотр сил перед боем.

Обычно в этот день раздавались роли на ближайшие постановки. В тот год для открытия сезона решено было поставить одноактную комедию Сумарокова «Нарцисс», затем «Недоросль» Фонвизина, а в заключение — один акт из озеровского «Дмитрия Донского». Я был горд, что и мне, новичку, при первом же моем псявлении в стенах Александринского театра была вручена роль Милона из «Недоросля».

На следующий день, т. е. на 17 августа, была назначена репетиция. Надо было спешить домой, чтобы подготовиться к столь знаменательному для меня и волнующему дню — к первой моей репетиции на подмостках Александринского театра, где я должен был предстать на суд будущих моих партнеров во главе со знаменитым Варламовым. По первому впечатлению они будут определять, что я собою представляю как актер...

Решил выучить роль к первой же репетиции «на-зубок». Просидел над ней всю ночь, а на утро, к одиннадцати часам, явился на репетицию в приподнятом настроении...

Сколько мыслей, сколько ощущений наполняло меня, когда я переступал порог театра!.. Я сознавал, какой важный момент совершается в моей жизни... Ведь я шел на первую мою репетицию, чтобы приобщиться к семье профессиональных

актеров — и уже не в качестве ученика, как это было в Москве в Малом театре, где я дебютировал в «Северных богатырях», а в качестве актера.

Отныне я ношу высокое звание артиста Александринского театра, так обязывающее меня ко многому. Что я испытывал тогда, идя на репетицию, одному только мне известно. «Что-то, думал я, ожидает меня впереди?.. Как ко мне отнесутся и как будет в дальнейшем создаваться моя актерская жизнь?..» — вот что я нес в себе, идя в театр, приступая к творческой работе на той сцене, где должна была протекать моя дальнейшая сценическая деятельность.

Раздался режиссерский звонок к началу репетиции.

На сцене уже собрались все участвующие в пьесе. Тут Стрельская, Варламов, Шевченко, Никольский, Шаповаленко, Ремизов, Чернов, Озаровский...

Все очень приветливо встретили меня.

А. С. Чернов, игравший Правдина, и на этот раз, как и накануне, во время сбора труппы, взял меня под свое покровительство и всячески старался умерить остроту моего волнения, вполне естественного при первых шагах на сцене, в незнакомом мне окружении.

Право не знаю, что страшнее для начинающего актера — выходить ли первый раз на сцену перед публикой или репетировать под пытливыми взглядами мало тебе знакомых актеров и по выражению их глаз читать, какое ты производишь на них впечатление... Думаю, что последнее более волнительно. Несмотря на то, что я, вопреки многим мрачным предупреждениям, был на первых же порах всячески обласкан старшими моими товарищами по сцене, особенно В. В. Стрельской и К. А. Варламовым, наговорившими мне массу приятных вещей (правда, относившихся более к моим, якобы, счастливым сценическим данным), все же волнению моему не было предела.

Я начал свою роль, едва владея собой. Дух захватывало, когда я, шагнув вперед по сцене, произнес первые слова роли, обращенные к Стародуму — Никольскому:

— Я почту за истинное счастье, если удостоюсь . вашего доброго мнения, ваших ко мне милостей.

В ответ я ожидал фразу моего партнера Никольского, но вместо его слов вдруг сзади, из-за кулис, раздался органичный голос Варламова:

— Удостоишься, миленький, удостоишься... Будет тебе это счастье!.. Не беспокойся!..

В ответ на этот неожиданный «аппарт» Варламова раздался общий добродушный смех, и репетиция приостановилась.

Только тут я заметил, что все участники, не занятые в данной сцене, стояли во всех дверях павильона, где происходила репетиция, и с любопытством следили за дебютантом. Слова Варламова, вызванные, видимо, желанием ободрить меня, были сочувственно приняты; все нашли нечто знаменательное в словах, произнесенных мною. Действительно, я «почел бы за счастье», если б удостоился их «доброего мнения»...

«Недоросль» я прежде шел на Александринской сцене. Почти у всех были игранные роли, и репетиция, в сущности, сводилась к простому проговариванию текста, к проверке его — и только. Большинство репетировало вполголоса. Я же, по старой привычке, усвоенной мною в Москве в классе А. П. Ленского, репетировал в полный голос, а потому немудрено, что мне было трудно попасть в тон моим партнерам и — разногласица была налицо.

Кроме того, мне, как начинающему и еще малоопытному актеру, необходима была помощь, указания, и я был крайне удивлен, что, несмотря на мои промахи, которые я отлично сознавал, никто на них не обращал внимания, как будто никому до них не было никакого дела. С первых же шагов я, к сожалению, был всецело предоставлен самому себе, если не считать некоторых указаний режиссера В. А. Крылова и то больше касающихся мизансцен, а не по существу роли. А мои партнеры, вначале проявившие любопытство ко мне, как новичку, оставались совершенно безучастными к тому, что я делал на сцене. Это обстоятельство, правда, помогло мне быстрее овладеть своим волнением, но несколько не помогло быстрее овладеть своей ролью.

Невольно мне вспомнилась репетиция «Северных богатырей» на сцене Московского Малого театра, где все участвующие общими усилиями добивались от меня тонкой отделки каждой сцены, каждого положения и даже отдельных интонаций. И я почувствовал здесь себя страшно одиноким.

Приближался день спектакля. Я сознавал, что не совсем еще справился с ролью, и мне было не по себе. Но, помимо этого, меня ожидали огорчения и дальше. Надо было позаботиться о костюме и гриме. Я видел, что для «Нарцисса» и «Дмитрия Донского», шедших в один вечер с «Недорослем», но ставившихся заново — костюмы примеряются, а о моем, для Милона — никто даже и не заикается. Я пробовал несколько раз обращаться к заведующему гардеробом Александринского театра А. П. Маризину, но безрезультатно. Каждый раз получался один и тот же ответ:

— Будет, будет вам костюм, чего беспокоитесь!..

Старый Петербург с его бюрократическим укладом давал себя чувствовать и тут. Обслуживающий персонал Александринского театра, с большой подобострастностью относившийся к корифеям сцены, совсем не считался с актерами, не занимавшими в театре положения. Так было и со мной. Они не принимали во внимание персонаж пьесы, который я должен был изображать, а видели во мне просто молодого человека, начинающего актера, с которым и считаться не стоит. И костюма все нет и нет. . .

Вот, наконец, остается один день до спектакля. Генеральной репетиции решили не делать. . . Зачем генеральная, когда у всех игранные роли?! Новый исполнитель только я один. Так стоит ли всем беспокоиться из-за одного?!

Чувствую, что с костюмом дело плохо. Маризин мне не внемлет, несмотря на мою настойчивость. Решил обратиться к главному режиссеру Ф. А. Федорову-Юрковскому, на котором, казалось бы, и лежала обязанность позаботиться о молодом дебютанте.

— Как? Вы еще не примеряли костюма? — удивился Федоров-Юрковский. — О чем же, в самом деле, они думают?! — и послал за Маризиным.

Александр Петрович Маризин был своего рода примечательной театральной фигурой того времени. Он чуть ли ни вырос в театре. Знал гардероб, как свои пять пальцев, и не только Александринского, но и все бесчисленное количество костюмов так называемого главного гардероба императорских театров, помещавшегося в Тюремном переулке. Память у него была изумительная. Он помнил номер каждого костюма, знал наизусть, где какой висит. Он был, что называется, хозяином своего царства. Хочет — даст подходящий костюм, не хочет — не даст. Все зависит, как я убедился впоследствии, от той мзды, которую он получал за свою готовность пойти навстречу желанию актера.

Стяжатель он был первостатейный. Больше всего любил подарки. Хоть пустячок какой-нибудь подарить, какую-нибудь дешевенькую булавку в галстук с таким же дешевеньким камешком (но, разумеется, непременно золотую) — и он размякнет, и тогда можно рассчитывать на его расположение, а, значит, и на приличный костюм. А булавкой он потом козырял перед другими:

— Вот, мол, какую благодарность я получил от такого-то. А вы и глазом не моргнете за все мои старания. . .

Вида он был тоже примечательного: лет пятидесяти, с голвой, по-гоголевскому выражению, напоминавшей «кувшинное

1893

АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Въ Понедѣльникъ, 30-го Августа.

Сто тридцать седьмая годовщина основанія Императорскихъ
С.-Петербургскихъ театровъ.

Для открытія русскихъ драматическихъ спектаклей.

Артистами Императорскихъ театровъ исполнено будетъ

I

Гимнъ: «БОЖЬЕ ЦАРЯ ХРАНИ!»

II

Въ 1-й разъ по возобновленіи.

НАРЦИССЪ

Комедія въ 1-мъ дѣйствіи. Александра Сумарокова (1718—1777).

Два сѣдущія лица.

Оронъ	Г-нъ Мазырянъ
Клариса, дочь его	Г-жа Миронова
Нарциссъ	Г-нъ Апелланей
Оскавій	Г-нъ Черновъ
Гирсъ, служанка Кларисы	Г-жа Чигау
Пасквиль, слуга Нарцисса	Г-нъ Павлуца
Секретарь	Г-нъ Шемель

Дѣйствіе — въ Общественномъ дворѣ.

*Программа спектакля Александринскаго театра в день дебюта
Ю. М. Юрьева*

рыло», на длинном подбородке небольшой пучок редких волос, землистый цвет лица, угреватый, худой, низенький, на вывернутых ногах, весь в высшей степени неопрятный. Его прозвали «театральной крысой». И действительно, прозвище это как нельзя лучше подходило к нему и не только потому, что он был похож на старую крысу, но и потому, что он засел там, у себя, наверху под колосниками, как крыса в норе. Теперь подобных фигур уже нет в театре, а в то время такие специфические служаки встречались постоянно и умели прослыть «незаменимыми».

На вопрос Ф. А. Федорова-Юрковского, почему мне до сих пор не примеряли костюма, — последовал ответ Маризина:

— Что это вы, Федор Александрович, точно первый день меня знаете!.. Есть костюм! Играли же в нем и до Юрьева... О чем говорить!..

— Ну, хорошо, а примерить-то все-таки надо—не мешает...

— Что ж его примерять? Пригоним!..

Но Юрковский все же настоял на примере.

И вот принесли мне старый, весь выцветший, когда-то синего цвета, мундир. Вероятно, с какого-нибудь статиста.

— Как? Неужели в нем играли Милона?

— Нет, не играли... Это другой, но не хуже прежнего... Тот взят в Мариинский для «Пиковой дамы». Там много игроков: нехватает костюмов...

Я должен был покориться и примерить линючий мундир.

Помимо его непрезентабельного вида, он был до нельзя широк и никак не приходился на мою, тогда еще очень тонкую, фигуру. Я начал робко возражать, просил заменить другим, но старый служака, сжившийся со всеми нравами и обычаями старого театра, разразился целой филиппикой:

— Что костюм?! Дело не в костюме!.. Надо играть хорошенько, — програссировал Маризин (он при всем том еще и грассировал). И тут же добавил знаменитую свою фразу, которая за кулисами приобрела громкую известность и стала своего рода классической: — Вы иг-хайте, иг-хайте хорошенько... Кахатыхин и без штанов игхрал!..

Несмотря на то, что Каратыгин и без штанов играл, я все же не согласился:

— Как же так? Ведь мундир невероятно широк... Как же я стану в нем играть?

— Не будет широк! К спектаклю принесу толщину, вы на нее и наденете мундир...

Я был в отчаянии, но не посмел более протестовать, тем

НЕДОРОСЛЬ

Комедія въ 5-ти дѣйствіяхъ, соч. Фонъ-Визина (1744—1792).

(Представлено въ первый разъ 24-го Сентября 1782).

Дѣйствующія лица:

Простаковъ.	Г-нъ Осокинъ.
Простакова, жена его.	Г-жа Стрѣльбная.
Митрофанъ, сынъ ихъ, недо- росль.	Г-нъ Шевченко.
Еремѣвна, мама Митрофана.	Г-жа Ленская.
Правдинъ	Г-нъ Черновъ.
Стародумъ.	Г-нъ Никольскій.
Софья, племянница Стародума.	Г-жа Глинская.
Милонъ.	Г-нъ Юрьевъ.
Скотининъ, братъ Г-жи Проста- ковой.	Г-нъ Варламовъ.
Кутейкинъ, семинаристъ.	Г-нъ Шаповаленко.
Цифиркинъ, отставной сержантъ	Г-нъ Петровскій.
Вральманъ, учитель.	Г-нъ Ремизовъ.
Тришка, портной.	Г-нъ Озаровскій.
Слуга Простакова.	Г-нъ Волковъ.
Камердинеръ Стародума.	Г-нъ Локтевъ.

Слуги.

Дѣйствіе — въ деревнѣ Простаковыхъ.

*Программа спектакля Александринскаго театра в день дебюта
Ю. М. Юрьева*

более, что Маризин стал возмущаться, как это я, молодой актер, а уже позволяю себе так много разговаривать...

С гримером было не лучше: от него я даже не добился, чтобы он показал мне парик.

— Вам какой? Пудренный? Чего ж его показывать!.. Они все одинаковы... Сейчас он растрепан... Вот причешу к спектаклю и принесу вам...

Со страхом стал я ожидать спектакля.

2

30 августа состоялось открытие сезона 1893/94 года и мой дебют на сцене Александрийского театра.

Уборных в то время было весьма немного, они размещались по сторонам сцены — мужские с левой стороны, а женские — с правой (если стоять лицом к зрительному залу). Внизу же, рядом со старым фойе, было только три уборных: первая — Н. Ф. Сазонова и И. Ф. Горбунова, вторая, в виде маленького закоулочка, — К. А. Варламова, и третья, смежная с варламовской, немного побольше размером первых двух, — В. Н. Давыдова и П. Д. Ленского. Остальные, как уже было сказано, — наверху, и все общие, за исключением савинской, помещавшейся против первой кулисы.

Таким образом, для артистов оставались только две общие уборные. Первая — для артистов более квалифицированных, вторая — рядом с ней — для актеров рангом пониже. Днем, во время репетиции, обе служили и «курилкой».

Меня поместили в первой уборной, где одевалось немалое количество артистов: М. В. Дальский, Р. Б. Аполлонский, А. С. Чернов, М. И. Писарев, а за перегородкой — В. П. Даматов и П. М. Медведев. Определенного места, собственно, ни у кого не было, каждый занимал свободное зеркало, считаясь с привычкой другого, старшего актера.

Перед спектаклем мне принесли злополучный костюм и большую ватную, стеганую, серого коленика толщину, всю в желтых пятнах — следы того, что в ней трудились «в поте лица своего».

Вст в такую-то толщину, по настоянию Маризина, я и облячился, на нее натянул мундир, и — о ужас!.. — толщина, правда, сделала свое дело, мундир уже не висел на мне, как мешок, но зато, к моему полному отчаянию, он совершенно неестественно выпятил мою грудь вперед...

Но это еще с пола-горя, но вот что самое страшное: он образовал на спине моей если не горб, то что-то вроде горба,—невероятную сутулость... И в результате из моей тогда довольно стройной фигуры получилось что-то совершенно невообразимое... Нечто вроде конька-горбунка... Но податься было некуда, и я волей-неволей должен был покориться своей участи.

А что за парик?.. Вместо пудренного белого, — весь какой-то зелено-желтый... К тому же надевался он чуть ли не на брови, закрывая мой и без того невысокий лоб.

Можете себе представить, каково было мое самочувствие при выходе на сцену в день первого моего выступления перед новой для меня публикой?!

Актеры, участвовавшие в этом спектакле, лишь пособолезновали мне, но ничего не предприняли для того, чтоб воздействовать на Маризина. То ли им было не до меня, то ли уже было упущено время... В общем же они отнеслись ко мне довольно ласково. Варламов даже перекрестил меня перед выходом.

Играл я, надо полагать, плохо. Во-первых, очень стеснялся своего вида, а во-вторых, мне все хотелось доказать публике, что я актер на сильные драматические роли. Все время «рвался», нажимал педаль где надо и где не надо и, разумеется, выбивался из общего тона.

Спектакль сыгран.

На душе нехорошо. Я крайне расстроен, близок к отчаянию, несмотря на утешение близких.

На следующее утро я прочел в краткой заметке «Петербургского листка» следующий отзыв влиятельного критика Россовского: «Большинство ролей осталось за прежними исполнителями, только в роли Милона появился никому неизвестный г. Юрьев. Мы недоумеваем, зачем пригласили в труппу, и без того переполненную полезностями и посредственностями, еще и г. Юрьева, молодого актера исполнинского роста, неуклюжего сложения и по лицу напоминающего Каратыгина 2-го и Трофимова (ныне покойных). У г. Юрьева нет ни правильных жестов, ни изящных манер. Он не понял роли Милона, и совершенно обезличил эту и без того бледную роль».

Вот каково было мое боевое крещение на сцене Александринского театра...

И, боже мой, какой контраст с тем, что было в Москве, при моем дебюте в Малом театре в «Северных богатырях» Ибсена, когда я еще не был актером, а именовался на афише «учеником 2-го курса по классу А. П. Ленского»...

Несомненно, критик Россовский из «Петербургского листка» был во многом прав. И в самом деле, вид у меня, из-за костюма и парика, был поистине отчаянный... Да и вообще я еще не мог преодолеть всех препятствий при тех условиях работы, которые выпали на мою долю при дебюте: слишком я был неопытен!.. Но все же, как мне кажется, и приговор был слишком суров и преждевременен! Он мог весьма пагубно отозваться на дальнейшей работе, отнять всякую веру в себя, в свои силы и возможности.

К счастью, этого не случилось. Во мне нашлось достаточно силы воли, чтобы, так сказать, философски отнестись к постигнувшей меня неудаче. Я ясно осознал, что мне еще много предстоит подобных испытаний — и особенно на первых порах. Слишком рано я оказался предоставлен самому себе, слишком рано было мне нести определенную ответственность, слишком рано я оказался без руководителя на серьезной сцене, среди больших актеров.

Разумеется, не сразу дошел я до такого сознания, нужно было время, чтобы побороть большое чувство и привести в норму свою психику после всех этих тяжелых переживаний.

Вначале я боялся за себя, боялся, что у меня опустятся руки от неизбежных новых неудач и угаснет порыв к творчеству.

Помню, в таком состоянии, полном сомнений относительно своего будущего, я отправился на другой день в театр на репетицию пьесы Морето «Чем ушибся — тем и лечись», где мне была поручена довольно ответственная роль.

Необычайно трудно было мне переступить порог знаменитой «курляки», где перед началом репетиции уже собралось много актеров. До боли было стыдно показаться на глаза александринцам после такого газетного отзыва. Но актеры встретили меня приветливо и участливо. Н. Ф. Сазонов, например, угадав мое смущение, сразу обратился ко мне:

— Что, брат, — окрестили?! Небось с непривычки-то неприятно?.. Только не смейте унывать и принимать так близко к сердцу, что пишут эти писаки! Работайте себе, несмотря ни на что... И все будет хорошо! Вот посмотрите на меня, — прибавил он, — всю жизнь меня ругали самым беспощадным образом, ругают и теперь, и меня и Давыдова. А ничего... я назло им все же Сазонов, а Давыдов — есть Давыдов. И так каждый из нас, актеров!.. Работайте, работайте, не падайте духом и добьетесь своего!..

Остальные ему вторили.

С большой благодарностью вспоминаю я их добрые желания поддержать меня в такой момент, когда я особенно в этом нуждался. Несомненно, такая поддержка сделала свое дело, придав мне бодрость для дальнейшей работы.

3

Кое-как примирившись со своей неудачей, я усердно принялся за изучение следующей порученной мне роли — роли Дон-Луи из комедии Морето «Чем ушибся — тем и лечись». Пьеса эта готовилась для Михайловского театра, где два-три раза в неделю играли александрийцы (в остальные дни там играла французская труппа).

На актерском жаргоне роль Дона-Луи — роль «голубая»: молодой любовник «в трико»... Толку мало, а ответственность большая.

Эта комедия из эпохи Возрождения, сама по себе очень недурная, была переведена В. А. Крыловым стихами, — стихами довольно тяжелыми. Надо было преодолеть и эту трудность. Я весь ушел в работу над ролью и мне было некогда отдаваться сомнениям, возникшим после моего неудачного дебюта.

Но и эта роль не принесла мне особых лавров. Пресса и в данном случае псгладила меня против шерстки. . .

Помню, что мне было трудно владеть своей фигурой в непривычном испанском костюме. Руки и ноги мешали, а тут еще короткий ментик за спиной, он так и вихлялся во все стороны при каждом более или менее сильном движении.

Я сам сознавал свои недостатки, ощущал их на каждом шагу, и решил во что бы то ни стало искоренить их. Не мог владеть плащом — дома надевал на плечи чью-нибудь шаль и, воображая себя в испанском костюме, вертелся перед зеркалом, стараясь исправить свои дефекты, замеченные мною при исполнении роли Дон-Луи.

Я начал усердно заниматься, применяя все приемы, воспринятые мною в Москве от преподавателей драматических курсов, и с ужасом увидел, что я совсем без технического багажа, совсем еще не владею актерской техникой. Я старался уяснить себе свои пробелы, чтобы всевозможными упражнениями восполнить их. Но чем усерднее я занимался, тем ощутительнее становилась для меня моя беспомощность.

— Я знаю только то, что ничего не знаю, — твердил я себе постоянно и тем азартнее отдавался тренировке по заранее намеченному плану.

Особенно ярко почувствовал я свои недостатки с тех пор, как отправился на спектакль французской труппы, выступавшей в Михайловском театре. Там я увидел воочию, что такое техника. Как бы там ее ни называли «вольтерьянцы», хотя бы внешней техникой — пусть, но техника есть техника. . . Какое умение держаться, двигаться на сцене, владеть жестом, носить костюм, фрак и какое умение вести диалоги — и во всем изящество, вкус, блеск. . . Сначала я был подавлен всем, что я увидел у актеров французской труппы. . . Мне казалось, что для меня это недостижимо. . . И я стал постоянным посетителем спектаклей французской труппы, стараясь заимствовать многие из их приемов.

Каждое утро до репетиции у меня были свои упражнения. В душе я готовил себя для классического репертуара, а голос у меня был недостаточно сильный, жиденький, звучал каким-то тенорком. Мне нужно было его развить, укрепить и, как мне казалось, необходимо было и понизить. Какой же Отелло, Макбет, Король Лир, Кориолан, Гамлет с жиденьким тенорком?! Не верю! И я добивался понижения голоса упражнениями над гекзаметром, которому меня научил в бытность мою в Филармонии мой преподаватель А. М. Невский. Но по мере того, как я занимался, я сам пополнял и расширял систему Невского, чувствуя, что она не вполне отвечает моим требованиям.

Кроме голоса, я занимался пластикой, повторяя приемы, воспринятые мною на курсах от такого замечательного преподавателя, каким был знаменитый В. Ф. Гельцер — отец народной артистки СССР Е. В. Гельцер. Помимо того, я добывал снимки скульптур, по большей части Праксителя, и перед зеркалом старался скопировать их, придавая своему телу такие же пластические изгибы и положения, как и на снимке. На все у меня уходило не более получаса. Я не хотел себя утомлять перед репетициями или спектаклями. Я сознавал, что вся сила — в регулярности.

После двух спектаклей, сыгранных мною («Недоросль» и «Чем ушибся — тем и лечись»), я должен был войти в готовый уже спектакль, — это была комедия В. Крылова «Сорванец», где мне дали в очередь с Р. Б. Аполлонским роль Боби. Кроме того, я играл одноактную комедию «Гони любовь в дверь, а она войдет в окно» и несколько водевилей.

В то время водевили еще были в ходу и давались в конце спектакля, по окончании основной пьесы. Обставлялись они обычно первыми силами. Варламов, Давыдов, Жулева, Стрельская, Абаринова, а иногда даже и Савина — вот частые участ-

ники одноактных пьесок и водевилей, ставившихся «для разъезда». Участие в водевилях давало практику, и, несомненно, было мне на пользу. Я так на это и смотрел. Но, так сказать «для души», дома я усердно разучивал любимые мои роли: Чацкого, Дон-Карлоса, Ромео и даже Гамлета. Все свободное время я посвящал этим излюбленным ролям, к которым всегда стремился в надежде когда-нибудь выступить в них.

4

Как уже сказано, в первом же сезоне играть мне пришлось много. Появляясь часто на сцене, я начал понемногу привыкать к ней, приобретать опыт, но, разумеется, еще ничего не мог дать законченного, хотя в некоторых ролях нет-нет — да и какой-то нарек на успех. И пресса постепенно стала относиться более благосклонно, причислив меня к разряду так называемых «подающих надежды». Таким образом, после беспощадного отношения ко мне, я мог уже прочесть такой отзыв влиятельного критика «Петербургских новостей» Селиванова: «Из числа испытываемых теперь начинающих актеров следует выделить гг. Юрьева и Яковлева. Мне кажется, что на этих актеров положительно следует обратить серьезное внимание. Мне кажется, что гг. Яковлев и Юрьев при хорошем руководстве и при возможности усиленной работы проявят оригинальное дарование».

Это уже что-то! Тут уже некоторый прогресс и несомненная поддержка для нас, начинающих актеров, без которой тяжело работать и продвигаться... Хотя кличка «подающий надежды» — очень опасная кличка: с такой кличкой можно просидеть в театре долгие годы без всякого движения. К ней обыкновенно очень привыкают как в самом театре, так и среди публики. Многие как попадали на эту зарубку, так до старости и оставались «подающими надежды».

Я знал, или, вернее, чувствовал эту опасность, стремился сбросить с себя злополучный ярлык и как можно скорей оправдать эти надежды.

Но на путях моих дерзаний ко мне прилипало много новых ярлыков. С ними легко сживались окружающие, но мне очень нелегко было сбрасывать их с себя.

Вот, например, сыграешь более или менее удачно роль простака, — и ты на долгий период «простака». И кроме ролей простаков тебе уж ничего не видать. Так случилось и со мной, когда я сыграл прапорщика Ульяна в сумбатовском «Старом закале». После этого вдруг тебе каким-то чудом перепадает

«фат», ты сыграешь его добропорядочно, тогда «простак» забывается и привешивают новый ярлык «фат», следовательно, комедийный актер и только. . .

Особенно пагубна была для меня кличка актера на роли холодных молодых людей. Такие роли, естественно, считались мало благодарными, от них всячески старались отделаться старшие мои товарищи по амплуа — М. В. Дальский и Р. Б. Аполлонский, — значит, жертвой их был я. . .

И вот, изо всех сил стараешься сделать что-либо приемлемое из такого невыгодного актерского материала, труда кладешь бездну, а в случае удачи — ярлык актера на роли холодных молодых людей. . . Впоследствии эту холодность усматривали во всех моих ролях, даже там, где она совсем и не проявлялась. И, наконец, последний мой ярлык, с которым я хожу и поныне, — это ярлык романтического актера, причем опускается из виду, что я был и простаком, и фатом, и характерным актером.

Пройдя по всем этим этапам то с одним, то с другим ярлыком, я, разумеется, беззаветно отдавался каждой роли, несмотря на то, что душа моя иногда и совсем не лежала к ним.

Воспитанный в Московском Малом театре в ту пору, когда там доминировал героический репертуар, я всецело был привержен к такого рода произведениям и всегда мечтал стать актером классического репертуара. Но в Александринском театре культивировался репертуар совсем иного порядка: главным образом, комедия, и притом — легкого содержания, почти как у Корша в Москве. Всякая попытка ставить более серьезные пьесы, если и не терпела полного фиаско, то, во всяком случае, не встречала сочувствия как у публики, желавшей видеть своих любимцев в комических ролях, так и в руководящих кругах императорских театров и в кругах, так или иначе — по своему социальному положению — влиявших на них.

В те годы публика Александринского театра резко отличалась от публики Московского Малого театра. К тому же первые годы моей службы в Петербурге как раз совпали с тем периодом, когда в высших сферах столицы (имею в виду двор, гвардию и бюрократию) посещать русский драматический театр считалось немодным.

Мне, москвичу, привыкшему к другому отношению к сценическому искусству, к другой публике с иными запросами, — было непривычно очутиться в таком окружении, и я все сильнее тосковал по Москве и жил надеждою вернуться к своим пенатам.

Да и за кулисами театра мне было не так уж хорошо.

На первых же порах труппа не взлюбила только что назна-

ченного нового управляющего В. А. Крылова, а я, как-никак, был его ставленником. Мало кто знал (да и было б нетактично разглашать это), что меня почти насильно и исключительно по настоянию Крылова перевели из Москвы в Петербург. Неприязнь к Крылову рикошетом отозвалась и на мне, меня в насмешку называли «крыловин сын».

Кроме того, давний антагонизм между театральным Петербургом и театральной Москвой в какой-то мере коснулся и меня. В то время он был в полном разгаре. Александринский театр спорил за первенство с Московским Малым. Актеры Московского Малого театра — А. П. Ленский, А. И. Южин, Г. Н. Федотова, даже подчас и М. Н. Ермолова — нередко подвергались самой жестокой критике, а иногда и насмешкам со стороны александринцев. Меня сильно огорчало и обижало такое к ним отношение, и я часто вступался за них, в пылу спора не останавливаясь перед прямыми столкновениями в защиту москвичей.

Вообще в первые годы мне жилось в Александринском театре не так уж хорошо. Чисто случайные эпизоды, неизбежные в театре, раздувались в инциденты и в усугубляли и без того нелегкую закулисную атмосферу того времени.

Вот один из таких эпизодов. Был когда-то обычай в Александринском театре в царские дни, перед началом спектакля, выходить всем актерам, выстраиваться перед опущенным занавесом и петь под оркестр «Боже царя храни». Все актеры облачались во фраки, артистки — в бальные туалеты, надевали на себя все регалии, ордена и медали различных степеней и размеров, выстраивались перед рампой и пели гимн весьма нестройным хором. В Москве такого обычая не было, там ограничивались в данных случаях одним оркестром, к чему, в конце концов, пришли и александринцы.

Мне казался странным такой обычай... Ведь я не певец, петь никогда не умел, а если и пел, то очень скверно. Выходить же перед публикой и делать вид, что поешь, как это делало большинство, казалось мне унижительным и недостойным звания актера.

Находясь в один из таких вечеров за кулисами и не будучи занятым в спектакле, я не вышел на сцену. Эта моя «дерзость» была приписана, как я узнал после, моим политическим убеждениям, быстро сделалась достоянием всей труппы — и возмущению не было предела.

И вот, на следующий день, ничего не подозревая, я отправился в Михайловский театр на репетицию мольеровского «Скупого», в котором я должен был играть роль Валера.

Вхожу в артистическое фойе, а там уже собрались актеры в ожидании репетиции. По внезапно прерванному при моем появлении разговору, по воцарившейся вслед за тем тишине, наконец по тому, как актеры ответили на мой общий поклон и какие взгляды они бросали на меня, я сразу же почувствовал, что речь шла обо мне. После некоторого молчания один из старейших актеров (и по существу, как я убедился впоследствии, отличавшийся всегда добродушием) вдруг подчеркнутым тоном, каким обыкновенно говорят «правду-матку», решившись действовать напрямик, стал продолжать прерванную беседу:

— Да, так вот-с... Случись это в Казани, в моей антрепризе, я бы посмотрел, как посмел бы какой-либо молодой человек позволить себе нечто подобное тому, что имело место вчера на сцене императорского театра (слово «императорского» было им особо подчеркнуто, он произносил его, так сказать, «жирным шрифтом»)... Я бы ему, голубчику, показал... Я, не задумываясь, приказал бы его просто выдрать, так что он с неделю не мог бы садиться и ходил бы почесываясь!..

После таких слов все взоры обратились в мою сторону с некоторым испугом и любопытством, в ожидании, как я буду реагировать. Воцарилось неловкое молчание. Атмосфера сгустилась... Всем было ясно, что я понял, что все это — по моему адресу... Но я не принял брошенного вызова, а, напротив, напряг всю свою волю, чтоб принять вид агностика, как будто это меня несколько не касалось и разговор шел не обо мне.

Эта моя тактика взорвала другого почтенного артиста, известного педагога Ф. Лицо его стало еще сильнее подергиваться тиком, которым он страдал. С искусственным тяжелым вздохом он прервал напряженное молчание:

— Да-с!.. Дожили мы с вами до времени!.. Да-с!.. Могу сказать... — и разговор перешел на «нынешних» молодых людей.

В это время нас позвали на сцену репетировать.

На репетиции отношение ко мне сразу определилось. Надо заметить, что это была первая читка по ролям. Тогда читка за столом не практиковалась, сразу начинали с мизансцены. Когда дошла очередь до моих сцен, то мой главный партнер А. Ф. Федотов, игравший Гарпагона, до того явно и в такой неприемлемой форме стал ко мне придирается, что репетировать не было никакой возможности. Сначала я пытался кое-как отбиваться, но это еще больше подливало масла в огонь. Я не выдержал и, разрыдавшись, оставил репетицию, решительно заявив, что при таких условиях продолжать работу над ролью и играть ее не буду, и тут же направился в Александринский

театр, чтоб заявить управляющему труппой В. А. Крылову свой отказ и вернуть роль.

Все были ошеломлены: в то время самовольно оставить сцену и уйти с репетиции — считалось преступлением.

Поднялся страшный шум, негодование, но я не сдавался и поставил вопрос ребром, вплоть до ухода из театра. Кончилось тем, что меня оштрафовали, но роль Валера передали другому артисту (А. А. Усачеву).

Так или иначе, я остался победителем, несмотря на то, что общественное мнение большинства было не на моей стороне. Главным образом обрушивались на меня как на нарушителя дисциплины, поправшего традиции театра, не входя в обстоятельства, заставившие меня так поступить.

Причиной тому, что мой поступок не имел более серьезных последствий (а мне грозило увольнение из театра), — послужило то обстоятельство, что исполнитель роли Гарпагона, доведший меня до такого состояния, был далеко не в фаворе у корифеев труппы и как человек не пользовался у них доброй репутацией: это-то обстоятельство и послужило к тому, что некоторые первачи заступились за меня и отстояли. А в глазах многих я даже выиграл: со мной стали больше считаться, как с человеком, который умеет постоять за себя.

5

Осмотревшись за кулисами и много испытав, я стал лучше разбираться в том, что происходило в Александринском театре: я понял, что атмосфера не так благополучна, как это мне казалось на первых порах.

Тон всему, как и в каждом театре всегда и везде, задавали премьеры.

В Александринском театре доминирующую роль в то время играли М. Г. Савина, В. Н. Давыдов и Н. Ф. Сазонов. Взаимоотношения их были далеко не идеальны — и они, в сущности, делили труппу на несколько лагерей, враждебных между собой. Вокруг каждого лидера того или иного лагеря ютились «поддужные», и среди них часто наблюдались «перебежчики».

В этих условиях в Александринском театре определились три главные группы: савинская, давыдовская и сазоновская. Вражда их зиждилась на борьбе за влияние и получение выигрышных ролей. Тогда каждый сезон ставилось много современных пьес, и каждая интересная роль была предметом их вождлений.

Обычно авторы были заинтересованы, чтоб в их пьесах главная роль исполнялась Савиной, как притягательной силой, обеспечивающей успех пьесе. А в таких условиях уже сама Савина распределяла роли в пьесе. Если главная интересная роль в пьесе — мужская, то авторы несли ее к Сазонову или Давыдову — тогда уже они были хозяевами в распределении ролей. Вот на этой-то почве и возникали всевозможные недо-разумения и распри.

Помню одну крупную ссору между Савиной, Давыдовым и Сазоновым из-за роли Демурина в пьесе В. И. Немировича-Данченко «Цена жизни».

В. Н. Давыдов первый ознакомился с пьесой, кажется, чуть ли не через самого автора. Роль Демурина ему нравилась, и он непременно хотел ее играть, а Сазонов, как надо полагать, в то время играл в дружбу с Савиной и добился того, что роль очутилась в его руках. После этого, можете себе представить, в каких взаимоотношениях оказались Давыдов, Савина и Сазонов! . .

Наступил полный разрыв дипломатических отношений. Долгое время они не разговаривали и не подавали друг другу руки, и каждый из них зорко следил, чтобы приверженцы их лагеря оставались верны своему лагерю, чтоб не было среди них «перебежчиков». А, между тем, надо заметить, что в этой взаимной вражде лидеров периодически возникали всевозможные комбинации, совершенно неожиданные для всех их приверженцев.

Бывали такие, например, случаи. Сазонов, скажем, в данный момент незнаком с Савиной; они при встрече не узнают друг друга. Но почему-то Сазонову невыгодно продолжать подобные взаимоотношения с Савиной, и Сазонов, ничтоже сумняшеся, в день ее бенефиса собственноручно убирает цветами ее уборную и преподносит ей лавровый венок с лестной надписью. И такой, в сущности говоря, грубый прием служит поводом к их примирению. . .

Если б это все касалось только их одних, это было бы еще ничего. Но вот беда: их вражда и примирение ставили в ужасное положение всех остальных членов труппы. Поговоришь с приверженцем одного какого-либо лагеря — сейчас же делаешься врагом другого, и наоборот. Тяжелое было положение, особенно для начинающей молодежи. . .

Совершенно в стороне от всех таких закулисных тайн стояли К. А. Варламов и В. П. Далматов.

О Варламове — речь отдельно, особо. Что касается Далматова, то он держал себя за кулисами в полном смысле слова

необыкновенно. Я не знаю другого актера, который бы так держался в театре, как Далматов. Это был образец корректности и джентльменства. Всегда элегантно, безупречно одет, как будто он собрался на какой-либо праздник. Со всеми изысканно любезен, внимателен, предупредителен, но чувствовалось вместе с тем, что близко к себе он, как говорится, не подпускает. Всегда как бы на расстоянии... Никогда и тени амикошества и богемы... Друзей у него за кулисами не было, не было и врагов. Со всеми ровен, как будто бы и дружит, но, приглядевшись, можно было, по каким-то мельчайшим оттенкам его обращения, разобрать, к кому он относится с большей или меньшей симпатией, а к кому — с едва заметной неприязнью, но и то отнюдь не изменяя своей корректности. Сдержанный, мало разговорчивый, придет он, бывало, на репетицию, прорепетирует, любезно распрощается со всеми и уйдет.

Вот он в «курилке» перед началом репетиции или в перерыве: образец настоящего актера, который приходит в театр не обывателем, но всегда что-то приносит для своего творчества, всегда собран, всегда в форме и боится отвлечься, дабы не расплескать то ценное, что он несет в себе для создания роли, которой он уже полностью поглощен, которой он уже начал жить.

6

Несмотря на большую загруженность, я все же считал необходимым посещать репетиции, независимо от того, занят я в них или нет, а также усердно посещать и самые спектакли. Я стремился не только как можно ближе ознакомиться с характером исполнения артистов нового для меня театра, но и изучить творчество и метод работы каждого из них в отдельности, сознавая, что в этом — моя вторая школа.

На репетициях, в которых я сам был занят, мне трудно было наблюдать за другими: слишком я был поглощен своей работой, да к тому же мне чрезвычайно мешало поистине ужасное волнение, которое я долгое время не мог преодолеть в себе, общаясь на сцене с такими выдающимися партнерами, с какими выпало мне счастье совместно выступать на сцене.

Когда же я был свободен от своих репетиций, меня постоянно можно было видеть примостившимся в первой кулисе, слева от сцены, внимательно следящим за ходом работы замечательных артистов.

К слову сказать, в то время никому не разрешалось, кроме режиссера и автора, находиться на авансцене во время хода репетиций, как это часто практикуется теперь. И правильно.

Известно, что творчество — стыдливо. Каждый лишний глаз, находящийся перед актером в тот период, когда он только еще нащупывает почву, когда он идет осторожно, как бы по тонкому льду, — несомненно мешает исканию актера, суетит его, отвлекает. А делая подчас неверный шаг, он неизбежно прячется от других и закрывается как цветок «не тронь меня». В результате рост роли задерживается. Тогда как (психологически интересная подробность!) — присутствие кого бы то ни было в кулисах нисколько не мешает актеру, а, я бы сказал, — наоборот, — даже помогает. Актер тогда невольно настораживается, подтягивается и как бы начинает ощущать будущего зрителя, который необходим исполнителю, как воздух.

И когда во время репетиции я сидел в кулисе, сбоку от исполнителей и внимательно следил за ходом работы репетирующих, я замечал, что мое присутствие для них было далеко не безразлично, что они ощущали меня и невольно подтягивались, были как бы на-чеку. А что я для них? Молодой, совсем еще неопытный, начинающий актер! Стоит ли считаться с ним и обращать на него внимание? А тем не менее, это так: оказывается, далеко не все равно!..

На спектаклях многие поражали меня силой своего сочного, тонкого, сложного исполнения, и мне интересно было следить на репетициях и наблюдать, как постепенно складываются роли у таких гигантов сцены, какими были Савина, Варламов, Давыдов, Сазонов, Далматов, каким образом они вбирают в себя мир тончайших извилин человеческой души, ее радости и страдания, и какими средствами излучают они из себя все добытое ими и делают драгоценным достоянием зрителя, какими «проводниками» между собой и зрительным залом они владеют и пользуются. . .

И вот тут-то многое открылось для меня. Много сценических приемов, технических тайн исполнения я почерпнул тогда, в первые годы моей работы в Александринском театре, сидя в кулисе.

Скажу так: школа была для меня фундаментом, низшим и средним образованием, а кулисы Александринского театра во время репетиций — моим университетом: здесь я научился совершенствоваться и работать над собой.

Надо сказать, что репетиции александринцев сильно отличались от репетиций артистов Московского Малого театра. В Александринском театре каждый репетировал как бы по-

розы, совершенно самостоятельно, заботясь только о себе, о своей роли, и стараясь отвоевать наиболее выгодную позицию именно для себя, игнорируя интерес целой сцены. Совсем не так, как в Малом театре, где целеустремленность была общая. На репетициях александринцев чаще всего раздавались такие фразы: «А что вы будете здесь делать?» или: «А где вы будете находиться в данный момент?» и т. д. Но сущность пьесы, роли или отдельных сцен почти совсем не обсуждались...

В полный тон александринцы, за редким исключением, не пробовали себя даже на генеральных репетициях. Таким образом, исполнение того или иного артиста нередко являлось полным сюрпризом для окружающих. И только опытный, наметанный глаз мог предугадать, что будет на спектакле.

— Вот, погодите, в этой сцене Мария Гавриловна Савина себя покажет! — часто приходилось слышать от актеров.

И действительно — показывала.

Для непосвященного такая манера репетировать все равно, что закрытая книга, из которой трудно что-либо почерпнуть. Но для человека более или менее искушенного и внимательно изучившего индивидуальность каждого артиста было интересно и, пожалуй, в иных случаях даже более поучительно по чуть заметным контурам угадывать дальнейший рисунок роли. Правда, не сразу до этого дойдешь, — первое время мне не легко было ориентироваться в происходившем на репетициях, но потом, мало-помалу, творческая кухня Александринского театра мне стала ясна, и я без труда разрешал загадки, которые многим могли бы показаться иероглифами.

Генеральных репетиций, как мы теперь это практикуем, в то время и в помине не было. Они существовали только по названию: последняя репетиция перед спектаклем считалась генеральной. Грима, за редким исключением, и на генеральной не пробовали, костюмов не надевали, особенно, если это касалось «современных пьес. Для исторических или, вернее, «костюмных» пьес иной раз одевались и гримировались, но с половины репетиции актеры по большей части ходили по сцене уже в своем виде. Корень всему этому надо искать в провинции: подобные навыки — результат провинциального ведения дела, а большинство состава труппы пришло из провинции.

Такая система репетировать, само собою, не могла не отражаться на самом ходе спектакля, несмотря на всю талантливость исполнителей. Не было должной спайки, тех логических переходов, когда последующее является естественным результатом предыдущего. Часто нельзя было сделать заголовка той

или иной сцены, усмотреть ее значение в развитии всей пьесы. Были совершеннейшие исполнители отдельных ролей, возникла целая галерея художественных образов, глубоких, сочных, но не связанных друг с другом. Я бы сказал, что чаще всего это были выступления больших гастролеров, играющих в одном и том же спектакле (но, разумеется, бывали и исключения, бывали спектакли отлично слаженного ансамбля).

Меня, например, на первых же порах крайне удивляла манера александринцев делать небольшие паузы после реплик своих партнеров: перед тем, как произнести какую-либо фразу или тираду, — будь то прямой ответ на вопрос партнера — актер делал, правда, не всегда приметную для публики, но все-таки остановку и уже потом «вступал» и произносил свой текст. Эти постоянные «разрывы» в диалогах, несомненно, задерживали движение действия и вносили некоторую вялость в исполнение.

Долгое время я не мог понять цели и причины этих пауз, но потом понял: эта «неспаянность» происходила только потому, что каждый играл в отдельности свою роль, оторванно от своего партнера, не имея с ним полного общения.

Невольно я вспоминал слова Г. Н. Федотовой, обращенные ко мне на репетиции «Северных богатырей» в Малом театре: — Вы отвечайте мне, и отвечайте так, чтоб получилась в нашей речи с вами — гармония, одно целое. На вопрос — прямой ответ. . . Смотрите мне в глаза, в мои глаза, прямо в зрачки, и это вам подскажет живой ответ! . .

Такого навыка у александринцев в то время не было. Но, тем не менее, благодаря своим талантам, художественному чутью и вдохновению, они нередко побеждали этот досадный недостаток, который им привился в их бытность в провинции, и тогда возникали спектакли большого ансамбля, как, например: «Горячее сердце» или «Власть тьмы».

Остается только пожалеть, что не нашлось достойного режиссера. Какие он мог бы делать чудеса, имея в своем распоряжении такой материал, таких виртуозов, каким обладал в те годы Александринский театр! . .

Что касается молодежи, то в то время она вырастала в крайне тяжелых условиях. Собственно, каждый из нас был предоставлен самому себе, и нам только оставалось учиться «на образцах». Правда, на образцах исключительных, но, тем не менее, правильного, планомерного, поступательного движения в развитии наших способностей мы были лишены. Указания нам давались редко — разве только когда это касалось

общих сцен, общих интересов, чаще же — когда мы мешали кому-нибудь из наших партнеров.

Помню один эпизод: шла репетиция пьесы Островского «Горячее сердце», обставленной лучшими силами труппы. Тут и Савина, и Варламов, Давыдов, Медведев, Сазонов, Шаповаленко... И среди них — только-что принятый с курсов молодой актер, Вася Петров, — любимый ученик Давыдова, репетировавший роль Васи.

Можете себе представить, как он волновался выступать в компании таких знаменитостей (не только на спектаклях, но и на репетициях мы испытывали сильное волнение, когда переступали порог сцены Александринского театра, даже независимо от того, с кем нам приходилось играть, — так мы чувствовали всю ответственность, лежавшую на нас, и я лично, например, до сих пор не могу отделаться от этого волнения).

И вот на одной из репетиций В. И. Петрову никак не удавалась какая-то сцена. Давыдов, видя беспомощность своего ученика, показывал ему, заставлял много раз повторять одну и ту же сцену (в то время на каждой репетиции проходили непременно всю пьесу с начала до конца, будь она хоть пятиактной).

Многих, утомленных от длинной репетиции, очень нервировало, что так много времени тратится на обучение неопытного актера...

— Здесь не школа, а театр! — ворчали они.

М. Г. Савина, сначала досадовавшая на задержку репетиции, решила быть терпеливой. С ролью в руках она села на ступеньку небольшого помоста, обозначавшего вход на крыльцо, и с нарочито усталым выражением лица наблюдала за происходящим. Время от времени кивком головы она указывала в сторону совсем сбитого с толку молодого актера и стучала рукой о деревянную ступеньку, как бы говоря своим партнером: «Вот, мол, дубина... дерево, а не актер...»

Наконец, Давыдов, выбившись из сил, с досадой бросает совсем уж растерявшемуся В. И. Петрову:

— Вы делаете, делаете!.. Хоть скверно, но сделайте!..

На это вдруг раздается равнодушный голос М. Г. Савиной с характерной для нее, немного в нос, интонацией:

— Скверно-то он делает!..

Нужно ли говорить, какое действие произвела фраза Савиной, обрушившаяся на голову бедного Васи Петрова... (надо, впрочем, сказать, что впоследствии Савина относилась с большой симпатией к этому молодому актеру).

Так нас, молодых, не умеющих еще плавать, бросали на середину реки и говорили: «выплывай». . . А мы, захлебываясь, пытая, с искаженным от испуга лицом, выбиваясь из сил, старались выплыть и кое-как достичь берега. . .

7

Бывая в театре изо дня в день, вращаясь среди актеров, я понемногу стал привыкать к ним и ко всей обстановке, и уже не чувствовал себя таким оторванным от их среды, каким я ощущал себя на первых порах. Да и они заметно начинали привыкать ко мне, перестали считать меня чужим, пришельцем со стороны.

Я уже успел сыграть ряд ответственных ролей, не считая несколько одноактных комедий и водевилей. Таким образом, постепенно входил в их семью. Меня стали приглашать к себе.

Чаще всего я бывал у А. С. Чернова. Это был редкой души человек, он сумел на первых же порах привязать меня к себе своею ласковостью, вниманием и какой-то особой мягкостью. Чета Черновых славилась гостеприимством. У них постоянно бывало много народу и, главным образом, актеры Александринского театра, что давало мне возможность большего сближения с ними, а попутно помогало лучше ознакомиться и освоиться со всей атмосферой закулисной жизни самого театра и быть в курсе всех его интересов.

У меня уже установились дружеские отношения с Ю. Э. Озаровским и В. И. Петровым — любимыми учениками Давыдова, с С. И. Яковлевым, тогда только что принятыми на сцену после окончания курсов при Александринском театре.

Стал я бывать и в доме К. А. Варламова, где можно было встретить самое разнообразное общество представителей искусства всех родов, важных сановников различных административных ведомств и кончая людьми неизвестных профессий. Таким образом, круг моего знакомства расширялся, приоткрывая завесу перед неведомым мне доселе петербургским обществом, давая возможность лучше ориентироваться в тогдашнем общественном окружении театра.

Правда, мои наблюдения были еще далеко не полны, не все исчерпывалось тем кругом, с которым мне приходилось соприкасаться, но и тогда уже я мог понять всю разницу запросов и требований петербургской и московской публики.

Я привык в Москве, что на театр смотрели как на серьезное, большое дело громадного культурного значения. В Петер-

бурге же на каждом шагу я чувствовал совсем иное отношение: для большинства петербуржцев театр был прежде всего развлечением. Это ощущалось везде и во всем. К сожалению, подобный взгляд доминировал среди большинства актеров. Они инстинктивно чувствовали, что от них ожидают, что от них требуют — и невольно поддавались общему течению, которое и уносило их с собой.

У дирекции императорских театров, делавшей погоду, Александринский театр был не в фаворе. Ему не уделялось много внимания, особенно, если приходилось ставить серьезную вещь и — не дай бог!.. — классическую. Классика считалась «не ко двору» и никому не нужной. А если классика и ставилась, то всегда небрежно, как это было, например, с «Вильгельмом Теллем» в первый сезон моей работы в Александринском театре.

На постановке «Вильгельма Телля» настоял В. А. Крылов. Не потому, чтобы он непременно хотел видеть шиллеровскую пьесу в репертуаре Александринского театра, а просто по тактическим соображениям, для того чтобы несколько застраховать себя от дальнейших обвинений прессы, которая весьма враждебно встретила назначение его на пост художественного руководителя и управляющего театром.

Дирекция, скрепя сердце, уступила его требованиям и даже согласилась сделать новые декорации... Костюмы же, разумеется, «на подборе».

Не забуду злополучной обстановочной репетиции этой пьесы — все не ладилось...

В первом акте в глубине сцены — море. Хотели изобразить его как можно реальнее, с подвижными волнами. Для этой цели взяты были доски с вырезанными волнообразно краями, на них наклеили холст, окрашенный синей краской с белыми разводами. Потом установили их продольно в ряд, укрепили на шалнерах, с помощью которых доски должны были двигаться в разные стороны, изображая бушующее море. Но, увы, сооружение это действовало плохо! Что с ним ни делали — доски не слушались, и иллюзии бушующего моря не получалось... Раздавался лишь отчаянный скрип при движении. Так и не могли заглушить его и к премьере.

На репетиции присутствовал весь сонм блестящих вицмундиров из конторы императорских театров. Тут и заведующий монтажной частью Д—ов, тут и чиновники особых поручений при дирекции. Последние, обычно бывшие лицеисты или правоведы, никакого отношения к театру никогда не имели,

а просто проходили стаж для дальнейшего продвижения по служебной лестнице.

Помню, как их забавляли все неурядицы, происходившие на репетиции: они их веселили!.. В партере звучал смех, раздавались остроты. . . Даже из уст самого заведующего монтажной частью Д—ова, важного барина из гвардейцев. . . И никакой помощи, никакого выхода из положения не рекомендовали, да и рекомендовать не могли: ведь не их сфера!..

Я играл ответственную роль Руденца. Труднейшая задача для каждого актера, а тем более для начинающего. Готовился я к ней долго, с увлечением. Но при осуществлении ее, вместо того, чтобы пойти мне навстречу и поставить в такие условия, которые могли бы мне помочь, — было сделано все, чтобы усугубить трудность моего положения.

Костюмы — «на подборе». . . Господи Иисусе Христе! Это значит опять Маризин. . .

Я принял все меры, чтобы снискать расположение Маризина. Он мне обещал отобрать наилучшие костюмы, даже ездил сам в Тюремный переулок в главный гардероб, чтобы выбрать по красивей и понарядней. И я должен был положиться на его вкус. . .

Разумеется, он плохо разбирался в эпохах, руководствовался при подборе только, скажем, такими указаниями режиссеров или актеров: «Вот, мол, такая-то опера или такой-то балет той же приблизительно эпохи, что и данная пьеса», — а он знал все костюмы наизусть и, в соответствии с данным указанием, так и подбирал.

Для первых сцен Маризин выбрал совсем не подходящий, необыкновенно пестрый костюм: красное трико, голубой парчовый короткий камзол, желтые туфли, а на голову красного бархата башлык, с вырезанными внизу крупными зубцами, точь в точь как у шутов в исторических пьесах.

В. А. Крылов и режиссер Ф. А. Федоров-Юрковский пробовали внушить заведующему постановочной частью, что костюм для меня совсем не годится, и просили его заменить другим.

— Полноте, что вы. . . зачем? Чем он вам не нравится? Прекрасный костюм. . . Да я его помню. . . Он из старой постановки «Лебединого озера». . . Прекрасный костюм!.. Лучше не найдете!..

Так в этом костюме мне и пришлось играть всю первую половину роли.

После премьеры в газете в одной из обычных тогда шуточных рецензий так высмеивался мой костюм: «Что это там за арлекин выскочил? Ах, это господин Юрьев» — и т. д.

Для центральной сцены, очень сильной, большого подъема, мне дали на ноги тяжелую стальную кольчугу. Кольчуга на самом деле была стальная, тяжелая, так что трудно было в ней двигаться. И она была такой ширины, что вместо того, чтобы облегать мои ноги, она висела на мне и производила впечатление стальных брюк. Кроме того, ради экономии, кольчуга доходила только немного выше колен, а сверху — серый коленкор. Так как камзол тоже доходил чуть-чуть выше колен, как раз до соединения коленкора с кольчугой, то при малейшем движении рукой камзол, вполне естественно, приподнимался, и верхняя часть моих ног демонстрировалась публике в сером коленкоре. В подобном наряде я должен был играть центральную, очень сильную и бурную сцену... Мне оставалось только либо стоять неподвижно, либо, не взирая ни на что, не стесняясь, демонстрировать публике коленкор... Я был в отчаянии...

Перед началом акта я вышел на сцену и обратился к ареопагу чиновников, сидевших в партере, надеясь засвидетельствовать им безвыходность моего положения и добиться их помощи.

— Как же я буду играть?! Ведь мне придется садиться, становиться на колени и, призывая толпу к восстанию, размахивать мечом... А посмотрите, что получается... — и я начал примерно жестиковать перед чиновниками конторы, рассчитывая воочию доказать непригодность моего костюма.

В зрительном зале раздался смех.

— Да-а... Неважно!.. — послышался голос Д—ова из зрительного зала. — Ну, что ж, смешно будет, — добавил он цинично. — Да вы прикажите пришить камзол к коленкору, — вот вам и выход!..

Больше разговаривать со мной не стали, несмотря на мой протест и раздражение. Мне пришлось последовать совету Д—ова, но добрых результатов это не дало. Во-первых, все же было заметно, что камзол неестественно тянуло вниз, это прямо бросалось в глаза, а, во-вторых, всего этого хватало не надолго: при порывистом движении нитки не выдерживали, и все приходило в первобытное состояние... Можете судить, как легко мне было отдаваться роли и каково было у меня самочувствие!..

В первый же сезон я сыграл еще одну довольно интересную роль в новой пьесе П. Д. Боборыкина «У своих». Для меня было лестно получить роль в новой современной постановке — обыкновенно молодым актерам без положения авторы редко поручали роли в своих пьесах.

Петр Дмитриевич Боборыкин (или, как его тогда называли, «Пьер Бобо») — был весьма своеобразной фигурой того времени. Он резко отличался от своих собратьев по перу даже своею внешностью.

Интеллигент 80—90-х годов, а тем более литератор или профессор, имел свой определенный модный стиль, и каждый старался придерживаться этой моды. Носили длинные, а если не очень длинные, то непременно зачесанные назад волосы, окладистую бороду, пенсне на шнуре, черный сюртук. Задумчивое чело и медлительность в движениях — вот характерные признаки ученого, литератора или вообще «под интеллигента».

П. Д. Боборыкин являл собой полную противоположность и никогда не гримировался под этот тип.

Внешность оригинальная, запоминающаяся. «Адамова голова» — так называли его. И, действительно, круглая голова Боборыкина сильно напоминала череп. Он сбивал бороду и остатки волос вокруг лысины, оставляя только усы, да и те коротко остриженные, и к довершению всего носил темные очки на своем едва приметном носу.

Характера он был сангвинического. Необыкновенно живой, подвижной, даже суетливый, — и так до самых преклонных лет. Говорил громко, визгливо, иногда захлебываясь. Он мало напоминал русского человека, и по всему было заметно, что он больше тяготел к Западу, где часто проживал. Следил за современными течениями искусства, знал театры и, пожалуй, европейские театры больше, чем наши. Мог дать анализ творчества каждого выдающегося артиста или художника. Его лекции о западном театре, прочитанные у нас на драматических курсах, представляли большой интерес. Несмотря на всю свою суетливость, имел хорошие манеры, одевался всегда по моде, со вкусом.

Помню, как он беспокоился по поводу соответствия моих костюмов для роли в его пьесе. Давал мне советы, какого кашэ мне лучше придерживаться — английского или французского. . . Успокоился только тогда, когда узнал, что я шью у Анри, у одного из лучших тогда портных Петербурга.

— Ну, вот, очень рад, — обрадовался он. А то ведь на русской сцене мало кто уделяет внимания внешней стороне роли. Вот, например, московский премьер, князь Сумбатов (так Боборыкин назвал А. И. Южина) играет светских молодых людей, а шьет штаны из русской материи!..

Но, боже мой!.. как трудно решался тогда для молодого актера вопрос его костюмов в современных пьесах..

Моя роль в пьесе Боборыкина потребовала пять костюмов, не считая белья, перчаток, галстуков, ботинок и шляп. Для этой роли мне пришлось затратить около пятисот рублей — и это при моих шестистах годовой оплаты..

Обычая выдавать «на гардероб» тогда еще не было. Несколько раз я пытался обращаться к управляющему конторой В. П. Погожеву и доказывать, что молодой начинающий актер, получающий 600 рублей в год, не имеет возможности тратить на костюмы для сцены. Но ответ один и тот же:

— Да, мы отлично понимаем!.. Но сделать ничего не можем.. Таково правило. Отступать от него не имеем права. Подберите себе современные костюмы из гардероба!..

Я отлично знал, что это значит «подобрать»: опять все тот же Маризин!.. Губить своих ролей я не хотел — и приходилось «изворачиваться», входить в долги.. Приходилось играть «на стороне» — в частности на клубных сценах, ибо это помогало и поддерживало материально (хотя за участие в ведущих ролях, например, в роли Армана Дюваля в «Даме с камелиями» я получал.. 20 рублей!).

С течением времени это нелепое правило было отменено и, по мере необходимости, актерам стали выдавать «гардеробные». К сожалению, я не попал в эту полосу: в мое время до этого не додумались.

Обстоятельство это усугубило мое и без того тяжелое материальное положение. Как никак наша семья состояла из четырех человек (моя мать, сестра Анна Михайловна, нянька и я). Все наши ресурсы от заклада и перезаклада маленького именища давно иссякли, и вполне естественно, что накопились долги (платных концертов в то время не бывало — были только благотворительные). Словом, и в этой части молодому актеру было нелегко..

Роль Кравцова в пьесе П. Д. Боборыкина была последней серьезной работой первого моего сезона, и я мог уже подыто-

живать первые результаты моего пребывания на Александрийской сцене.

Сыграть в первый же сезон десять ролей начинающему молодому актеру на образцовой сцене — надо было признать несомненной удачей: не каждому тогда выпадала такая доля.

Много горьких минут, огорчений, уколов самолюбия, разочарований, наконец, всевозможных сомнений было пережито мною при прохождении этого стажа... Но как бы тяжел ни был этот период, как бы болезненно ни отзывался на душе, все же надо признать, что он прошел для меня не бесполезно: я приобрел опыт — опыт на сцене и опыт в жизни.

Получая ответственные роли и не имея должного руководителя, будучи предоставлен самому себе, я должен был сам ориентироваться в сложном материале и находить выход из положения на сцене. Это приучило меня к самостоятельности, а главное — привело меня к сознанию недостаточности моей общей подготовки.

Помимо работы над своими сценическими данными, я понял, сколько еще я должен трудиться в области самообразования, развития художественного вкуса, без которых мне никогда не достигнуть, не оправдать почетного звания серьезного артиста. И все свободное от театра время я стал посвящать самоусовершенствованию.

Стал пополнять свое образование, составил себе каталог книг, которые, по моему мнению, должен был прочесть, и пропал в Публичной библиотеке. Зачастил в Эрмитаж. Но на первых порах я был в отчаянии: я ничего не понимал в Эрмитаже... В Москве я привык к Третьяковской галерее. К живописи, мне близкой, понятной, знакомой по своему содержанию, в большинстве случаев отражающей нашу русскую действительность, природу и мотивы нашей интеллектуальной жизни. Вероятно, поэтому Эрмитаж был недоступен моему пониманию. Я понял, что тут дело во мне самом, что еще непочатая область культуры лежит передо мной, и, взяв пособия для изучения истории живописи, стал посещать Эрмитаж по отделам, предварительно изучая каждый из них по литературным источникам. Оказывается, понимать и чувствовать искусство не тотчас доступно или, по крайней мере, не для каждого. В музыке есть хроматическая и есть искусственная обработка диссонансов, и это, между прочим, наводило меня на мысль, что в сценическом воплощении должны быть такие же положения. И я пришел к решению, что если у меня еще недостаточно образовался хороший вкус, то я должен стараться

образовать, воспитать его. Таково было мое устремление в те годы.

Повлиял на меня в этом моем устремлении и много помог мне Ф. А. Федоров-Юрковский, именовавшийся у нас главным режиссером. Долгое время он занимал этот пост в Александринском театре еще до моего поступления туда. При мне же прослужил только первые три сезона. В мое время он не принимал на сцене никакого активного участия, лишь считал своим долгом сидеть на авансцене на всех репетициях и больше занимался административными делами. Ко мне он относился с большой симпатией и заботой, ободрял меня и верил, что я могу выработаться в приличного актера.

Не могу не упомянуть одного случая, который был для меня хорошим уроком и научил меня относиться как должно к нашему делу.

В конце первого сезона, весной, Ф. А. Федоров-Юрковский вдруг предложил мне сыграть Чацкого.

Я был безумно обрадован.

Роль у меня была выучена давно, весь текст в памяти, постоянно в свободное время от других ролей я занимался ею, совсем не с целью играть ее в ближайшее время, а просто так, «для души». Значит, все в порядке — и теперь только вопрос в репетициях.

Сейчас же своей радостью поспешил поделиться с М. Н. Ермоловой, с которой я переписывался, предполагая, что и она порадуетя вместе со мной.

Но каково же было мое удивление, когда я получил от нее ответ, где она писала: «Как, вы хотите играть Чацкого? С ума сошли там, что ли, у вас в Петербурге! И какому дураку могла притти в голову такая мысль? Что бы сказали наши великие учителя Самарин, Шумский и др., если б узнали, что мальчишка, молокосос, у которого еще и молоко на губах не обсохло, помышляет играть Чацкого, роль из труднейших в репертуаре... Они наверное перевернулись бы в гробу! Вам для этой роли надо еще много пожить, пережить, перестрадать, чтоб почувствовать Чацкого. Это роль ваша и вы, конечно, будете ее играть, но не теперь, а в будущем. В настоящее же время вы ее испортите, а исправлять роль гораздо труднее, чем создавать новую. Добивайтесь роли, где можно взять молодостью — Незнамова, например, или даже Ромео, а Чацкого одной молодостью не возьмешь. Откажитесь!»

Я был страшно аффрапирован письмом М. Н. Ермоловой, но (как ни горько было возвращать роль) у меня хватило мужества последовать мудрому совету Марии Николаевны, и я

отказался (за что и теперь чувствую большую признательность к ней).

Ф. А. Федоров-Юрковский хорошо отнесся к моему отказу и, кажется, стал с еще большим вниманием относиться к моей судьбе. Ему нравилось мое отношение к делу и мое стремление пополнить свои познания (он увидел меня однажды выходящим из Публичной библиотеки и после этого стал меня постоянно снабжать книгами и давать мне советы при выборе их).

Ф. А. Федоров-Юрковский ввел меня в свой дом, где по субботам (прежде в этот день спектакли не давались) собиралось много интересных людей. Там можно было встретить Н. К. Михайлэвского, И. Е. Репина, А. М. Скабичевского, П. Д. Боборыкина и других представителей литературы и искусства, за исключением актеров (актеров почему-то он никогда к себе не приглашал). Между прочим, я там познакомился с его дочерью — Марией Федоровной Андреевой, впоследствии замуж за Алексея Максимовича Горького.

Ф. А. Юрковский — один из тех редких людей, которые сразу, при первой же встрече, внушают доверие и расположение к себе. Человек он был в высшей степени культурный, серьезный, с большой эрудицией и пониманием актерского творчества, мог оказать актеру несомненную пользу своими указаниями (но почему-то не всегда это делал). Глубокое уважение к нему и благодарность я испытываю при воспоминании о нем.

10

Второй сезон 1894—1895 года был менее интересен для меня: он был «смят» из-за смерти Александра III, который умер в начале сезона — 20 октября 1894 года.

В этот день был объявлен бенефис В. В. Стрельской — должна была итти новая пьеса В. И. Немировича-Данченко «Золото».

Днем известие о смерти царя не дошло до нас. Бенефициантка готовилась к своему празднику, а мы собирались приветствовать виновницу торжества. И только вечером, перед самым спектаклем, подойдя к театру, мы прочли объявление об отмене бенефиса по случаю кончины Александра III.

Был объявлен траур — и спектакли прервались на шесть месяцев. Следовательно, сезон после перерыва продолжался лишь около полутора месяцев. Сезон вышел куцым —



Ю. М. Юрьев—Ульин

1890-е гг.

М. А. Потоцкая—Людмила

„Старый закал“ Сумбатова-Южина

я успел сыграть Макса в «Отчем доме» Зудермана, роль в «Угасшей искре» Чуминой и маленькую роль в одноактной пьесе Мольера «Хоть тресни, а женись».

Зато третий сезон — сезон 1895—1896 года был для меня счастливее первых двух. Во-первых, мне пришлось сыграть не более и не менее, как четырнадцать ролей за один сезон. А, во-вторых, две из них: роль Шленка из пьесы Лихачева «Жизнь Илимова» и роль прапорщика Ульяна в сумбатовском «Старом закале» — явились моими этапными ролями. Впервые за все мое пребывание на Александринской сцене я получил некоторое признание как со стороны актерской братии, так и со стороны публики и прессы, что дало мне возможность почувствовать почву под ногами.

До этих пор пресса критиковала меня самым беспощадным образом. И как было отрадно прочесть о себе по поводу моего исполнения прапорщика Ульяна из сумбатовского «Старого закала» следующие строки: «Это было буквально воплощение какой-то весны; Юрьев сумел соединить в себе необычайную свежесть и наивность чувства, убедительную правду изображения этого лица. В нем точно бесновался молодой прелестный, грациозный зверек, весь полный неизбывной жажды счастья и какого-то горения жизни».

Как эта удача была мне нужна!.. В тот момент она была для меня необходима, как приток воздуха для дыхания...

Придя в Александринский театр прямо со школьной скамьи, я оказался предоставлен самому себе. И когда мне сразу стали поручать ответственные роли, то вполне естественно, что я с ними не мог справиться, и в результате, что ни роль — «шлеп» да «шлеп»...

Я испытывал удручающее состояние. Мне казалось, что я никогда не выберусь из этого кошмара, чувствовал свое полнейшее бессилие и терял веру в себя. Я не мог владеть собой на сцене. Не было связи с публикой, не было тех связующих нитей со зрительным залом, которые так хорошо знают актеры, а в таком состоянии не чувствуешь почвы под ногами. Внимание оставляет актера, оно целиком переносится на внимание совсем иного порядка, ничего общего не имеющего со вниманием художника: только и думаешь, как бы не быть смешным и жалким в глазах публики, в которой все время видишь врага... В итоге остается только один голый текст, да еще при постоянной боязни спутать его, причем без всякой внутренней подоплеку, которой ты так любовно добивался и холил у себя дома

Какое же счастье после этого почувствовать хотя бы маленькое доверие публики — оно перерождает актера и действует так же благотворно, как светлый луч солнца после ненастной погоды. . . Иначе дышишь, иначе воспринимаешь жизнь, начинаешь чувствовать в себе силу. . . Так было и со мной после первых моих неудач.

Позволю себе несколько подробнее остановиться на «Старом закале», который способствовал укреплению моей позиции в театре.

«Старый закал» был поставлен в бенефис Н. Ф. Сазонова, любимца театрального Петербурга.

Зрительный зал был переполнен блестящей нарядной публикой: гвардейские мундиры, фраки, смокинги, великолепные туалеты дам. Вся царская фамилия была налицо, во главе с Николаем II и царицей.

На премьеру приехал и автор А. И. Сумбатов-Южин со своей женой и артистом Московского Малого театра К. Н. Рыбаковым.

Моя роль начиналась со второго акта. Помню, в антракте между первым и вторым актами я вышел на сцену и посмотрел в так называемый «глазок» — небольшое круглое отверстие завесы, специально сделанное для обозрения зрительного зала со сцены.

— Что, страшно, небось, играть первый раз перед царем? — обратился ко мне Сазонов, стоявший рядом.

Меня удивил его вопрос: мое волнение перед исполнением новой ответственной роли вообще было так велико, что ничто иное не могло усилить его.

Пожалуй, больше всего я волновался выступать перед А. И. Южиным — мнением моего бывшего учителя и любимого актера я дорожил превыше всего, да отчасти перед К. Н. Рыбаковым и М. Н. Южиной — московскими гостями: ведь они повезут суждение обо мне в Москву, в Малый театр, будут рассказывать актерам. . .

Роль прапорщика Ульяна написана А. И. Сумбатовым под несомненным влиянием обаятельного образа Пети Ростова из «Войны и мира». И ничего нет мудреного, что при изучении данной роли мне все время рисовался этот милый юноша, очаровательный своею искренностью и непосредственностью, так полно и красочно созданный гением Толстого. И при создании роли прапорщика Ульяна, и при исполнении ее на сцене я всегда отталкивался от образа, созданного Толстым, перед

каждым спектаклем перечитывая страницы «Войны и мира», где фигурирует Петя Ростов, дабы с большей тонкостью и глубиной передать все переживания исполняемого мною сценического образа прапорщика Ульина. В сущности, я играл не прапорщика Ульина, а Петю Ростова, что уводило меня от некоторой театральности, присущей Сумбатову-Южину, несмотря на его несомненно большое литературно-драматургическое мастерство.

В антракте после третьего акта, где все мои главные сцены, за кулисы явились великие князья Владимир Александрович, Павел Александрович и Сергей Александрович и пожелали видеть бенефицианта. Сазонов в это время был внизу, где помещалась его уборная. Побежали за ним.

Никогда не забуду, как неприятно меня поразила подобострастная фигура Н. Ф. Сазонова — этого большого артиста, когда он поспешно, запыхавшись, бежал к группе именитых гостей и еще по дороге начинал кланяться, как бы ныряя на ходу. Его походка напоминала приемы актеров, играющих чиновников из выслужившихся разночинцев, когда они, перед тем как войти в кабинет важного начальника, сгибали свою спину и быстро ныряли в дверь. Мне было обидно и досадно за достоинство артиста, которое в моих глазах стояло так высоко. . .

И каким контрастом был А. И. Южин. . . В присутствии великих князей он все время держался совершенно спокойно, с большим достоинством — и в продолжение всей беседы с ними — и ни на йоту подобострастия. . . Вот в этом вся Москва и весь бюрократический Петербург.

Заинтересовались и мною. . . Великие князья видели меня впервые, и, по их желанию, я был представлен им. Они любопытствовали, спрашивая меня, откуда я и давно ли на сцене. Владимир Александрович, потрепав меня по плечу, обратился к актерам и к директору И. А. Всеволожскому:

— Ну, что же?! Вы его примите в свою семью? . . . Смотрите, не обижайте его! . . .

Должен сказать, что эти, вероятно случайно брошенные, слова имели воздействие на окружающих и особенно на директора императорских театров И. А. Всеволожского. По крайней мере с этих пор отношение ко мне заметно переменилось.

Таким образом, воздействие от премьеры «Старого закала» было двойное — и оба благоприятные для меня: с одной стороны, я приобрел некоторое доверие публики, а с другой — упрочилось мое положение в самом театре.

11

Тут я чувствую необходимость несколько отклониться в сторону и коснуться тогдашнего петербургского зрителя в той мере, в которой он влиял на репертуар нашего театра.

Петербург, где был сосредоточен весь государственный административный аппарат, отличался характерной специфичностью столичного города. Царская фамилия, двор, гвардия, министерства и всевозможные департаменты — вот вокруг чего сосредоточивал свои интересы многочисленный мир бюрократии, заполнявший Петербург и дававший тон.

Бюрократический мир — мир особый. Мир, полный соблазна, чаяний и вожделений; мир производств, чинов и орденов. Он весь — под знаком карьеры. В результате — сознание собственного значения, чиновпочитание, низкопоклонство и, полагаю, как известное следствие всего этого — снобизм.

И вот этот-то блестящий круг сановных людей, составлявший ядро тогдашнего Петербурга и дававший тон всей столичной жизни, и был главным зрителем и ценителем петербургских театров, законодателем вкусов, так сказать *arbiter elegantiarum* театра.

Каковы же были интересы этих людей? . . .

Интересы людей, в своем большинстве далеких от передовых идей, двигающих жизнь, людей, стоящих в стороне от каких-либо общественных течений, замкнутых в рамки своих честолюбивых эгоистических вожделений, исповедывавших условности установленных канонов светской жизни. . .

Могли ли интересы данного круга сочетаться с сущностью театра, призванного служить запросам совершенно иного порядка? . . .

Разумеется, никакого культурного значения театру не придавалось. Театр для этого круга был несерьезное дело. Такова типичная особенность петербургской публики.

Не легко было при данной общественной ситуации Александринскому театру. . . Где-то, в глубине его, всегда таилось сознание своего прямого дела, своего прямого долга и назначения. Но условия, в которых театр находился, неизбежно влекли его к иному, заставляя потрафлять вкусам и прихотям тогдашнего столичного зрителя, что способствовало снижению высокой общественной миссии театра.

Рассчитывать на поддержку передовых демократических слоев, сматривших на театр иными глазами, не приходилось. Эта часть публики в те годы, до начала девяностых годов,

отошла от театра, почти не посещала его, потеряв надежду найти в нем удовлетворение своим духовным потребностям (так как тогда насаждался репертуар на потребу, главным образом, петербургской верхушки, не считавшейся с прогрессивными задачами искусства).

Александринскому театру ничего не оставалось, как пассивно катиться по рельсам, намеченным влиятельными кругами столицы. И только изредка, как исключение, ему разрешались постановки, как говорится, «для души»...

При таком полсжении вещей Александринский театр не завоевал себе полного признания и в той среде, которой он пытался было служить. В конце концов, в девяностых годах он не пользовался у изысканного зрителя столицы большим престижем, и посещать его не считалось модным, не считалось признаком хорошего тона.

«Истые петербуржцы» тяготели больше к Мариинскому театру — к опере и особенно к балету. Вот посещение балета считалось признаком хорошего тона: там можно было встретить весь свет, все сливки общества... Дамы в роскошных вечерних туалетах, в мехах и драгоценностях, кавалеры во фраках и смокингах, военные, а также блестящие лицеисты, правоведы и пажы — в расшитых мундирах. Эта публика была однородна по составу, несмотря на то, что балетный репертуар не отличался особым разнообразием — один и тот же балет смотрели помногу раз подряд, так как интересовались уже не самим балетом, а занимало лишь, сколько батманов выдержит та или иная балерина и как она сделает сегодня свой знаменитый пируэт...

В первых рядах партера заседала особая каста зрителей — балетоманы. Они не пропускали ни одного балетного спектакля, знали все балеты наизусть. Когда им особенно нравилось какое-либо место, — они аплодировали в такт музыке и движениям балерины, сопровождая это легким «браво», разносившимся по театру — манера эта взята с Запада и, главным образом, от парижан.

Антракты Мариинского театра в «балетный день» — совсем как великосветский раут: шикарное эlegantное общество чувствует себя точно в салоне. Почти все знакомы. Любезные поклоны, приветствия, звяканье шпор — и со всех сторон французская речь. Дамы лорнируют партер и принимают в своих ложах посетителей, угощая конфетами из изящных шелковых бонбоньерок, презентovaných кавалерами. В коридорах и фойе — оживление, флирт и тут же непрменные дамы полусвета. Среди них знаменитые Катя Решетникова и Шурка Зверек.



Ю. М. Юрен

1890 11

„Блестящая карьера“

А после балета большинство разъезжалось по ресторанам. В эти дни модные рестораны, как «Кюба», «Медведь» и другие, были переполнены посетителями балетных спектаклей, заранее заказывавших столики.

Та же картина, но еще более яркая, — на субботниках Михайловского театра, где в те годы играла французская труппа.

Французская труппа играла в Михайловском театре лишь четыре раза в неделю, в остальные же дни здесь играли александрийцы. Публики на эти спектакли нехватало, и французские артисты в обычные дни играли в полупустом театре, кроме суббот. По субботам, наоборот, здесь всегда было полно. Каждую субботу давалась премьера, приурочивавшаяся обычно к бенефису того или иного артиста.

Субботние спектакли переполнялись самой изысканной светской публикой и носили еще более шикарный характер, чем балетные спектакли Марининского театра.

Репертуар — легкая современная комедия, часто скользкого содержания, но французам пикантность разрешалась!.. Исполнителям даже можно было появляться на сцене в нижнем белье, и заграничные цветные кальсоны французских актеров отнюдь не шокировали съехавшихся представителей петербургского высшего света.

Артистки демонстрировали со сцены самые последние модели шикарных парижских туалетов, а в зрительном зале светские дамы с ними соревновались. Для этой цели специально заказывали (или даже привозили из Парижа) последние новинки французских мод, а на следующий день ждали своей оценки на страницах повседневной прессы, где, наряду с отчетом о спектакле, помещалось подробное описание туалета такой-то графини или такой-то княгини. Таким образом, знаменитые субботники Михайловского театра имели двойной интерес для посещающих их.

Александрийский театр, не зная этого шика, не был в центре внимания петербургского света. Сюда можно было ходить одетым попроще, в обыкновенных платьях, здесь редко можно было встретить фрак или смокинг — чаще мелькали пиджаки.

И на сцене здесь не увидишь ничего изящного, изысканного, блестящего, богатого, пикантного. Нет ни богатых декораций, обстановка обыкновенная, обыденная, серенькая, даже бедноватая. Какие-то павильончики, в каждой пьесе одни и те же, всем примелькавшиеся; нет и заграничных туалетов. Пьесы по преимуществу из русской жизни, часто из жизни бедных интеллигентов, а то и купечества, мещан и даже из быта крестьян... Разве когда Савина блеснет каким-нибудь туалетом.

Словом, Александринский театр отнюдь не был в фокусе внимания избранной великосветской столичной публики, задававшей тон, а стало быть не был в фаворе и у дирекции императорских театров, относившейся к нему, как к пасынку.

Управлял тогда императорскими театрами Иван Александрович Всеволожский — камергер двора его величества, бюрократ-царедворец, художник-дилетант, типичный представитель людей своего круга. В нем, как в зеркале, отражалась вся специфичность парниковой культуры высших петербургских сфер, а потому для него не представляло большого затруднения разрешать задачи, возложенные на него по управлению театрами. Ему нужно было лишь все пропускать через призму собственного понимания искусства. Он так и поступал, зная наперед, что не ошибется, попадет в точку.

Миная сущность и назначение сценического искусства и не задумываясь над тем, какую роль оно должно выполнять в жизни человека, И. А. Всеволожский руководствовался только одним: «Вот это может двору понравиться, а это ни в коем случае понравиться не может».

Какой же род сценического искусства более всего по сердцу исконным петербуржцам? Ну, разумеется, балет!.. И директор императорских театров лично принимал активное участие в балетных постановках, проявлял к ним особое внимание, сам подбирал материал для костюмов, сортировал их и даже, иногда, лично делал эскизы.

Каждая балетная постановка стоила больших денег, но не останавливались ни перед какими затратами, лишь бы балет был одет роскошно. И, действительно, там всегда было ярко, красочно, много блеску — нужды нет, что не всегда первосортно по вкусу, ведь зато помпезно!..

Петербургский балет славился, по праву считался лучшим в мире, располагал рядом замечательных танцовщиц и танцовщиков, снискавших всемирную известность, как, например: М. Ф. Кшесинская, Т. П. Карсавина, О. О. Преображенская, А. П. Павлова, а из мужского персонала: П. А. Гердт, братья Н. и Г. Легат, М. М. Фокин, П. Н. Владимиров и др.

Тем не менее, дирекция, учитывая тяготение исконных петербуржцев к западу и зная, что не удержать их «от жалкой тошноты по стороне чужой», — не ограничивалась своими силами и приглашала на гастроли иноземных балерин (как, например, Леньяни, Цукки и др.). Они, хоть и были ниже наших, уступали им во многом, но... «как европейское поставить в параллель с национальным? — странно что-то!..» Словом, делалось все, чтобы угодить избалованному зрителю.

Вслед за балетом — опера.

Музыка и пение не были чужды великосветским петербуржцам — тот и другой вид искусства являлся принадлежностью быта салонов и гостиных (часто устраивались домашние музыкальные вечера — любили музицировать).

И, действительно, опера Марининского театра стояла на большой высоте: прекрасным оркестром дирижировал Э. Ф. Направник, театр располагал образцовым хором и первоклассными солистами. Особым успехом пользовались Медея Фигнер, Мравина, Большка, Славина, Черкасская, Збруева, а в мужском персонале — Фигнер и Яковлев, прославившиеся один в партии Ленского, другой — в Онегине, а также Стравинский, Чернов, а затем Тартаков и Ершов. Обставлялись оперы с не меньшей тщательностью, чем балетные спектакли.

Наконец, французские спектакли Михайловского театра — сны на особом, привилегированном положении. Тут уж с расходами не считались. Это — по словам И. А. Всеволожского — «дорогой алмаз в царской короне»...

Александринский же театр находился совсем в иных условиях.

Директор русских театров к русскому театру не благоволил...

Казалось бы — надо наоборот. Тут-то и нужен человек, который бы любил русский театр, понимал его предназначение, заботился о нем, — на то он и директор русских театров!.. Но не всегда логика пробивает себе правильный путь. Так в данном случае было и здесь. И в результате — во главе русского сценического искусства стоял человек, по существу чуждый всему русскому. Уже одна знаменательная фраза И. А. Всеволожского по адресу Александринского театра: «Овчиной и кислыми щами там дурно пахнет», — вполне определяет сущность этого человека, и нам нетрудно понять, какого курса он придерживался во время своего управления театрами.

К сожалению, И. А. Всеволожский был далеко не одинок. Он был ярким выразителем вкусов большинства людей, влиявших в те годы на театр, и ясно, почему первый русский театр столицы оказался в таком загоне.

Если на постановки Марининского и Михайловского театров не жалели денег, то расходную смету Александринского театра всегда старались урезать. На требованиях монтажной части Александринского театра в дирекции обыкновенно накладывалась резолюция: «Подобрать из старого». И... подбирали: делали всевозможные комбинации со старыми декорациями, перекраивали старые костюмы из так называемых «неходовых



Ю. М. Юргов—Чацкий

1899 г.

„Горе от ума“ Грибоедова

пьес». А для современных пьес — две-три лесных декорации да еще всем намозолившие глаза «дежурные» павильоны: «павильон гостиной», «павильон кабинета» и «павильон столовой»; причем для каждой пьесы павильоны одни и те же. Изредка менялись драпировки, картины, да несколько гарнитуров мебели — они-то в разных комбинациях и варьировались при каждой постановке.

А иногда, перед самым спектаклем, возьмут и увезут из Александринского театра какой-нибудь гарнитур сценической мебели в Михайловский театр: оказывается, она понадобилась для французского спектакля. . . Приходилось экспромтом заменять ее первой попавшейся мебелью. . . Такие случаи были нередки, но с этим не считались.

Павильоны, в конце концов, от времени ветшали и приходили в негодность, просто стыдно бывало появляться на фоне этих обветшалых павильонов. . .

Помню такой эпизод: шла пьеса Островского «Волки и овцы». Второй акт происходит в доме богатой помещицы Купавиной. По пьесе обстановка должна быть роскошная, а на сцене — «дежурный павильон» столовой со «знаменитыми» заспинниками-заставками, как это часто бывало в старых павильонах, предназначавшимися для скрyтия дверей или окон в тех случаях, когда по мизансцене они не требовались. От частых перестановок заставки-заспинники эти были захватаны руками рабочих, и на самом видном месте, по краям их, красовались громадные расплывающиеся жирные пятна. На этом спектакле присутствовал редкий гость — министр императорского двора барон Б. В. Фредерикс. Он обратил внимание на бросающуюся в глаза несообразность и тут же, сделав дирекции замечание, отдал распоряжение «обновить пьесу свежими декорациями», как тогда выражались. Такой случай исправил положение.

Когда отдельные пьесы требовали особой обстановки, и нельзя было для них использовать имеющееся старье, то и в таких случаях вновь сделанные постановки редко бывали действительно художественными.

Итак, Александринский театр не был избалован серьезным и внимательным отношением к себе. Он был на положении пасынка дирекции и избранной публики, что, конечно, не могло способствовать нормальной жизни и правильному поступательному его развитию.

Как же все это отражалось на жизни самого театра?

Публика больше всего любила смешные пьесы. На них еще ездили. Стремились посмеяться. Серьезных же пьес не любили. «Драмы и в жизни надоели» — это была ходячая фраза.

В фаворе были комики, к ним питали даже нежность. Дядя Костя (Варламов), тетя Варя (Стрельская) и т. д. — они были главной притягательной силой, независимо от того, что играли. Разумеется, ценили и Савину, особенно, когда она играла современную комедию.

Другое дело драматические... П. А. Стрепетовой, В. П. Далматову, М. В. Дальскому, М. И. Писареву и другим — им труднее... Правда, им отдавали должное, признавали их дарования, отмечали их, но в конечном итоге оставались равнодушны к ним.

— Комики заполонили... — не раз жаловался М. В. Дальский. — Ну, где же бороться с комиками?!

И он был прав. Где уж тогда было бороться с комиками! Для них была открытая дорога, готовая почва. Все шло им навстречу. Репертуар насаждался легкой и, по большей части, весьма сомнительного свойства — все больше пустячки.

Несомненно, что главным тормозом в насаждении серьезного, достойного репертуара являлась «публика», представляющая собой руководящий элемент зрительного зала, вкусам которой не желал противодействовать высший управленческий аппарат театра.

Обстоятельство это, разумеется, не могло не отражаться и на характере творчества александринцев.

Постоянно выступая в подобном репертуаре, достававшемся на их долю, актеры, конечно, легко могли впасть в искушение иметь успех, стоило лишь разрешить себе пойти по наклонной плоскости — служить посредственным вкусам. Актер становился рабом подобного зрителя, которого обязан был забавлять. В силу этого у него притуплялось, а то и утрачивалось сознание высокого значения актера.

Даже большие таланты бывали повинны в этом грехе. Стоит только вспомнить пресловутые маскарады Марининского театра, устраивавшиеся с благотворительной целью.

На потеху праздной толпе самые выдающиеся корифеи нашей драматической сцены превращались в шутов, в каких-то гаеров. Одевались в какие-то невозможные костюмы, чтобы только быть посмешней, изощрялись во всевозможных кунштюках. Например, ложились на сцене в кровать, как бы располагаясь к ночи, изображая семейную пару (один — сварливую, вместе с тем кокетливую жену, другой — ее мужа). Потом, под ночной сорочкой они ловили клопа гигантских размеров и, под оглушительный звук петарды, давили его. На афише эта сцена так и анонсировалась: «Как К. А. В— и В. Н. Д—в будут давить клопов».

Конечно, это вызывало смех. Но какой? И подобало ли им, носящим высокое звание, разменивать свои большие таланты на такого рода шутовство? К сожалению, надо констатировать, они делали это с увлечением, по всему было видно, что им доставляло удовольствие такого рода дурачество и подобного рода успех.

Мне скажут: шутка! Почему и не пошутить, не подурачиться! Да, я понимаю, можно и подурачиться, но где и для кого? В своей среде, среди своих, а не в угоду тому зрителю, который и без того смотрел на театр и на всю актерскую братию более чем свысока...

Надо сказать, что некоторые актеры тяготились подобной ненормальностью, переживали тяжелые минуты. Но некоторые совсем не тяготились, а наоборот, чувствовали себя в этой атмосфере, как рыба в воде, упивались успехом, всеми благами, достававшимися с «барского стола», часто теряя собственное достоинство, забывая, кто они и что на самом деле собою представляют или, — лучше сказать, — что должны были бы собою представлять...

Группа была первоклассная, блистала редчайшими талантами, призванными, казалось бы, делать большое серьезное культурное дело. Надо было только бороться, отстаивать свои права, не размениваться на мелкую монету. При твердой убежденности в своей правоте, обоснованной принципиально, при сильном желании, энергии и настойчивости, можно было бы добиться, я не говорю, полной победы, нет, в тех общественных условиях это было невозможно!.. — но все же, хотя бы пробить некоторую брешь...

Но удивительно, что тогдашние корифеи сцены, в глубине души как-никак чувствовавшие фальшь своего положения, все же не сознавали силы своего влияния на ход дела. Они не верили, что с ними должны считаться, и пассивно плыли по течению, ничего не предпринимая, чтобы освободиться от зависимости сильных мира того. Может быть это потому, что они не были объединены между собой в достаточной степени.

Но были и такие (хотя, правда, как исключение), которые не хотели мириться с данным укладом. Они жили иными чаяниями, твердо исповедуя свою веру, и стремились к своей цели, не отступая от своих принципов. И, несмотря на то, что их голоса казались «гласом вопиющего в пустыне», тем не менее, в конце концов, их попытки к обновлению репертуара все же не были бесплодными, и при первых же проблесках светлых лучей оказали свое воздействие, сделали свое дело, принесли свои плоды...

Жизнь не застаивается. Она течет то бурным потоком, то замедляя течение, когда встречает на пути преграды. Но последнее не означает полного застоя.

Жизнь течет своим естественным порядком, она только иногда задерживается, чтобы скопить силы и, прорвав плотины, с удвоенной энергией ринуться вперед. Процесс этот не всегда совершается быстро или прямолинейно, иногда задерживается на длительные периоды, развивается зигзагообразно.

Обстановка, в которой протекала деятельность Александринского театра конца девяностых годов, не способствовала тому, чтобы туда проникали запросы и интересы, выдвинутые подлинной жизнью. Но, в конце концов, как это всегда и бывает, эти запросы все же оказались сильнее всех запретных мер. Настало и другое время, когда под влиянием настойчивых требований общественных течений уже стало невозможно игнорировать их в полной мере, как раньше. Я не хочу сказать, что с начала девятисотых годов произошел какой-либо резкий перелом в деятельности театра. Нет, для того, чтобы театр стал на свое место и получил признание своей высокой культурной задачи, ставшей ясной лишь в наши дни, нужно было дожидаться революции.

Но, тем не менее, справедливость требует сказать, что под влиянием обострения общественных движений нашей страны Александринский театр с начала девятисотых годов стал постепенно выпрямлять свою репертуарную линию. При составлении художественного плана он уже перестал равняться на пьесы Виктора Крылова и присных, и наряду с пьесами лучших представителей драматургии того времени (Чехова, Боборыкина, Найденова, Немировича-Данченко, Сумбатова, Леонида Андреева) все чаще и чаще стал обращаться к русской и западной классике.

Но это выходит уже за пределы данной главы, ограниченной первыми годами моей сценической деятельности в Александринском театре, — или, точнее говоря, девяностыми годами, рубежом двух веков.

12

В первые годы моего пребывания на Александринской сцене вся власть сосредоточивалась в лице управляющего труппой, каковым в то время был Виктор Александрович Крылов.

С первых дней назначения его на пост руководителя театра стало ясно, что он долго не продержится: было большой

и пагубной ошибкой думать, что Александринский театр, при царившей тогда тенденции увеселительного театра, должен водрузить и флаг подобного порядка в лице В. А. Крылова. Всякое насильственное закрепление за Александринским театром чисто случайного и временного должно было в конце концов потерпеть фиаско, как явление наносное. Так и случилось.

В. А. Крылов был заметной и вполне определенной фигурой в жизни театра девяностых годов. Это был драматург весьма плодовитый, автор многих популярных пьес. Ему нельзя было отказать в таланте, и таланте недюжинном. Но, в погоне за популярностью и материальными благами, он пошел по пути наименьшего сопротивления. Его пьесы были далеки от художественных требований, хотя отличались сценичностью и богатым актерским материалом (сомнительного качества). Все же они позволяли актерам проявлять свои сценические данные и, следовательно, иметь успех у публики, у той части публики, которая приходит в театр не для удовлетворения художественных потребностей, а исключительно, чтобы развлечься.

В. А. Крылов прекрасно учел все выгоды, отсюда проистекающие, и задался целью всемерно угодить сомнительным вкусам этой категории зрителей. В его произведениях нечего было искать раскрытия внутренних сил, строящих жизнь, ее целей и устремлений. Все действующие лица, выводимые им, — не живые образы, а условные театральные персонажи, трафаретные, избитые маски того или иного ампула с неизменным ассортиментом пикантных происшествий и курьезных словечек.

Было еще одно обстоятельство, которое, несомненно, способствовало распространению его пьес — это система бенефисов, практиковавшаяся в то время. В. А. Крылов всегда старался использовать это обстоятельство и писал обыкновенно пьесы специально для того или иного бенефицианта с выигрышной для него ролью, учитывая индивидуальность каждого, те стороны дарования, в которых он наиболее силен. Словом, писал, как говорится, «под актера». А если нехватало собственного творчества, то зачастую брал чужое произведение, чаще иностранного автора, и «окрылял», как тогда про него говорили, т. е. переделывал на русские нравы и обычаи. В свою очередь актеры весьма охотно брали (а иногда и заказывали) для своих бенефисов крыловские пьесы, зная наперед, что получают «самоигральную» роль, обеспечивающую им успех в день их праздника. Таким образом, благодаря тому, что все премьеры ежегодно получали бенефис, В. А. Крылов был всегда спокоен, что его пьеса (а то, пожалуй и две!..) непременно



В. А. Крылов

1890 г.

войдет в репертуар каждого сезона — и при удаче продержится несколько лет.

Дешевый успех крыловских пьес способствовал широкому распространению их и тем самым оказал весьма пагубное влияние и на долгое время затормозил правильное развитие Александринского театра.

Его «Сорванец», «Шалость», «Баловень» (типичные названия для крыловских пьес) развращающе действовали на вкус публики и понижали ее требования к сценическому искусству. Но еще пагубнее они отражались на актерах.

Легко было впасть в искушение иметь успех, стоило только разрешить себе пойти по наклонной плоскости служения посредственным вкусам зрителя. Царивший тогда в столице репертуар во главе с крыловскими пьесами, несомненно, толкал исполнителей на этот скользкий путь. Упражняясь постоянно и почти исключительно в пьесах подобного репертуара, артист неизбежно становился рабом вкусов толпы, которую был обязан занимать, забавлять, развлекать.

Все это приучает артиста к бедному заданию. В его распоряжении нет серьезного материала, а потому ему трудно отвечать своему назначению, он не привык являться на сцене воплощением поэтической идеи, становиться истолкователем, вдохновителем ее и поднимать нравственное сознание зрителя, расширять его разум, облагораживать чувство, а тем самым он теряет сознание высокого значения артиста. Особенно в тех случаях, когда отсутствует какой-либо критерий требований, предъявляемых и к самому театру, и к самому себе, как артисту, и к пьесам. Многие забывали, а может быть и не подозревали, что надо требовать идеи не только от театра, как учреждения, или от драмы и комедии, но и от самих артистов, исполняющих их.

Если бы все сильные талантом артисты, сговорившись между собой, захотели бы изменить курс направления, то они своим влиянием могли бы выправить линию театра. Но для этой цели при данных обстоятельствах много надо было силы воли и приверженности к подлинному искусству, чтобы удержаться от заманчивой перспективы нравиться публике, от которой зависело не только положение актера, но и его благополучие, а стало быть, и благосостояние.

Были и исключения. Многие ясно видели всю ненормальность положения театра, тяготились окружающей атмосферой и боролись, насколько было в их силах, но, надо сознаться, таких было немного. Были только единицы, и при том не спаянные между собой. В этих условиях трудно было что-либо

сделать. Они могли лишь капля за каплей своею личной деятельностью так или иначе настойчиво прокладывать путь, который считали правильным. Конечно, и это, в конечном результате, делало свое дело, помогало театру держаться должной высоты. Большинство же, если и сознавали ненормальность своей позиции, то уступали бытовым условиям столицы, которые тешили их самолюбие, заставляли плыть по течению.

В конечном счете, актеры тем не менее не любили Виктора Крылова, вероятно, инстинктом чувствуя, что он оказывал услугу, далеко не отвечающую их художественным запросам, сущности и значению их дарований. Все же в глубине души актеры сознавали, что Крылов является для них злым гением и играет на слабых струнках их актерского тщеславия.

В. А. Крылов был сменен все-таки под давлением премьеров Александринского театра и, главным образом, М. Г. Савиной. Актеры сознавали, что под фирмой Крылова, олицетворявшего, в конце концов, театральную пошлость — им неуместно оставаться.

И вот, в сезоне 1896—1897 года В. А. Крылов ушел со своего поста, и на его место был приглашен Е. П. Карпов.

13

Назначение Евтихия Павловича Карпова как будто более совпадало с переживаемым временем, точнее говоря, — с переживаемыми, прогрессивными его тенденциями. Примыкая в прошлом к народническому движению, Карпов сохранил идейные связи с широкими демократическими кругами.

Но, разумеется, отнюдь не этим признаком руководствовалась дирекция императорских театров, утверждая в министерстве двора кандидатуру Е. П. Карпова на пост руководителя Александринского театра.

Тут, без всякого сомнения, сыграла роль и известная инерция, и, главным образом, случай, благоприятный для Карпова.

Е. П. Карпов — автор многочисленных, но в общем посредственных пьес. Его «Ранняя осень», «Рабочая слободка», «Мирская вдова» были поставлены на сцене Александринского театра, но успеха не имели и быстро сходили с репертуара. Все его пьесы принадлежали к разряду так называемых «сезонных пьес», то есть таких, которые более одного сезона не выдерживают. Только одна «Ранняя осень» продержалась несколько дольше, благодаря прекрасному исполнению М. Г. Савиной.

Последнее обстоятельство и послужило до некоторой степени поводом к тому, что Е. П. Карпов стал бывать у М. Г. Савиной и вошел в дружеские отношения с будущим ее мужем А. Е. Молчановым, в то время занимавшим видный пост в дирекции императорских театров. С этого же времени Карпов стал завсегдатаем наших кулис и, как человек общительный, постепенно вошел в доверие актеров. Его постоянно можно было видеть оживленно беседующим в нашей курилке. Он знал много анекдотов из театрального прошлого, до которых актеры большие охотники. Они любили вспоминать всевозможные комические эпизоды, касающиеся нравов провинциальной актерской братии. Условия, в которых протекала работа актеров в провинции, и культурный уровень тогдашних лицедеев давали большой простор для всевозможных забавных инцидентов, служивших богатым материалом для целого ряда курьезных анекдотов.

У Карпова был большой запас подобного рода репертуара, а также умение рассказывать с увлечением и несомненным юмором, притом рассказывать «в лицах», и если бы не некоторое отсутствие чувства меры, он мог бы считаться хорошим юмористом. Но излишняя резковатость или, как у нас принято говорить в таких случаях, «пересол» сильно вредили впечатлению.

До своего назначения в Александринский театр Е. П. Карпов режиссировал в театре при Фарфоровом заводе за Невской заставой, где по праздничным дням давались спектакли для рабочих, а также проработал несколько сезонов в театре литературно-художественного общества (Малом театре).

В прошлом актер-неудачник, во-время осознавший свою непригодность к актерской профессии, он еще в юности оставил сцену и целиком отдался народническому движению. Его арестовали, некоторое время он находился в ссылке.

Печать народничества лежала и на его внешности: он носил тогда красную косоворотку, высокие сапоги и черный широкий сюртук. Жгучий брюнет с окладистой черной бородой—«Жук», как его прозвали актеры. Бытовой говорок с открытыми гласными.

Характера был экспансивного. Умел и заметно любил быстро зажигаться, от малейшего повода раздражался, моментально воспламеняясь, как бы демонстрируя свой темперамент, причем, надо сказать, с полным убеждением и верой в свою непосредственность «простака по-простецки».

Надо напомнить, что режиссеров, как мы теперь их понимаем, в то время еще не было. Вся установка была главным

образом на актера, а от режиссера требовалось, чтоб он пришел на первую репетицию с более или менее готовыми мизансценами и умел развести действующих лиц, а потом чтоб только не мешал. Сазиной казалось, что Карпов будет как раз на месте и сможет стать послушным и удобным проводником ее воли, памятуя, что он всецело обязан ей своим назначением.

На первых порах он и был таким. Но в результате оказался человеком властным и по-своему способным к режиссуре. Быть игрушкой в чужих руках он не захотел и, как человек сметливый, понял, что «на песке построенное счастье продержится недолго», что нельзя полагаться на сомнительное постоянство отдельных премьеров и что создавшиеся условия лишают его возможности проявлять какую-либо инициативу и самостоятельность. И для укрепления своей независимой позиции он стал искать более твердой почвы, вне влияния кулис.

По долгу службы ему часто приходилось общаться с директором театров. Директором тогда еще был И. А. Всеволожский, аристократ-дворецкий, «маркиз» или «Полоний», как его называли, типичный представитель петербургских аристократов того времени из придворных. Актеры мало его знали. Ему, сановнику, неуместно было, по тогдашним понятиям, часто показываться в чуждой ему среде артистического мира. Он принадлежал к числу тех магнатов, в которых еще свежа была память о крепостном театре, — и именно потому отношение его к актерам носило характер вполне определенный.

Молва же о нем шла как о человеке в высшей степени порядочном, воспитанном и с утонченно-изысканным вкусом, но далеко не свободном от предрассудков своего круга. Отсюда — его взгляды и понятия, отсюда его снобизм, отсюда его предрассудки во взаимоотношениях с артистами.

Как сказано, И. А. Всеволожский был совершенно изолирован от актеров, которых принимал редко, делая исключения только для премьеров, да и то в самых необходимых случаях. Мы же видели И. А. Всеволожского лишь издали, на первых представлениях, когда он сидел в своей ложе, или почти пробегающим по сцене, как бы боясь, чтоб кто-либо не остановил его, когда, если в театре присутствовал кто-либо из царской фамилии, ему была необходимость пройти через сцену в царскую ложу, находившуюся визави директорской.

В его представлении актеры были какими-то отщепенцами, париями, но, тем не менее, он доставляло большое удовольствие, когда о них рассказывались всевозможные курьезные происшествия и анекдоты. Это его и забавляло, и вместе с тем

служило и материалом для его карикатур, всегда остроумных и весьма талантливых по исполнению.

Склонность Е. П. Карпова к юмору оказалась сродни И. А. Всеволожскому, и директор императорских театров полюбил его доклады, сопровождавшиеся различными забавными анекдотами из закулисной жизни Александринского театра.

Это-то на первый взгляд пустяшное обстоятельство и послужило поводом к тому, что Е. П. Карпов стал желанным в кабинете «его высокопревосходительства», чем укреплялось его положение в театре.

После этого он смог считать себя более или менее застрахованным от всякого посягательства премьеров на его самостоятельность, что и дало ему возможность почувствовать себя свободным в своих действиях.

Враг увеселительного театра, Карпов с первых же шагов стал очищать репертуар от сомнительных пьес и в первую голову изъять произведения В. А. Крылова.

Еще в молодые годы, попав в водоворот общественных течений, приобщившись к народническому движению и считая себя учеником Глеба Успенского и Златовратского, с которыми он раньше общался, Карпов впитал в себя их вкусы и твердо придерживался этих традиций в продолжение чуть ли не всей своей деятельности.

Принципиальная его установка на театр была ясна: она шла под знаком Островского.

Казалось бы, что Карпов, по своей сущности, вполне совпадал с передовыми требованиями времени и мог вывести театр на надлежащий путь. Но, к сожалению, он не оказался достаточно крупной фигурой, чтобы выполнить такую серьезную задачу.

Несомненно, Е. П. Карпов любил театр, любил его беззаветно, любил в нем все, не только его сущность, но и атмосферу, в которой протекала жизнь театра, со всеми его перипетиями, нравами и обычаями, со всею пылью и плесенью старых кулис, находя в них особую прелесть, свой аромат.

Отсюда, как мне кажется, и весь его консерватизм. Он с трудом поддавался каким-либо новшествам. Он любил примитив театра, сцены, подмосток и кулис, любил его таким, каким он принял его еще в провинции, в молодые свои годы, отдавая весь его очарованию. Было что-то трогательное в его отношении к театру. Но любовь его к нему страдала примитивностью и односторонностью. Помните у Гоголя: «Односторонний человек ни в чем не может найти середины... односторонний человек может быть только фанатиком».



И. А. Всеволожский

1895 г.

Е. П. Карпов был таким фанатиком — фанатиком быта. А фанатизм, в конце концов, должен был привести к смешению понятий, к смешению быта с бытовизмом, где частное и случайное принимается за главное. В актерах прежде всего ценил мочаловское начало: «эмоцию» и «чернозем». Признавал только одно «нутро», а остальное — приложится. Таких больших мастеров, как Мунэ-Сюлли, Поссарт, Сару Бернар, самым решительным образом отрицал. Не хотел замечать за их исключительным мастерством ни их внутреннего содержания, ни их громадных талантов. Актеров Московского Малого театра также недолюбливал — и на этой почве у меня однажды с ним вышло острое столкновение. Он стал типичным эпигоном народнической идеологии, провинциального пошиба, и в конечном счете внес большую дозу вульгаризации на сцену Александринского театра.

Как режиссер, Е. П. Карпов имел свои достоинства. Совершенно игнорируя форму исполнения, он, тем не менее, умел вскрывать текст, в особенности, когда это касалось психологического углубления роли, и тут его советы и указания могли быть весьма ценными. К ним, в частности, всегда прислушивалась такая большая артистка, как В. Ф. Комиссаржевская.

Что же касается самой постановки в целом, то тут всегда налицо карповский примитив: павильон, диван налево, диван направо, стол перед ними — и стулья сбоку... Отсутствие общего замысла, общего тона и стиля пьесы. Каждый актер в отдельности... Словом — примитив. И чтоб было «проще», как можно «проще», вот и все...

Ясно, что Е. П. Карпов, обладая такого рода индивидуальными свойствами, ничего нового, освежающего не мог внести в жизнь Александринского театра. Все шло по-старинке, в примитиве, к которому он питал приверженность.

Самое обыкновенное на сцене — вот его идеал. К обыкновенному, как режиссер, он всегда стремился и тем вносил будничность в атмосферу спектакля. К сожалению, он забывал, что чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть художнику, для того чтобы извлечь из него необыкновенное так, чтобы это необыкновенное стало, однако же, совершенной истиной.

Но жизнь есть жизнь. Закон природы таков: ничто в ней не задерживается, все идет своим порядком, всегда в движении, в развитии. Так было в Александринском театре и при Карпове. Под давлением исторического хода развития театра (а он всегда находится в зависимости от хода развития самой жизни), перебарывающего, в конце концов, все насильствен-

ные и случайные преграды, лежащие на его пути, и наш театр все же сумел вырваться из навязанного ему застоя, помимо влияния его руководителя.

14

Как сказано, в первые годы моего пребывания в Александринском театре вся власть сосредоточивалась в лице управляющего труппой, который соединял в своих руках и управление театром, и единолично осуществляемую режиссуру. Пьесы ставились им одним, и никаких других режиссеров не допускалось. Управляющий труппой был «гог и магог»: от него зависело приглашение и увольнение актеров и распределение ролей.

Три первых моих сезона прошли под началом, а следовательно и под режиссерством В. А. Крылова.

При Крылове, который и пригласил меня в Александринский театр, мне жилось неплохо. Он всячески старался меня продвигать, и мне перепадали интересные роли (например, Руденца из «Вильгельма Телля», Лаэрта, Молчалина, прапорщика Улына из «Старого закала», Штенка из «Жизни Илюмова»).

Но у Карпова, имевшего пристрастие к быту, я оказался не в фаворе: он не считался с актером не его романа. И, вполне естественно, по инициативе Е. П. Карпова мне редко поручались роли, разве только в силу необходимости. Если я и не выпал совсем из репертуара, то лишь благодаря бенефисам: в то время ведущие актеры театра получали частые бенефисы, и, относясь ко мне довольно благосклонно, они старались занимать меня в своих бенефисных спектаклях. Но участие в бенефисах не исчерпывало проблемы: при складывавшихся отношениях моих с главою театра — положение становилось незавидным, и будущее мое представлялось крайне неопределенным.

Я уже стал отчаиваться и подумывать о провинции, особенно после поездки в Одессу с Л. Б. Яворской, где я был встречен публикою и прессой более чем хорошо. Не знаю, заслуженно или незаслуженно, но шуму было много. . .

О моей удаче прослышал Н. Н. Соловцов, известный киевский антрепренер. У него в труппе в тот год трагически погиб Н. П. Рошин-Инсаров, и срочно понадобился актер на роли героев. Прочитав панегирики одесской прессы, Н. Н. Соловцов приехал из Киева, чтобы посмотреть несколько спектаклей с моим участием, после чего сделал мне предложение всту-

пить в его труплу, посулив высший оклад и, как полагалось в провинции, два полу-бенефиса. Такое неожиданное предложение было лестно. Я дал принципиальное согласие, решив подать в дирекцию императорских театров заявление об уходе. По возвращении в Петербург я так и сделал.

Амплуа мое считалось тогда дефицитным: в то время в Александринском театре на роли так называемых «вторых любовников» нехватало актеров, и дирекция стала меня удерживать.

Прельщенный обещаниями Н. Н. Соловцова, я не хотел мириться в Александринском театре со вторым положением и заявил, что останусь лишь в том случае, если дадут мне такой дебют, который сможет решить либо вопрос о моем уходе, либо признание моего права на первое положение. Решив идти ва-банк, я потребовал для дебюта роль Чацкого (незадолго до этого сыгранную мною на гастролях в провинции).

Подобное заявление показалось Карпову дерзостью с моей стороны. С кривой иронической улыбкой он объявил, что доложит его высокопревосходительству Ивану Александровичу (Всеволожскому) и тот, может быть, и согласится. Но из слов Карпова, сказанных вполне определенным тоном, я понял, «как» будет доложено мое предложение директору — нечего и ожидать благоприятного решения... Не дожидаясь ответа, я отправил телеграмму Н. Н. Соловцову о своем согласии перейти в Киев.

Каково же было мое изумление, когда на следующий день мне объявили о согласии Всеволожского. Теперь встал вопрос: «или — или? . . .»

И вот весной 1899 года мне был дан дебют в роли Чацкого.

Мне была дана одна единственная репетиция для этой роли, да и то лишь в день спектакля. Но что делать — «назвался груздем — полезай в кузов» . . .

В день спектакля я пришел на репетицию рано. Нервы были натянуты. Я не знал, как отнесутся участники спектакля: В. Н. Давыдов, Н. Ф. Сазонов, В. Ф. Комиссаржевская, М. А. Потоцкая. . . А отнеслись они ко мне очень благосклонно, репетировали внимательно, давали советы.

В продолжение всей репетиции с лица Карпова не сходила ироническая улыбка. Указания его относились только к мизансценам, и то делались небрежно, нехотя, чуть ли не брезгливо, с какой-то скукой и досадой. Я собрал силы, чтоб не замечать такой недоброжелательности. Атмосфера складывалась напряженная, но я крепился.



Е. П. Карлов

1900 г.

Однако Карпов продолжал себя вести так, что чаша моего терпения переполнилась.

Тогда рампа во время репетиции не зажигалась: на авансцене стояли две так называемые «зорьки», т. е. два щитка на подставках с электрическими лампочками.

И вот, пока я репетировал, Е. П. Карпов стал забавляться со щитком — то наведет на меня свет так, что глазам больно, то начнет вертеть щитком по сторонам.

Я не выдержал и посреди монолога остановил репетицию.

— Что такое? В чем дело? .. — удивленно спросил Карпов.

Елико возможно сдерживая себя, я тихо произнес:

— Господин главный режиссер Александринского театра, потрудитесь вести себя так, как подобает вести себя главному режиссеру Александринского театра. . .

— Вы смеете указывать, как мне вести себя?!

— Да, потому что вы не помогаете, а мешаете репетировать. . .

Карпов вскипел, закричал. На крик высыпали все актеры, взволнованно и с любопытством следившие, чем кончится инцидент. Карпов продолжал кричать. Тогда я процитировал в тон ему фразу купца Восьмибратова из «Леса» Островского: «Что же вы кричите?! Вы будете кричать, я буду кричать, будет базар, и толку не выйдет!..» Поднялся еще больший шум. . . Я не выдержал и. . . разрыдался.

Карпов, видя, что зашел далеко и что его поведение не встречает сочувствия со стороны присутствующих, начал меня успокаивать, а в конце концов увел в свой кабинет и там извинился, признав неуместность своей шутки со щитком. Как-как успокоившись, мы вернулись на сцену.

Вечером я играл Чацкого. Вся дирекция была налицо. Как я играл — не знаю. Говорили, что молодо, свежо, с подъемом. Все время был как в угаре. Помню только, что после заключительного акта, когда я вышел на вызов вместе с Н. Ф. Сазоновым, игравшим Репетилова, то Сазонов крепко обнял меня перед публикой, что вызвало в зрительном зале большой подъем. Этот доброжелательный жест со стороны большого артиста был громадной поддержкой. И даже больше того: он явился решающим моментом. С мнением Н. Ф. Сазонова необыкновенно считались: оно было, повидимому, учтено и при решении моего вопроса.

Дебют признали удачным, роль Чацкого осталась за мной, и я заключил с дирекцией контракт со значительным повышением оклада, уже как актер первого положения.

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

1

В год моего поступления в Александринский театр была принята к постановке новая пьеса Модеста Чайковского — брата Петра Ильича Чайковского — «Предрассудки». При распределении ролей решено было и меня занять в этой пьесе — и это обстоятельство дало мне возможность познакомиться с Петром Ильичем Чайковским (с Модестом Ильичем я встречался раньше, еще в Москве, в доме М. Н. Ермоловой).

Мое знакомство с П. И. Чайковским произошло при следующих обстоятельствах. В пьесе Модеста Ильича были две роли — роль студента разночинца и роль светского молодого человека. И вот, В. А. Крылов, постановщик пьесы, почему-то настанвал, чтобы я непременно играл студента. А Модест Ильич Чайковский с ним не соглашался и скорее видел меня в другой роли. На этой почве у них возникли разногласия. В конце концов, условились, что я прочту автору обе роли, и тогда будет принято окончательное решение, какую из них мне следует играть. Так и было сделано.

В назначенный час я явился к Модесту Ильичу на квартиру.

Волевался страшно, но Модест Ильич своей исключительной мягкостью, предупредительностью, чуткостью и свойственной ему какой-то особой деликатностью подействовал на меня успокоительно, и вскоре я почувствовал себя совершенно свободно.

Я прочитал ему две роли, и в результате мнение автора одержало верх к моему большому удовольствию, так как роль, предназначенная мне Модестом Ильичем, казалась мне куда интереснее, нежели роль студента.

Когда миссия моя была закончена, я собрался было уходить, но Модест Ильич непременно хотел, чтоб я остался столободать. Надо сказать, что тогда, по молодости лет, я еще

счень дичился от непривычки бывать в незнакомом обществе, а потому стал отговариваться тем, что не предупредил своих и что они будут беспокоиться, если я запоздаю (мне легко было приводить эту отговорку, так как тогда телефонов еще не было).

И только что я собрался ретироваться, как кто-то постучал в дверь и из другой комнаты послышался голос: «Можно?..» — Дверь приоткрылась, и в кабинет вошел вольноопределяющийся Преображенского полка.

— Мой племянник — Давыдов Владимир Львович, или просто — «Боб», как мы его называем, — представил мне его Модест Ильич. — Вот уговариваю молодого человека пообедать с нами, — обратился он к племяннику, — но он такой недобрый, упрямится, не хочет.

— Да?.. Но почему же вы не хотите остаться? — спросил Владимир Львович. — Очень было бы мило с вашей стороны, если б вы остались... Оставайтесь, в самом деле!..

Конфузясь, я пробормотал что-то невнятное. Но, в конце концов, как-то так вышло, что мне пришлось согласиться...

После нескольких ничего не значащих перекрестных фраз, какие обычно всегда бывают при первом знакомстве, Владимир Львович вдруг сообщает, к моему еще большому смущению:

— А мы слушали, как вы читали!..

— Как так? — удивился Модест Ильич.

— А очень просто... Я должен признаться и открыть тайну. Мы с дядей Петей все время подслушивали и даже подсматривали в щелку двери... Как мы боялись выдать себя и боялись, что нас застанут на месте преступления!

Из соседней комнаты раздался чей-то низкий басок и укоризненно протянул:

— Бо-о-б!

— Да... — продолжал, смеясь, Владимир Львович, — дядя Петя даже стоял на коленях и подглядывал в замочную скважину...

— Смотрите, пожалуйста, — обратился ко мне Модест Ильич, — точно маленькие дети!..

В это время в дверях появилась фигура Петра Ильича — его я сразу узнал по портретам.

— Бо-об!.. Ну, как не стыдно!.. Простите нас, ради бога, — обратился он ко мне, протягивая руку. — Мы хотели скрыть от вас. Условились не говорить... А вот он, такой нехороший... мне даже совестно смотреть вам в глаза... Простите нас за ребячество... Но, право, нам было очень интересно!..

— Как?.. Неужели ты так-таки и стоял на коленях и подглядывал?! — закатывался веселым смехом Модест Ильич.

— Ну, что же особенного?! — конфузился, как ребенок, Петр Ильич. — Мне было интересно... Я боялся, что вы остановитесь на роли студента... Для студента найдутся актеры в труппе, там много хороших актеров на это амплуа, а вот для этой роли — другое дело... Я никого не вижу... Должны быть иные данные, иные линии. А у вас они есть! Понимаете — линии, облик иной... Я вас мало знаю, как актера, видел всего лишь раз в пьесе «Чем ушибся, тем и лечись»... Но мне кажется, что вы подойдете к этой роли более, чем кто-либо из ваших товарищей.

Между прочим Петр Ильич сказал, что ему очень понравилась пьеса Морето «Чем ушибся — тем и лечись» и что он собирается написать оперу на этот сюжет.

Потом разговор перешел на другие темы. Зная, что я раньше никогда не бывал в Петербурге, интересовались моим впечатлением от города. Петр Ильич очень любил Петербург, считал его одним из самых красивых городов в Европе — восхищался набережной, архитектурой, особенно отмечал Адмиралтейство, Сенатскую площадь, «Медного Всадника».

— Но как ужасно, что мы ничего не умеем довести до конца! — говорил Петр Ильич. — Посмотрите, пожалуйста, почти у каждого казенного здания, которое можно причислить к шедеврам зодчества, — ужасающие тротуары, вымощенные наполовину булыжником... «Отцы города» не сознают, что тем нарушают гармонию целого... Не чувствуют красоту и величие города! А вот, не хотите ли взглянуть на Исаакия с нашего балкона?.. Грандиозная картина!

И повел меня на балкон любоваться этим видом.

Чайковские только что переехали на новую квартиру — с Фонтанки, д. 24 на улицу Гоголя, угол Гороховой, дом № 13. Квартира помещалась в верхнем этаже с угловым балконом, выходящим на улицу Гоголя и на Гороховую. Вид с балкона был чарующий. На фоне багряного заката удивительно был красив Исаакий.

Пришли доложить, что обед готов.

— Что ж, запоздавших не будем ждать?.. — спросил Модест Ильич.

— Разумеется, нет, — отвечал Петр Ильич, — зачем поощрять неаккуратность?..

В этот момент раздался звонок. Вошли еще трое. Двое штатских. Один из них седой, весьма полный, а другой — молодой, элегантно одетый, темные волосы гладко причесаны на

прямой пробор. Третий — офицер в форме Преображенского полка.

— Ларош, — сам представился мне пожилой, не дождавшись рекомендации хозяев, и сразу же звуком своего голоса, веселым лицом и пышущей от него энергией внес особое оживление.

— А это мои племянники — графы Литке, Александр Никлаевич и Константин Николаевич, — указал Модест Ильич, представляя сначала штатского, а потом военного.

Обед прошел очень оживленно. Оживлял всех главным образом Ларош. Несмотря на свою чрезмерную полноту, он был необыкновенно подвижен и говорлив, причем говорил очень быстро, энергично и, пожалуй, немного взвинченно. В самом звуке его голоса много жизни, движения. Перебрасываясь с одной темы на другую, он обнаруживал большую эрудицию, в особенности в области искусства, литературы. И вообще чувствовалась в нем большая культура и острый живой ум.

Тогда я был далек от музыкального мира и ничего не слышал раньше о Лароше. Оказалось, что это тот самый Ларош — известный музыковед и музыкальный критик, который сначала принял «в штыки» первые творческие шаги Петра Ильича Чайковского, а впоследствии сделался его ярким почитателем и близким другом.

Я сидел напротив Петра Ильича, которого привык чтить и раньше, хотя знал его лишь по фотографиям и портретам, в то время имевшим большое распространение. «Неужели, — думал я, — это тот самый знаменитый П. И. Чайковский, казавшийся мне всегда каким-то недосыгаемым, необыкновенным существом, не похожим на простых смертных, а вот я, самый обыкновенный и совсем еще молодой человек, нахожусь в его доме, сижу против него за столом?.. А он такой простой, скромный, говорит о самых обыкновенных вещах и, как это ни странно, часто обращается ко мне».

Заговорили о том, что Петр Ильич получил из-за границы приглашение дирижировать.

— Я, право, не знаю, не лучше ли мне отказаться... — говорил Петр Ильич. — Дирижировать — это мне нож острый! Дирижирую я, надо прямо сказать, — отвратительно. Когда я стою за пюпитром, я так теряюсь от волнения, что забываю все на свете, не помню даже ни одной музыкальной темы... В это время мне кажется, что я самый последний человек, и делается так стыдно, что я теряю всякое самообладание. Кроме того, перед тем, как выступить... вы меня извините, это очень

неаппетитно говорить о таких вещах за столом... у меня со страху делается медвежья болезнь...

— Прими «боткинских» перед выступлением, — менторским тоном отвечал Ларош. — Что делать, ты Петр Ильич, надо правду сказать, дирижируешь неважно, а ехать все-таки надо! Они там больше своих... а нас еще с трудом переваривают... Надо приучать!.. Нечасто выпадают нам такие случаи. На тебе лежит обязанность пропагандировать русскую музыку за границей, раз тебя пригласили. И, кроме того, теперь ты уже не имеешь права отказываться... Ведь тебе поднесли там дирижерскую палочку? Поднесли! Да еще какую?! Драгоценную... В красивом футляре, — шутливо добавил Ларош. — Ведь ты ее получил? Ну, вот, теперь корабли сожжены, и ты обязан дирижировать...

Потом зашла речь о «Пиковой даме», незадолго до того поставленной в Марининском театре и в Московском Большом.

Петр Ильич, между прочим, рассказал, что, когда его опера была гогова, он долгое время сомневался в ее достоинстве. Сегодня она как будто нравилась ему, а на другой день казалась отвратительной. И вот, для проверки, для своего успокоения, решил он ознакомиться с новым своим детищем доброго своего приятеля Д. А. Бенкендорфа, в музыкальный вкус которого, повидимому, он верил. Для этой цели он пригласил его погостить к себе в Клин и там проиграл ему всю оперу.

— Пропел, — рассказывал Петр Ильич, — всю оперу, все арии на все голоса, самым добросовестным образом... волновался... Смотрю, сидит и молчит мой Мита. Кончил... Жду... Ни слова... Ну, как? — робко спрашиваю наконец. — Н-да, ничего, недурно... — промолвил он как-то неопределенно... И больше ничего... Так-таки, кроме одного «недурно», ничего от него и не дождался. Я страшно обиделся... и сразу возненавидел свою «Пиковую даму»... Опротивела мне моя музыка, бросил ее, запер в ящик письменного стола и держал под спудом...

По этому поводу Модест Ильич и Ларош стали вспоминать аналогичные случаи из жизни других авторов.

Потом разговор перешел на Александринский театр. Стали говорить о пьесах, об актерах...

— Ну как вас там приняли? Ничего? — спросил меня Петр Ильич.

— Конечно, ничего, — ответил за меня Ларош. — До поры до времени все будет ничего... Все миленькие, пока не затронете их интереса. А как вы с Дальским? С М-а-а-м-м-онтом Дальским? — нарочито низким басом протянул Ларош. — Вот

оригинал! Талантлив, но, кажется, его там ненавидят. Может быть, обижаются за то, что он так талантлив? Ревнуют?.. Все может статься! А впрочем, я их отчасти понимаю: невозможный субъект! Груб, заносчив, невоспитан, влюблен в себя... Он и на сцене не играет, а кричит: «Вот видите, каков я! Учи-тесь, пока я жив!..»

И, между прочим, для характеристики Дальского, Ларош рассказал, как он однажды встретился с ним в одном обществе, в котором оказались почитатели его таланта. Дальского окружили вниманием, всячески за ним ухаживали: он принимал все это как должное, был вульгарно развязен, чувствовал себя, как будто среди своих психопатов, и напоминал, по выражению Лароша, павлина с распущенным хвостом. Ругал александринцев, восхвалял себя, рассказывал о своих триумфах и возмущался тем, что в таком серьезном театре, каким должен быть Александринский, доминируют комики... т. е. понимай, почему не он, Дальский, а Варламов и Давыдов и, что на нем, именно, лежит миссия осерьезить театр.

— А что же? Дальский тысячу раз прав, — вдруг горячо заговорил Модест Ильич. Ему стал вторить и Петр Ильич.

И Петр Ильич начал развивать мысль, что Александринский театр слишком увлекается комедийным и, по большей части, мало серьезным репертуаром и что в самом деле было бы не вредно, если б кто-нибудь взялся его несколько осерьезить.

После обеда пошли в гостиную пить кофе. Стали музицировать. Боб, как его называли, сел за рояль и стал что-то играть.

— Дядя Петя, давай сыграем в четыре руки.

— А что играть? — ответил Петр Ильич.

Боб отыскал ноты, и они стали играть. Я тогда так мало был искушен в музыке, что не мог определить вещи.

Когда кончили, Петр Ильич обратился ко мне:

— Юрий Михайлович, вам не скучно? Вы любите музыку?

— Очень. Только я еще мало в ней разбираюсь... Я не получил никакого музыкального образования, но музыку страстно люблю, особенно рояль.

— А что вы хотите, чтобы мы вам сыграли?

Я немного растерялся, не знал, что назвать: я так был несведущ в этой области!

— Вот, недавно я смотрел вашу «Спящую красавицу». Мне очень понравился вальс. И еще ваш марш в «Гамлете» произвел на меня сильное впечатление.

— Боб, отыщи ноты, наизусть я боюсь спутать...

И Петр Ильич покорно сыграл похоронный марш из «Гамлета», а вальс из «Спящей красавицы» попросил сыграть вместо себя Модеста Ильича.

— Куда вы сегодня вечером? — Поедьте с нами в Мариинский на «Кармен». У нас ложа. Вы слышали эту оперу? Как она вам нравится?

Я ответил, что слышал ее неоднократно, и она мне очень нравится, и я с удовольствием поехал бы еще раз послушать ее, но не предупредил домашних, и их, пожалуй, будет беспокоить такое долгое мое отсутствие. Вторично покривил я душой, ссылаясь на родных, а на самом деле все еще стеснялся быть в обществе Чайковских, Лароша и других. Все они люди иного круга, чем те, среди которых я вращался. И потому вполне естественно, что я волновался в их присутствии и даже немного устал от этого волнения.

— Как жаль, что вы не можете поехать с нами, — сказал Петр Ильич. — Эту оперу можно слушать без конца... «Кармен» — моя самая любимая опера. Гениальная музыка!.. И превосходна в ней чета Фигнер.

Вся компания стала собираться в театр. При прощании взял с меня слово, что я не последний раз у них.

Так произошло мое знакомство с Петром Ильичем и его близкими.

В Петре Ильиче было много обаяния, мягкости, какой-то особой деликатности, предупредительности, простоты, сердечности, и во всем — достоинство и благородство, и это обнаруживалось при первом же знакомстве с ним. И немудрено, что все знавшие его не только преклонялись перед его талантом, но и обожали его, как человека исключительных душевных качеств.

Модест Ильич был как бы двойником Петра Ильича — до такой степени решительно во всем был похож на своего старшего брата. Я убежден, что они мыслили, ощущали и воспринимали жизнь совершенно одинаково. Даже голосом, манерой говорить они были схожи.

Манера говорить была у них весьма характерная для людей их круга: «барственная», как в таких случаях принято определять, неторопливая, на низких нотах, с округлым произношением гласных. Иностранные слова и собственные имена как-то особенно выделялись... Так, например, имя Борис не произносилось ими, как «Барис», а с резким подчеркиванием, с растяжкой буквы «о» — «Бо-рис». Помню, так говорил Сухово-Кобылин. Эта манера, несомненно, и привела его к такому характер-

нзму и колоритному построению фраз в его произведениях, которые и определяют стиль и музыку речи выведенных им действующих лиц. В своей сценической практике, изображая Кречинского, я прибегаю именно к такой манере, но всегда немного опасаясь, что современному зрителю, не заставшему людей той эпохи, она может показаться несколько старинной и отчасти мало естественной, а между тем она-то и является верной, правдивой и характерной для людей определенного круга и определенной эпохи.

Владимир Львович Давыдов — Боб — с малых лет находился при братьях Чайковских и был воспитан ими. И немудрено, что он воспринял все от своего знаменитого дяди и от Модеста Ильича, которые его обожали. Как известно, Петр Ильич посвятил ему свою патетическую шестую симфонию.

От Чайковских я вернулся совершенно очарованным их приемом и старался как можно подробнее передать домашним все мои впечатления от знакомства с Петром Ильичем.

На другой день, — а может быть, через день, сейчас уже не помню, — Петр Ильич, Модест Ильич и Боб все втроем нанесли мне ответный визит. Я познакомил их с моей матушкой и с остальными членами нашей семьи.

Спустя некоторое время я снова был приглашен к ним на обед, и стал довольно частым их посетителем, подружился с Бобом Давыдовым. В свою очередь Модест Ильич и Боб неоднократно заходили к нам, навещая мою матушку, к которой чувствовали большую симпатию.

Обеды у Чайковских были всегда в высшей степени интересны. У них за столом постоянно можно было встретить далеко не заурядных людей. Там я познакомился с известным композитором С. И. Танеевым, с популярным тогда пианистом Сопельниковым, приобретшим европейскую известность, и с его меньшим братом — скрипачом Сопельниковым, с певицей Карцевой, с пианистом и дирижером Зилотти, с художником Кузнецовым и др. С. И. Танеев, как оказалось, знал мою матушку еще в молодые годы, в бытность свою во Владимире, где раньше проживал со своим братом, присяжным поверенным В. И. Танеевым. Услышав об этом, Чайковские пожелали устроить у себя обед, на котором была бы и моя матушка, и С. И. Танеев. Моя матушка редко куда-либо выезжала, ее не легко было уговорить, но к Чайковским она поехала охотно. Так постепенно завязалось более тесное знакомство между нашими семьями, и моя дружба с домом Чайковских, где я был принят, как родной.

2

В октябре 1893 года Александринский театр возобновил «Горячее сердце» Островского — спектакль незабываемый, спектакль концертного исполнения и абсолютного ансамбля.

Я ушел из театра положительно потрясенным. Что ни роль — то раскрытая книга человеческой жизни, и на этот раз исключительный, образцовый ансамбль. Савина, Варламов, Давыдов, Медведев, Шаповаленко — все вместе создавали большое полотно, внушительную картину «темного царства», от которой положительно становилось страшно, жутко, так ярко они все вкупе рисовали грубую силу самодурства, произвола и самоуправства. Нравы, обычаи и весь уклад жизни, как черная мрачная грозовая туча, надвигались на горячее сердце и душили всякую попытку пробиться через нее светлomu лучу каждого живого существа, рвущегося из пут жестокой действительности. Спектакль имел выдающийся успех. И поныне театральные старожилы вспоминают о нем, как об образцовом, как об одном из лучших спектаклей Александринского театра.

Между прочим любопытно отметить, что при первой постановке «Горячего сердца» в одном из толстых журналов (в «Современнике» или «Отечественных записках») появилась ругательнейшая статья по поводу этого произведения. Критик обрушивался на пьесу, аттестуя ее как бездарное и безвкусное произведение. Публика, если верить критику, после второго акта стала расходиться, а к концу спектакля театр пустовал. В. В. Самойлову, игравшему Градобоева, ставилось в заслугу, что он не выучил как следует текста роли — «это делает честь вкусу артиста», — глубокомысленно замечал критик. Времена меняются. . .

На премьере «Горячего сердца» присутствовали и Чайковские.

В антракте, когда я стоял в проходе партера, Петр Ильич, проходя мимо меня, сказал мне:

— Не правда ли, восхитительно? Как играют! А у Островского, что ни слово, то на вес золота!

После спектакля Чайковские пригласили меня к Лейнеру.

Лейнер, помещавшийся на Невском у Полицейского моста, был один из излюбленных ресторанов тогдашнего Петербурга. Он не отличался комфортабельностью. Туда не ездила кутить золотая молодежь, это было скорее пристанище артистического мира, куда ездили после спектакля скромно и хорошо поужинать и где всегда можно было встретить «своих» — артистов,

художников, музыкантов, литераторов, но он не носил божьего характера, как впоследствии ресторан «Вена», находившийся на улице Гоголя, как раз в том доме, где жил и скончался Петр Ильич.

Чайковские любили ресторан Лейнера и довольно часто бывали там по вечерам.

Вот туда-то мы и отправились после премьеры «Горячего сердца». Петр Ильич, Модест Ильич, их невестка — жена брата Анатолия Ильича — Прасковья Владимировна, два брата Литке, Федор Федорович Мюльбах, владелец фабрики роялей «Мюльбах», я и братья Легат — Николай и Сергей — талантливые артисты балета (а старший Николай был, кроме того, и популярным карикатуристом). Так как нас собралась довольно большая компания, то было решено занять кабинет.

Все делились впечатлением от спектакля.

Петр Ильич чувствовал легкое недомоганье, жаловался на желудок, отказывался от тяжелых блюд. Он ограничивался устрицами и запивал шабли. Но никто не придавал его нездоровью серьезного значения, да и сам он не так чтоб уж очень жаловался, скорее был в хорошем расположении духа; был разговорчив, шутил.

Между прочим, он тогда рассказал, что вторая его симфония в какой-то мере навеяна пеньем прачек, которое он слышал в имении Каменка Киевской губернии, где он гостил у своей сестры Давыдовой, матери Боба. Петр Ильич сидел на балконе, и вдруг издали, из прачечной, до него стало доноситься пение. Это пели прачки во время своей работы. Само ли пение или та обстановка, в которой он в тот момент находился, а может быть, и то и другое вместе, произвело на него впечатление, но только мотив этой песенки остался у него в памяти и послужил ему материалом для основной музыкальной темы его симфонии.

Следует упомянуть — это та самая «Каменка», родовое имение декабриста Давыдова, где не раз собирались для тайных совещаний декабристы. В Каменку приезжал гостить к Давыдову и Александр Сергеевич Пушкин.

Припоминаю также один эпизод, рассказанный тогда Петром Ильичем о себе, эпизод курьезный и, казалось бы, незначительный, который, может быть, и не следовало бы и упоминать, но, вместе с тем, почему-то запомнившийся мне и послуживший для меня в какой-то степени дополнением к характеристике этого большого человека в обыденной его жизни. Петр Ильич рассказал этот эпизод как пример своей человеческой

слабости с таким очаровательно добродушным юмором, что в этот момент он показался нам еще обаятельней.

В те годы только что начала входить мода носить крахмальные сорочки с пристегнутыми воротничками (прежде сорочки были цельные). И вот, Петр Ильич, вероятно, по какой-то случайности ассоциаций, задает мне вопрос:

— Юрий Михайлович, а вы носите сорочки с пристегнутыми воротничками?

Я ответил утвердительно.

— Бедненький! — неожиданно пожалел меня Петр Ильич (к слову сказать, «бедненький» или «ах, как это мило» — любимые выражения Чайковских).

— Почему бедненький? — спрашиваю я.

— Воображаю, как вы мучаетесь! Ведь это один извод: ужасная возня с этими воротничками!..

И Петр Ильич рассказал, как однажды он торопился на какой-то большой обед с дамами. Надо было надевать фрак. Алексея, его слуги, не было дома, он куда-то отпросился. Петр Ильич должен был без помощи Алексея надевать фрак, готовить себе сорочку, вдевать в нее запонки, пристегивать воротничок и т. д. Он не привык и не умел этого делать. Воротничок не хотел его слушаться, не садился на место, запонки вертелись во все стороны и не проходили сквозь петли туго накрахмаленного воротничка.

— Намял себе руки до боли... Вижу, что опаздываю на обед. Терпенью моему приходил конец. Я злился, выходил из себя... В довершение всего сломалась запонка. А, как правило, запасной почему-то в таких случаях никогда не бывает. Я пришел в отчаяние и заплакал... Да, да, самым настоящим образом залился слезами. Правда, больше с досады... С досады же смял воротничок и разорвал сорочку... Сознаюсь, после жалко было и ничего хорошего из этого не вышло... Но известное удовлетворение все-таки получил, как получаешь некоторое удовлетворение, когда бьешь то место, о которое больно ударился...

Очутившись в безвыходном положении, Петр Ильич вынужден был ехать на обед в пиджаке и извиняться. Он рассказывал все это с таким юмором, что все невольно покатывались со смеху.

— Вам хорошо теперь смеяться, а каково было мне в то время! — закончил Петр Ильич с необыкновенно милой улыбкой на своем добром лице.

Оставались мы у Лейнера недолго. При выходе из ресторана, когда мы прощались у подъезда, никому из нас и в голо-

ву не приходила мысль, что мы видим Петра Ильича в последний раз.

На следующий день вечером Боб захал ко мне сильно расстроенный. Его беспокоило здоровье дяди. Я узнал от него, что Петр Ильич с утра почувствовал себя хуже, чем накануне. Днем он еще держался, продолжал жаловаться на желудок, но все-таки обедал с нами. За обедом он немного повздорил с Модестом Ильичом. Модест Ильич не давал ему пить простую воду и вырвал у него из рук стакан.

— Что я, ребенок, что ли? — рассердился Петр Ильич, настоял на своем и выпил. После этого ему сразу стало хуже. . . Началась рвота. Его уложили в постель.

В тот год свирепствовала холера. К осени она стала затихать, но Боб опасался за дядю, так как симптомы его заболевания были несколько сомнительны. Я старался отвести его от столь мрачных предположений.

На следующее утро я прочел в газетах, что Петр Ильич серьезно заболел, а на другой день (или через день, сейчас не помню) вышло объявление о его кончине, из которого мы узнали, что он скончался от холеры, которая при последних вспышках не пощадила великого композитора.

Я сейчас же, как только прочел печальное известие, поразившее всех своей неожиданностью, направился на квартиру к Чайковским, но меня туда не допустили: там производили дезинфекцию. От швейцара, не допустившего меня подняться наверх, я узнал, что только после объявления в газетах о первой панихиде будет разрешен доступ в квартиру. Мне хотелось поскорей увидеть близких Петра Ильича. Но делать нечего, надо было ждать первой панихиды. Как только она была объявлена, я задолго до ее начала направился к Чайковским, предполагая, что буду одним из первых. Но, подъезжая к улице Гоголя, я увидел, что она вся запружена толпой. . . Повсюду конная полиция. Отпустив извозчика на углу Невского, я кое-как пробрался через толпу до подъезда, а подняться наверх по лестнице было большим подвигом. Вся лестница была в буквальном смысле забита народом вплоть до пятого этажа, где жили Чайковские. Я еле протискался. . . Двери в квартиру были открыты настежь, — и там та же картина, что и на лестнице: проникнуть в квартиру не было никакой возможности.

Я совсем было потерял надежду увидеть Модеста Ильича и Боба, но неожиданно заметил, что в передней, у входа в которую я стоял, дверь, ведущая в соседнюю комнату направо, где помещался их слуга Назар, открылась — и показался Боб.

Он увидел меня — и с трудом втащил меня в маленькую комнату, откуда только что вышел.

Там были лишь свои. Тяжело было видеть расстроенные, бледные лица Модеста Ильича, Боба и других близких. Я знал, чем был для них Петр Ильич. Слова утешения не шли с языка. . . Они казались ненужными и пошлыми. Я молчал, но мы без слов понимали друг друга. . . Зная, как много всегда бывает хлопот, когда обрушивается такое горе, я ограничился только вопросом, не нужна ли им моя помощь.

— Нет, нет, что вы! Да и надобности нет никакой. . . Все хлопочут. . . Нас самих совсем оттеснили от гроба. . . Всем хочется играть какую-то роль, фигурировать. . . все напоказ. Один Фигнер чего стоит! Он взял на себя роль церемониймейстера и гарцует! Единственная просьба к вам. . . по возможности не оставляйте нас одних в такие минуты. Мы были бы вам за это счень благодарны, — сказал Боб. При этом он страшно извинялся, беспокоясь, что это будет мне в тягость, но, тем не менее, просил от меня этой, якобы, жертвы. Разумеется, я почти все время до самых похорон оставался с ними.

3

Похороны Петра Ильича Чайковского были необычайно пышны.

Весь Невский положительно был запружен многочисленной толпой, впечатление получилось такое, как будто все петербуржцы вышли на улицу, чтобы отдать последний долг знаменитому композитору.

Казанский собор, где происходило отпевание, был окружен непроницаемой толщей толпы, и сквозь нее не было никакой возможности пробраться к собору, куда можно было попасть лишь по особому пропуску.

Я тоже не сразу туда попал, несмотря на то, что шел за гробом вместе с родными покойного. Совершенно неожиданно, в то время, как гроб вносили в собор, этим моментом воспользовались не имевшие пропусков и ринулись стихийным потоком вслед за гробом. В дверях произошла неимоверная давка, меня оттиснули, и я остался на улице. Вероятно, мне еще долго пришлось бы стоять со всех сторон сжатым толпой, если бы случайно не заметил меня через стеклянную входную дверь племянник Петра Ильича — Константин Литке, который всеми правдами и неправдами втащил меня в собор, где уже совершалось заупокойное богослужение.

Посреди церкви, на возвышении, утопая в живых цветах и лавровых венках, стоял запаянный свинцовый гроб с прахом Петра Ильича. Вокруг многочисленное духовенство — высшего чина — в пышном траурном облачении. С клиросов неслись тихие печальные напевы, созданные покойным композитором. На одном клиросе пел хор Мариинского театра, на другом — хор из солистов. Тут и Фигнер, и Яковлев, Карякин, Серебряков, тут и Медея Фигнер, Мравина, Большая, Куза и все остальные.

Когда обряд отпевания, носивший характер особой торжественности, был окончен, друзья покойного под пение хора солистов вынесли гроб и поставили на катафалк. После краткой литгии пение сменилось духовым оркестром. Играли похоронный марш Чайковского из «Гамлета», тот самый марш, который еще не так давно по моей просьбе Петр Ильич сам играл на рояле.

Под звуки оркестра процессия медленно двинулась по Невскому к Лавре.

Между прочим, это был первый случай, когда на похоронах штатского играл оркестр. В былое время так хоронили только генералов, и исключительно военных генералов, и ни для кого не делали исключений. Это обстоятельство еще более придавало торжественность и величавость грандиозной картине похорон Петра Ильича.

А это была поистине грандиозная картина! Такого стечения народа не помнили петербуржцы, да едва ли оно когда-либо и допускалось. Весь Невский до самой Лавры был заполнен народом. Полиция, конная и пешая, с трудом поддерживала порядок, организовав по сторонам живую цепь из учащейся молодежи, чтоб посреди улицы дать место печальной процессии, протянувшейся длинной лентой вплоть до Александро-Невской Лавры.

Впереди несли бесчисленное количество всевозможных венков. Тут мерно колыхались и лавровые венки, и венки из живых цветов, и серебряные, а также искусственные металлические. На этот раз дано было разрешение (после похорон Достоевского и Тургенева это было запрещено) нести венки, а не везти их на колесницах.

За целой вереницей венков — два оркестра, игравшие поочередно, без перерыва, до самого кладбища. За ними, перед колесницей, запряженной в три пары лошадей, покрытых белыми попонами — духовенство в белых ризах. За прахом покойного шли его родные и близкие, а затем, в организованном порядке, — представители от различных учреждений, от каж-

дого театра в отдельности, от Консерватории, от всевозможных обществ, учебных заведений, ученых комитетов и прочие.

Спускаясь с Аничкова моста, направо, в амбразуре окна дворца Сергея Александровича, можно было заметить массивную фигуру Александра III. Он стоял за большим зеркальным стеклом, видный почти во весь рост, и смотрел на процессию. В тот момент всем своим видом он напоминал известный портрет, где он изображен в рост в сюртуке с Георгием в петлице.

У Александро-Невской Лавры, где направо от ворот, недалеко от ограды, была приготовлена могила, толпа прорвала живую цепь, и началась давка, вызвавшая панику. Послышались крики о помощи. Как рассказывали, были и пострадавшие.

На самое кладбище, во избежание тесноты, пропускали не всех.

Как только гроб опустили в могилу, Модест Ильич и Боб, пригласив меня с собой, покинули кладбище.

— Не люблю надгробных речей... — говорил Модест Ильич в пути. Тяжело их слушать у могилы близких... Они так редко бывают искренни... Одни говорят для того, чтоб покрасоваться, другие для того, чтоб их упомянули в газетах, третьи — по долгу, по назначению от того или иного учреждения — по обязанности...

4

Память Петра Ильича была отмечена специальным спектаклем в Марининском театре. Давали отрывки из опер и балетов покойного композитора: был исполнен пролог из «Орлеанской девы», «Юланта», один акт «Онегина» и по акту из «Спящей красавицы» и «Щелкунчика».

А спустя некоторое время в Большом зале Дворянского собрания, ныне Филармонии, был дан концерт симфонического оркестра под управлением Э. Ф. Направника и Артура Никиша. В первом отделении Направник дирижировал второй симфонией Петра Ильича, во втором — Никиш дирижировал шестой симфонией.

Артур Никиш первый раз появился на нашем горизонте. Он был специально приглашен, чтоб участием в концерте знаменитого дирижера почтить память великого русского композитора. Шестая симфония Чайковского была исполнена им с необычайным проникновением и исключительно вдохновенно и виртуозно. Он произвел на всех потрясающее впечатление.

Никиш, как никто, умел подчинять себе оркестр. У него была пленительная, совсем особая манера дирижировать. Необыкновенный артистический покой во всей его изящной и, я бы сказал, такой же артистической и поэтической внешности, экономия и сдержанность жестов даже в самых темпераментных, подъемных местах при большой внутренней насыщенности. . . Никогда он не переходил меры. . . Везде только намек на движение. Достаточно было едва заметного, но вместе с тем повелительного и властного поворота кисти руки или дирижерской палочки, легкого наклона или поднятия его красивой головы или устремленного, выразительного взгляда, чтобы все оркестранты, а вместе с ними и вся публика оказались в плену у этого пламенного мастера и послушно шли за его волей. Какой-то гипнотической силой обладала вдохновенная внешность этого замечательного артиста и была олицетворением его художественной природы.

Никиш потом не раз приезжал к нам и каждый раз исполнялась им «патетическая» симфония Чайковского. Она была его коньком. И долго еще имя Артура Никиша будет связано с этим замечательным созданием гениального русского композитора.

В ПРОВИНЦИИ

1

В былое время в течение летнего перерыва актеры казенных театров пользовались довольно продолжительным отпуском, а именно — с 1 мая по 16 августа. Имея в своем распоряжении три с половиной месяца, они обычно уезжали в гастрольные поездки по провинции.

Участие в подобных поездках давало (особенно молодым актерам) обильную практику, сближало артистов между собою, и, наконец, давало возможность хоть отчасти погасить свою задолженность, накопившуюся за сезон.

Постоянно, изо дня в день общаясь между собою, участники поездки тесно сближались друг с другом, что очень важно и даже необходимо в нашем коллективном деле. Интересы тогда у них общие. Каждый заботился об успехе другого во имя успеха поездки в целом. А особенно благотворно такие вылазки в провинцию отражались на молодежи. И в самом деле, в своем театре начинающему молодому актеру в то время трудно было выдвинуться. Все лучшие роли обычно распределялись между артистами, уже занимавшими вполне твердое положение, тогда как в поездках на их долю выпадали и крупные роли, которыми они при удаче зарекомендовывали себя с положительной стороны, возвращались в свой театр открытыми успехом и с определенным мнением о себе. Таким путем немало выдвинулось молодых актеров.

Первая моя летняя гастрольная поездка состоялась после второго моего сезона в театре — в 1895 году.

Администратором поездки был П. Д. Ленский. Он всегда возил на гастроли В. А. Мичурину и В. Н. Давыдова, а на этот раз пригласил и К. А. Варламова.

Павел Дмитриевич Ленский (настоящая его фамилия — князь Оболенский) — был прекрасным актером с редкими

сценическими данными. Статная фигура, которой он владел в совершенстве, красиво посаженная голова на широких плечах, крупные черты лица, легко поддающиеся гриму, и низкий басок, сильно напоминавший голос знаменитого Киселевского. Мешала ему некоторая холодность и сдержанность. Играл он по большей части роли характерные и так называемые роли резонеров и благородных отцов, к которым как нельзя более подходил. Лучшие его роли: Кречинский, Скалозуб, Паратов из «Бесприданницы» Островского и кн. Шуйский из пьесы того же автора «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский».

До Александринского театра П. Д. Ленский служил в Москве у Корша, где я смотрел его в роли Арбенина в лермонтовском «Маскараде».

Кроме сценических способностей, П. Д. Ленский обладал и административной жилкой. Помимо устройства всевозможных поездок, он был инициатором и одним из самых активных участников организации «Литературно-Художественного Общества» в Петербурге. В 1897 году именно он заложил первый камень для создания Театра Литературно-Художественного Общества, именовавшегося впоследствии Малым театром или попросту «Суворинским театром».

Для этой цели, в виде пробы, П. Д. Ленский устроил два спектакля. Первый — в зале Кононова на Мойке, где он поставил отдельные сцены из шекспировской хроники «Генрих IV» с Фальстафом — В. П. Далматовым и со мной в роли принца Гарри. Второй спектакль состоялся в Панаевском театре на набережной Невы, ныне сгоревшем. Там с громадным успехом прошла модная тогда пьеса Гауптмана «Ганнеле», где я играл учителя Горвальда.

В роли Ганнеле тогда очень про шумела совсем молодая и неопытная артистка Озерова, которой сразу начали пророчить громадное будущее и провозгласили ее чуть ли не гением. Должен признаться, играя вместе с ней, я ничего подобного в ней не находил, а просто было в ее исполнении что-то болезненное, неврастеничное, ненормальное, что, может быть, и ввело в заблуждение многих, принявших этот, на мой взгляд недостаток, за проявление яркой индивидуальности. В результате, как и надо было ожидать, она оказалась пустоцветом: ничего иного сыграть не смогла и исчезла с горизонта.

Шумный успех этих двух спектаклей навел на мысль А. С. Суворина, председателя Литературно-Художественного Общества, создать так называемый Малый театр, просуществовавший вплоть до февральской революции. Почему-то П. Д. Ленского никогда не упоминают, когда касаются Литературно-



*П. Д. Ленский — Ноздрев
В. Н. Давыдов — Чичиков*

1890-е гг.

„Мертвые души“ Гоголя

Художественного Общества и Малого театра, а я, как очевидец его деятельности, пользуюсь случаем напомнить о той роли, которую он сыграл при создании этого театра.

Вст мы, группа актеров, при умелом водительстве П. Д. Ленского, весной 1895 года, имея во главе трех премьеров Александринского театра — В. А. Мичурину, В. Н. Давыдова и К. А. Варламова, отправились на гастроли по крупным городам: Орел, Курск, Харьков, Екатеринослав, Елисаветград, Одесса, Николаев, Херсон.

Поездка была в высшей степени удачной и приятной. Помимо актерских моих интересов, — на мою долю тогда выпало немало ответственных ролей, — я получил массу новых впечатлений. Все мне было в диковину: и города, которые я обозревал самым подробным образом, и новая публика, да и вся атмосфера, в которой протекали наши гастроли, и также все наши взаимоотношения, необыкновенно тесные, дружественные, совсем не похожие на те, что наблюдались в стенах Александринского театра. Мы жили все как бы одной семьей — никаких официальных отношений, никаких рангов. Целый день мы проводили вместе. Обедали вместе, после спектакля ужинали вместе. Было весело, оживленно. Тон всему давали В. Н. Давыдов и К. А. Варламов, особенно же Давыдов, отличавшийся большой общительностью.

Необыкновенно оживленно проходили ужины. У Давыдова всегда найдется тут презабавный рассказец, остроумный анекдот. То он представит какую-либо смешную сценку, пропоет куплеты, то начнет показывать фокусы, до которых был большой охотник.

Когда к нам в Харькове присоединился известный тогда политический клоун Анатолий Дуров, дававший параллельно с нашими спектаклями свои представления в местном цирке, то оживлению не было конца.

Анатолий Леонидович Дуров был незаменим в компании. Начнет, бывало, состязаться с В. Н. Давыдовым в остроумии — изобретательность его во всевозможных шутках не знала предела. Чего, чего только он не придумывал! Помню, однажды целый вечер он нас презабавно морочил своим мнимым гипнотизмом — демонстрировал какие-то «чудеса гипноза», и так искусно, что мы все усомнились — и готовы были и в самом деле уверовать в его гипнотическую силу, когда тут же он был торжественно разоблачен.

Словом, настроение у всех было бесподобное. Этому способствовала и удача поездки. Все наши спектакли имели громадный успех, как художественный, так и материальный.

Принимали нас необыкновенно радушно и гостеприимно. В больших центрах по окончании спектаклей в городе устраивались от публики большие ужины для всей труппы, а в Херсоне в свободный день от спектакля даже была организована поездка по Днепру.

Нам подали пароход, разукрашенный цветами, на палубе духовой оркестр, а в кают-компании был сервирован ужин. До поздней ночи в оживленной компании, под звуки оркестра, мы любовались Днепром. Иногда, если нам было особенно любо какое-либо место этой, в полном смысле слова, красавицы-реки, в водах которой так поэтично отражалась луна и перед нами расстился чудный пейзаж в духе Куинджи — пароход останавливался, а звуки оркестра привлекали внимание окрестных деревень, расположенных по берегу, и к нам на челноках и лодках подплывала любопытствующая молодежь и присоединялась к нашей компании. Они нам пели свои песни, танцевали, а Давыдов как бы в ответ им пел свои. Это был один из самых красивых и поэтичных вечеров в моей жизни.

Да вся наша поездка в целом была каким-то сплошным праздником и оставила на всех неизгладимое впечатление. Мы все вернулись домой радостные, сдружившись между собой, с каким-то новым приливом творческих сил.

Кроме того, для меня лично был от нее еще один профит: комедия Крюковского «Сверх комплекта», которую мы с большим успехом тогда играли, по возвращении нашем была включена в репертуар Александринского театра, и роль Вирилина осталась за мной.

2

На следующее лето, совершенно неожиданно для себя, я получил телеграмму из Казани от известного провинциального антрепренера Бородая с приглашением играть в продолжение одного месяца с его труппой, где тогда гастролировал и Давыдов, три роли, а именно Чацкого, Хлестакова и Нелькина из «Свадьбы Кречинского».

Приглашение, что и говорить, лестное, но чрезвычайно волнительное. . .

Казань — город в высшей степени театральный, требовательный, избалованный талантливыми актерами, которыми он всегда изобиловал. Труппа Бородая считалась лучшей в провинции. Сам он являлся достойным наследником П. М. Медведа, когда-то «короля антрепренеров».

К тому же, я знал, что во время предыдущего сезона у Бородая играл Павел Самойлов — кумир Казанской молодежи, которого в Казани в буквальном смысле слова носили на руках. Играть после него Чацкого и Хлестакова было рискованно. Нелькина, правда, я играл и раньше. Чацкий был у меня выучен. К нему я уже давно готовился, но играть его еще не пришлось. Роль Хлестакова, хотя и была у меня на слуху, но почему-то никогда ее даже и не штудировал. — Как быть? — Соблазн был очень велик, но пускаться в такую авантюру не решался. Но, в конце концов, все-таки телеграфировал о своем согласии.

Легко себе представить, с каким волнением я ехал на пароходе от Нижнего до Казани, зубря все время текст Хлестакова и повторяя роль Чацкого.

Когда я приехал в Казань, первым явился ко мне в номер Бородай.

Михаил Матвеевич Бородай — примечательнейший тип театрального прошлого. Вот как рассказали мне его биографию. С детских лет он был привязан к театру. Мальчиком служил в типографии. На его обязанности было расклеивать афиши. Имея, таким образом, косвенное касательство к театру, он начал там бывать и днем и вечером, пристрастись к нему. Постоянно вертясь за кулисами, он скоро всем пригляделся, и его стали считать как бы за своего.

Будучи как-то по-особому услужливым, он в короткое время становится, что называется, «мальчиком на побегушках», обнаруживая при этом инициативу и находчивость. Это обстоятельство не могло не обратить на него внимания, и ему стали поручать и более серьезное, и постепенно он — необходимый человек при театре.

Таким путем он дошел до кассира театра. Заметив его сметливость, антрепренеры решились посылать его в качестве «передового», когда надо было труппе перекочевывать в какой-либо другой город или предпринимать гастрольные поездки на товарищеских началах, часто практиковавшиеся в то время. Он выпснлял свою задачу всегда самым добросовестным образом, и так понаторел в этом направлении, что, в конце концов, стал устраивать поездки самостоятельно, на свой страх и риск. Ему, как говорили про него, всегда везло. А я так думаю, не только потому, что ему везло, а потому, что он просто дельный человек и вел свои дела умело, со смекалкой, не игнорируя художественной стороны, в результате с хорошим материальным успехом.

Вот путь, приведший его, наконец, к давно им желанной цели — собственной антрепризе, которая ему дала возможность в короткий срок прослыть одним из лучших антрепренеров провинции. К нему стали стноситься с доверием и уважением самые крупные театральные центры, и в первую очередь Кавань и Киев ему охотно поручали ведение театрального дела.

В обыденной жизни он был с большими странностями, часто очень смешными. Актеры знали за ним эту слабость и по своей актерской привычке «разыгрывать» (есть такая профессиональная черта у нашей братии) — часто разыгрывали и его.

Так, например, Бородай был до крайности суеверен. Попробуй кто-нибудь у него перед спектаклем посвистеть. И, боже мой, что тогда с ним происходило! Я как раз был свидетелем такого происшествия. Несется со всех ног с другого конца театра и набрасывается на свистуна... Шумит, кричит на виновника ужасного преступления, грозит ему, что никогда ему больше не служить в его труппе. А А. И. Каширин (при мне тогда Каширин был такого рода преступником) — сидит спокойно перед зеркалом со своей характерной добродушной, немного лукавой улыбкой и продолжает ничтоже сумняшеся накладывать грим. Только что Бородай за дверь, — как вдруг с того же места снова раздается посвист... Врывается снова разгоряченный Бородай, смотрит долго, весь красный, с укоризной на Каширина, но уже не говорит ни слова, так же молча устраивается в углу уборной с намерением не покидать своего места вплоть до начала спектакля: при нем-то Каширин уж никак не засвистит!..

Оказывается что же? Я до этого времени и не знал — свистеть перед спектаклем не полагается, плохая примета: сбора не будет. Как суеверный человек, Бородай совершенно серьезно верил в эту примету и, постоянно попадаясь на актерскую удочку, становился предметом розыгрыша. . .

Мне рассказывали, что он как-то сильно повздорил с Мариусом Петипа, служившим у него в труппе, и всячески избегал с ним встречаться, уверив себя, что в Петипа вселился бес. Завидев его еще издали, он опростетью бросался назад, а когда встреча оказывалась неизбежной, отворачивался от него всем корпусом и, проходя мимо, шептал: «Свят, свят, наше место свято»... И в это время осеял крестным знамением вокруг себя так, как это делают священники, когда благословляют в церкви прихожан.

Эта тема также служила предметом актерского розыгрыша. Они постоянно подговаривали Петипа как можно чаще на их глазах устраивать «ловушку» своему антрепренеру, и это дела-

ли совсем не по злобе к нему, они, в сущности, его очень ценили и относились весьма сердечно, а просто так, чтобы позабыть, и были очень довольны, когда им это удавалось.

Чудаковатость его, тем не менее, не помешала ему быть серьезным и умным дельцом и внушить к себе любовь и уважение среди актеров. В этом маленьком, вертлявом, с небольшой русой бородкой и длинноватыми волосами, прямыми прядями свисавшими с его головы, с острыми, умными глазами человеке сидел, разумеется, кулачок, с виду напоминавший деревенского мужичка.

Конечно, такого свойства человек, каким был Бородай, своего не упустит, он был себе на уме, но, помимо всего, имел много ползжительных и приятных качеств.

Прежде всего, он любил театр, любил актеров — и всегда считался с их интересами, — вот почему и пользовался их признанием. Он ценил таланты и обставлял их самым тщательным образом. А главное — был добросовестным и честным, что редко можно было встретить в среде тогдашних антрепренеров. Несмотря на свою практичную жилку, он любил крупный масштаб, иной раз был готов пойти на риск, что, в конце концов, и привело его к полнейшему краху незадолго до его смерти.

Я застал Бородаю в зените его благополучия. Каждый провинциальный актер стремился попасть в его труппу. Это был своего рода «Корш» для них. Я знал о том большом кредите, каким пользовалось его театральное дело, а потому вполне естественно мое волнение перед тем, как ехать к нему на гастроли.

Когда он вошел ко мне в номер (мы с ним ранее никогда не встречались), я сразу, прежде чем он назвал свое имя, догадался, что это Бородай: таким именно я его представлял, когда его описывали.

Приветствуя меня какими-то добрыми словами, он сказал, что он очень рад со мной познакомиться и встретить меня в своем деле, что он, якобы, много слышал обо мне и т. д. — словом, сказал все, что в таких случаях говорится.

Но при этом не скрыл своего удивления и явного смущения при моем виде:

— Га, вот никогда не думал, что вы такой молодой!.. Да ведь вы совсем мальчик!.. Как же так?.. Вот-те раз!.. — с определенным разочарованием произнес Бородай с сильным украинским акцентом, пылливо и недоверчиво пронизывая меня своими острыми глазами, и — как мне показалось — как бы «примеряя» меня к рслям Чацкого и Хлестакова.

Я понял его беспокойство, что в свою очередь усилило и мое беспокойство за судьбу предстоящих мне ролей. Вскоре зашел В. Н. Давыдов и, узнав в чем дело, постарался рассеять сомнения Бородая.

Встреча с Бородаем была для меня мало ободряющей. . . А вот как-то ко мне отнесутся его актеры, думал я, и начинал себя проклинать за то, что решился ехать сюда. . .

Но актеры встретили меня очень сердечно и радушно.

В тот же вечер, после короткой репетиции одних моих сцен, я играл Нелькина в «Свадьбе Кречинского». Прошло благополучно. И, как я заметил, Бородай, к моему успокоению, ходил довольным.

С первого же дня моего пребывания в Казани я сдружился с А. И. Кашириным, крупнейшим актером провинции, служившим у Бородая.

Александр Иванович Каширин — типичный волжский парень-рубаха. Он, кажется, и родился в Казани, и всегда служил в волжских городах. Ходил преимущественно в поддевке, подпоясанной черным ремнем с кавказским серебряным набором, на голове — набекрень белая фуражка с широким дном — и тогда он напоминал Паратова из «Бесприданницы». Высокий, плотный. Про таких обыкновенно говорят — сажень в плечах. И наредкость доброе, открытое, красивое лицо. Широкая русская натура «парня удалова». Любил покутить, но в меру, держал себя с достоинством, — во всем была заметна, как тогда именовали, барственность.

Ко мне он питал симпатию, окружил меня вниманием и заботами, что немало помогло мне при моих дебютах в «Горе от ума» и «Ревизоре».

Актер он был прекрасный. Кречинского играл хорошо. Но вся его беда — большой голос. Без металла, хриплый, напоминал голос Рощина-Инсарова. Он постоянно заботился о своем голосе, вечно ходил за кулисами с пульверизатором, то и дело во всех концах раздавался его шип. Но, повидимому, делу это не помогало, голос оставался без изменения. Но это у него вошло уже в привычку, как у морфиниста, даже меня он потчевал своим лекарством: «Не хотите ли оросить горло? Ей-ей, помогает». И чуть не насильно произвел мне сам эту операцию без всякой надобности для меня.

Несколько лет спустя Каширин поступил на Александринскую сцену и имел хороший успех, но его опять потянуло на Волгу и там он играл до конца жизни.

Так же внимательно отнеслись ко мне тогдашняя героиня,

провинциальная известность М. И. Свободина-Барышева и старуха Дубровина.

С Кондратом Яковлевым я познакомился еще в Москве, на выпускном его экзамене в Филармонии. Он был учеником А. И. Южина. Экзаменационные спектакли происходили в Малом театре, и в антракте я зашел к нему за кулисы, чтобы познакомиться и выразить свое восхищение по поводу его исполнения роли Белугина, а также Недыхляева из пьесы Шпажинского «Кручина», которые он играл для своего экзамена отдельными сценами.

Встретились мы как старые знакомые и в течение месяца постоянно виделись друг с другом, мы близко сошлись с ним, что и послужило началом неразрывных дружеских отношений, сохранявшихся в продолжение всей нашей совместной работы на Александринской сцене, вплоть до кончины Кондрата Яковлева.

Окруженный доброжелательским вниманием новых моих собратьев, я смог уже легче преодолевать все трудности, сопряженные с первым выступлением в ролях Чацкого и Хлестакова.

3

На другой день я впервые играл Чацкого, имея только одну репетицию.

В моей жизни это было громадным событием. Что я испытывал тогда перед спектаклем, только я один знаю...

Предстояло мне, совсем еще малоопытному, молодому начинающему актеру, как пловцу, переплыть широчайшую многоводную реку... И я с какой-то отчаянной решимостью пустился вплавь...

Перед моим выходом на сцене все время вертелся Бородай. Повидимому, волновался за меня не меньше, чем я сам. Он все ходил вокруг меня какими-то кругами, как фаустовский пудель, и что-то бормотал. Когда наступил момент мне выходить на сцену, Бородай опрометью бросился в зрительный зал.

Как я играл — право, не знаю... Надо полагать, сумбурно. Помню только, что за уход мне аплодировали. В антракте, когда я стоял за кулисами ни жив ни мертв, меня окружили участвующие и одобряли.

Прибежал из зрительного зала и Бородай, долго тряс мне руку, говоря:

— Ну, батенька мой, вот что значит молодость, а я ее

боялся!.. Молодость опасна, может обернуться и так, и сяк... Хорошо, что вышло так...

Я еще не мог опомниться, не отдавал себе отчета, но радостно было слышать одобрение, а в то же время чувствовал себя еще на краю бездны, от которой голова кружится: впереди еще три акта, труднейших, что-то будет?!

Второй акт — самый трудный... Монолог «А судьи — кто?» для меня и впоследствии всегда оставался камнем преткновения.

И действительно, во втором акте все пошло на понижение. И в зрительном зале как будто некоторое охлаждение ко мне, не чувствовалось единения со зрителем, а это самое ужасное для актера, почва под ногами становится неустойчивой — начинаешь «рваться», плохо владеть собой.

Ушел со сцены подавленным. После первого акта еще выкликали мое имя вместе с именем Давыдова, а после второго вызывали только одного Давыдова, а я выходил, так сказать, с боку-припеку, только потому, что Давыдов тащил меня на сцену...

Весь свой подъем, все свое артистическое волнение, всю свою энергию я вложил в первый акт, а затем наступила реакция, упадок, апатия, а актерского мастерства еще не хватало, чтоб замаскировать им такое мое состояние...

С тем же самочувствием я провел и первую половину третьего акта. Но со слов «Миллион терзаний», а затем, когда я произносил монолог «французик из Бордо», как будто опять вернулось ко мне должное настроение, и закончил акт, повидимому, прилично. По крайней мере меня довольно дружно вызывали, и я, было, уже совсем начал считать себя победителем, как вдруг среди аплодисментов с галерки раздался вполне явственный свист... Правда, свист был сейчас же заглушен аплодисментами, еще большими, чем ранее, но все же, черт возьми, кто-то свистнул... Как это было ужасно...

За кулисами все возмущались выходкой недовольного.

— Какой-то дурень, прости ему господи, повидимому приерженец Самойлова, вздумал свистнуть, — успокаивал меня прибежавший за кулисы Бородай. Не стоит обращать на него внимания!.. Все было хорошо... — утешал меня Бородай. Но никакие утешения тут не помогут... Свист застрял в моих ушах.

Четвертый акт прошел благополучно, без свиста, — и то хорошо. Последний монолог «Не образумлюсь... Виноват» — мне и впредь удавался легче других, и, повидимому, публика была довольна.

Так летом 1896 года в Казани у Бородая произошло мое

крещение в роли Чацкого, которую затем я играл на сцене Александринского театра свыше двадцати пяти лет.

Вернувшись из театра и запершись в номере на всю ночь, я до утра зубрил роль Хлестакова для завтрашнего спектакля. Не слишком ли велик груз на плечи молодого актера?! Но отступления быть не могло: «взявшись за гуж, не говори, что не дюж».

С большой благодарностью по адресу моих партнеров вспоминаю я репетиции «Ревизора». Все они понимали, сочувствовали и входили в положение актера, первый раз с одной репетиции играющего такую ответственную и труднейшую роль, как Хлестаков. Каждый старался притти мне на помощь своими советами и указаниями, всячески ободрял меня.

К моему удивлению, совершенно неожиданно для меня, — роль прошла более чем удачно, гораздо удачнее, чем Чацкий.

Испытаниям моим настал конец. Все другие спектакли были уже повторные и не требовали такой затраты сил, как первые.

Из Казани мы отправились пароходом в Симбирск, а затем в Самару, где в середине июля наша летняя гастрольная поездка и закончилась.

4

Так как до начала сезона оставалось еще больше месяца, то мы, т. е. Владимир Николаевич Давыдов и я, решили возвращаться домой пароходом вверх по Волге: Владимир Николаевич до Твери, затем в Петербург, а я до Калязина, уездного города Тверской губернии, где находилась наша родовая усадьба, в которой меня поджидали мои домашние.

Подъезжая к Калязину, я предложил Давыдову заехать ко мне погостить. Он охотно согласился, и я привез к себе дорогого гостя, к радости всех моих родных.

Владимир Николаевич Давыдов предполагал погостить у нас несколько дней, но ему так нравилось у нас, что он остался на все лето. Не раз мы ездили к М. Н. Ермоловой — ее поместье было в семи верстах от нас. Они друг друга почитали. Общих интересов им не занимать стать, и В. Н. Давыдов чувствовал себя в данной обстановке отлично и отдыхал всласть.

Проживая в «Поняках», так называется наша усадьба, мы надумали поставить для местного населения у нас в доме «Ревизора» с участием Давыдова в роли Городничего и с моим участием в роли Хлестакова — об этом своеобразном спектакле мне хочется рассказать в данной главе.

В зале нашего дома стали сооружать сцену, а мы с Давыдовым отправились к Троице-Нерль — большое торговое село, неподалеку от нас, накупили материала для занавеса и костюмов, пригласили местного деревенского портного, который оказался очень толковым и по указанию Давыдова сшил всем должные костюмы (у Давыдова и у меня были собственные, в которых мы играли на Волге).

Действующих лиц не занимать стать... В усадьбе моего деда Гр. Гр. Спиридова (отца моей матери) гостило много наших родственников, моих двоюродных братьев, племянников — все учащаяся молодежь, студенты, гимназисты. Кроме того, у нас гостили артисты Александринского театра Арбенин и Панова, а также моя троюродная сестра — Н. Н. Литовцева, впоследствии жена В. И. Качалова и режиссер Московского Художественного театра, а тогда ученица Филармонии по классу В. И. Немировича-Данченко.

Разумеется, все согласилось участвовать в спектакле, и с большим интересом принялись за работу.

Городничиху играла моя тетка, не раз участвовавшая в любительских кружках, а дочку городничего — Н. Н. Литовцева. К участию были приглашены также несколько соседей, а маленькие роли, как Свистунов, Держиморда и др., были распределены между местной крестьянской молодежью.

Давыдов принялся за режиссуру очень энергично и требовательно. Репетировали мы целыми днями, и немудрено, что спектакль был слажен в короткий срок.

В нашем уезде (бывш. Калязинском) — целое событие... Молва о спектакле разнеслась по всей округе. Даже из близлежащих городов, как Калязин, Кашин, Углич, отстоящих, как никак, не ближе двадцати пяти, сорока и пятидесяти верст, получались письма с просьбой дать возможность присутствовать на нашем «Ревизоре». Мы решили удовлетворить их просьбу и дать первый спектакль для интеллигенции, а затем три спектакля для местных деревенских жителей.

Необычайную картину представляла наша усадьба в те достопамятные вечера!.. Еще задолго до начала стали стекаться толпы из соседних и дальних деревень, несмотря на сделанное предупреждение, что спектакли для них начнутся лишь со следующего дня. То и дело подъезжали экипажи и устанавливались рядами на нашем обширном, так называемом красном дворе, — перед домом. Каких-каких тут только не было! Тут и старинные, допотопные дормезы, запряженные четверкой лошадей, такие же коляски, пролетки, а также ямские тарантасы,—

это все из соседних поместий и городов. Такой от них пахло стариной, что как-то не верилось, что это все происходит в наши дни. . .

Зал наш рассчитан не более, как на 150 зрителей, и то помещавшихся с трудом. Конечно, он не мог вместить всех прибывших. Толпа же не расходилась, все оставались вокруг дома и усадьбы. И так получилось импровизированное народное гулянье. Деревенская молодежь пришла с гармошками, то и дело раздавались песни и звуки гармошки, мешавшие ходу действия. Но ничего не поделаешь, надо было с этим мириться. . .

Спектакль прошел гладко, с подъемом. Все гости разъезжались довольными, и потом долго вспоминали о нем, как об экстраординарном событии в нашем захолустье. . .

Следующие спектакли для обитателей местных деревень представляли собою, просто-напросто, «ходьнку», особенно перед началом. Громадная толпа неорганизованно врывается в дом, тесня и давя друг друга. Мы боялись катастрофы. Всем нам, участникам, уже загримированным, пришлось выйти, успокаивать и наводить порядок. Но ничего не помогало, никакие уговоры, и, в конце концов, набилось в зал, как говорится, доотказа. Большой балкон, куда выходили окна зала, также был забит народом, так что были поломаны и разбиты рамы и решетки балкона. Предвидя наплыв зрителей, мы вынесли из зала мебель, и все стояли тесной толпой, стиснув друг друга. И, тем не менее, надо было видеть, с каким интересом и вниманием, несмотря на все свои неудобства, они следили за ходом действия и как непосредственно воспринимали, постоянно делая свои замечания, откликаясь на то или иное сценическое положение! . . .

С тех пор устраивать народные спектакли у нас вошло в традицию.

Корни этой традиции надо искать еще в давнем времени. Инициаторами таких спектаклей были мой дядя Сергей Андреевич Юрьев и Марья Николаевна Ермолова. Сергеем Андреевичем принадлежит инициатива постановки первого народного спектакля. У себя в деревне, за неимением просторного помещения, он поставил в каретном сарае «Горькую судьбину» Писемского. Кроме него самого, игравшего Анания, все исполнители остальных ролей были крестьяне. Я не застал этого спектакля, знаю о нем только понаслышке, но все, кому довелось присутствовать на нем, утверждали, что удача была полная. Особенно выделяли исполнительницу роли Елизаветы, как редкого самородка, а она была малограмотной крестьянкой. Эта

постановка нашла свое отражение на страницах журнала «Театр и искусство», где в интересной, содержательной статье «К истории народного театра в России» («Театр и искусство», 1901 г., № 16) мы читаем: «Как это ни странно, деревня раньше городов увидела народные спектакли, и первые из них устроены известным славянофилом С. А. Юрьевым в его имении летом 1862 г. В усадьбе в то время работала артель плотников, и она-то смастерила этот первый народный театр XIX века. Большой крытый двор, в 15 сажень длины и 6 ширины, был разделен пополам: половина для сцены, половина для зрителей. Сцена была построена на 12 кв. сажнях, со всеми принадлежностями, с самым простым устройством для перемены декораций. Вход, конечно, был бесплатный. Представлены были: «Горькая судьбина», «Не так живи, как хочется» и затем комедия или вернее сценарий, развивавшийся во время спектакля самими актерами и придуманный Юрьевым».

Вторым большим спектаклем, который также должно отнести к историческим явлениям нашего края, был народный спектакль, устроенный М. Н. Ермоловой у нее в поместье, в таком же помещении, как у дяди, — в каретном сарае, где М. Н. Ермолова с местными любителями играла Катерину из «Грозы».

Еще будучи учеником драматических курсов, я поддерживал эту традицию, ставя каждое лето пьесы Островского, как «Не так живи, как хочется», «Снегурочку» и др.

Особенно успешно прошла «Снегурочка». В ней почти все роли тоже играла деревенская молодежь. Должен отметить, что никогда ни на одной сцене мне не приходилось видеть таких глашатаев, как в данной постановке. Когда они с трещотками выкликали прибаутки, созывая народ «суд судить, ряд рядить» — налицо была сама жизнь. И немудрено, все эти примечательные прибаутки так были им сродни, так близки, так они чувствовали в них свое, так напоминали им их собственные частушки, которые они постоянно распевали, что разом схватили подходящий ритм и музыку народной речи. Я уже не говорю об общих сценах с пеньем и плясками, как, например, сжигание масляничного чучела и гулянки в остальных актах: тут они чувствовали себя в своей сфере, как у себя на беседах.

Таким образом, я считаю, что нашему Нерльскому району принадлежит честь быть одним из родоначальников подлинного театра для народа. Это обстоятельство обязывает нас, уро-

женцев и жителей данного района, приложить все усилия, чтоб достойным образом продолжать и в дальнейшем развитие этого культурного начинания.

Для этой цели я в свое время приглашал к себе в деревню моих учеников и с их участием ставил спектакли, но уже в большом селе, где теперь районный центр — в Троице-Нерль.

Таково театральное прошлое нашего Нерльского района.

В результате всего этого, публика наша приучилась к театру, жадно тянется к нему и постоянно переполняет местный театр-клуб, который уж не в состоянии вместить всех желающих. Учитывая все это, после революции местные власти, совместно со мною, задумали соорудить сравнительно уже большой театр вместимостью на 400 человек. Я получил случай и возможность изложить этот план И. В. Сталину и А. А. Жданову, которые с исключительным сочувствием отнеслись к этим планам — и весной 1941 года мы приступили к их осуществлению, когда они внезапно были прерваны фашистским нашествием.

К. А. ВАРЛАМОВ И В. Н. ДАВЫДОВ

1

Константин Александрович Варламов отличался весьма общительным характером. Это был, что называется, «душа-человек». Всегда веселый, жизнерадостный, добродушный. Кажалось, что он всегда, всеми и всем был доволен.

И немудрено: кому же и быть довольным, как не ему?

Природа наградила его щедро: он обладал талантом первостатейным и даже, можно сказать, стихийным, получившим всеобщее признание. Все, в том числе и он сам, прекрасно сознавали это. Публика его беззаветно любила. В какой бы роли он ни появлялся, он для всех — «дядя Костя». Уже одно его присутствие на сцене, — кого бы он ни изображал!.. — вызывало общее удовольствие, и стоило ему только выйти на сцену, как дружные аплодисменты авансом неслись ему навстречу.

Казалось бы, чего же лучшего желать талантливому артисту?!

И в самом деле — тут все налицо: большой талант, любовь публики, неизменный успех...

Однако при всем том для Варламова, склонного к «ленце», тут крылась и опасность, — обратная сторона медали.

Успех и такая безоговорочная любовь публики к нему давали повод к его успокоенности и, несомненно, служили причиной его досадной инертности по отношению к самому себе, к своему таланту. Эта успокоенность являлась тормозом в его артистической деятельности и мешала в полной мере расцвести пышным цветом всем возможностям такого громадного, из ряда вон выходящего национального дарования.

Надо заметить, что К. А. Варламов за последнее время почти всегда, разве только за редким исключением, играл лишь второстепенные роли.

Да он и не особенно стремился к большим ролям: долго с ними возиться, а результат один!.. Надобности не было... Все равно, он — общий любимец, и публика его будет так же радостно принимать и в эпизодических ролях, как если б он выступал и в ролях ответственных...

Авторы, и сам театр, отлично знали такую слабость Варламова и пользовались ею. Им важно было заполучить в пьесу любимца публики, важно было, чтоб имя Варламова красовалось на афише и привлекало зрителя. Лучшие же роли они отдадут Давыдову и Сазонову, а Варламов все равно, на правах «дяди Кости», сделает свое дело и будет иметь успех, а стало быть даст успех и самой пьесе.

Так это и вошло тогда в практику Александринского театра, благо особого протеста со стороны Варламова не встречало. А в руководстве театром мало было заботы о том, чтоб как можно лучше использовать и культивировать такое большое явление, как Варламов. Не сознавали, что Варламов — это эпоха русского театра, и что подобная тактика по отношению к одному из величайших дарований нашей сцены — не что иное, как преступление перед русским искусством; несомненно, много возможных ценных достижений прошло таким образом мимо нашего театра...

Сам же Варламов, несмотря на свою инертность, в глубине души сознавал ненормальность создавшегося положения. Иной раз поворчит, что на его долю чаще достаются эпизодические роли, да и то, пожалуй, больше из ревности к В. Н. Давыдову, чем по существу. Почему это он, Варламов, — всегда Осип, а Давыдов — Городничий? Или почему Давыдов — Фамусов, а он — Варламов — Платон Михайлович, или даже бессловесный кн. Тугоуховский?.. Но это просто так, повторяю, больше из ревности... Настоятельного же стремления к главным ролям у Варламова почти не проявлялось.

Но случалось, что он вдруг и запротестует.

Со слов моего учителя А. П. Ленского я знаю, например, довольно презабавное «qui pro quo», происшедшее с Варламовым на этой почве. Константин Александрович, видя, что все интересные роли проходят мимо него, решил заявить очередь на Фамусова, одну из коронных ролей Давыдова: «Почему же, черт возьми, он, Варламов, всю жизнь только и делает, что подыгрывает Давыдову? Чем же Давыдов, в самом деле, лучше его?»

И вот, в один прекрасный день Варламов заявляет, что желает играть роль Фамусова в очередь с Давыдовым.

Просьба его, конечно, была уважена.



К. А. Варламов

1900 г. ст.

А надо сказать, что Варламов никогда не отличался точным знанием текста и часто на сцене импровизировал... Но вот что важно заметить: импровизировать-то он импровизировал, но импровизировал всегда в стиле автора, и всегда в образе того лица, которое изображал. Его так называемые «отсебятины» никогда не были «чужими», как у многих любителей прибавлять на сцене от себя, где всегда чувствуется, что они говорят «не по автору», что их слова чужеродные. У Варламова, наоборот, они всегда сливались с текстом автора, как бы являясь дополнением, развитием творчества самого автора — и иногда настолько удачно, что иной автор, пожалуй, был бы не прочь признать варламовские «отсебятины» за свой собственный текст!..

Но вот беда! В данном случае, играя Фамусова, Варламов столкнулся с грибоедовским стихом: тут уж, как ни ухитришься, как ни сливайся с образом, но если дашь свободу своей фантазии и начнешь импровизировать — ничего хорошего не получится. На этот раз Варламов, как ни трудно было ему, выучил текст что называется «на-зубок».

Наступил спектакль. Константин Александрович, — рассказывал Ленский, — игравший с ним Чацкого, волновался как никогда: точное знание текста роли было для него непривычно, и он чувствовал себя, как говорится, «не в своей тарелке».

Вначале все шло как будто благополучно... Не было только должного покоя, шел осторожно, с опаской.

Вот наступил второй — центральный для роли Фамусова акт.

Сцена с Чацким прошла более чем удачно, но в самом конце монолога: «Вот то-то — все вы гордецы» — вдруг произошла досадная и донельзя смешная оговорка: вместо того, чтобы закнчить свою отповедь Чацкому фразой: «Вы, нынешние, нутка» — Константин Александрович громко, отчетливо и как бы с облегчением, что, наконец, закончил трудный монолог, выпаливает:

— «Вы, нынешние, «прут-ко»!..

Ленский от неожиданности оторопел, подумав, что он услышался... Но нет... Растерянный вид Варламова подтвердил, что именно так и произошло. Он понял, что действительно так было сказано «прут-ко» вместо «нут-ка».

И невольно, как всегда бывает в подобных случаях на сцене, Ленский закатился смехом. Надо сказать, что на сцене при известном нервном напряжении, в каком обычно находятся исполнители — все почему-то кажется смешнее, чем в самом деле, и даже малейший ничтожный повод к тому вызывает не-

удержимый смех. Вот почему смешливость на сцене довольно частое явление. Некоторые артисты особенно подвержены такому, если хотите, нервному явлению. И чем больше в данном случае стараешься побороть свой смех, тем сильнее он тобой овладевает.

Сцена имеет свои какие-то законы как положительные, так и отрицательные, и некоторые из них до сих пор еще не получили точного разъяснения.

Вот, например, почти как правило: одна оговорка на сцене почему-то всегда влечет за собой другие.

Так случилось и с Варламовым в злополучном для него спектакле «Горе от ума». Стоило артисту оговориться, как эта несчастная оговорка в дальнейшем заразила весь его текст: оговоркам Варламова в данный вечер не было конца — и одна смешней другой.

Варламов чувствовал себя совершенно потерянным и лишился возможности владеть собой. В таких случаях обыкновенно внимание к внутренней линии роли исчезает и остается только одна мысль: как бы не перепутать текст и в дальнейшем!.. И чем больше об этом думаешь, тем чаще сбиваешься. Курьезно бывает иногда, когда ты находишься в подобном состоянии, что какое-то слово роли, которое ты произносил бесчисленное количество раз, вдруг покажется тебе совершенно новым, незнакомым — и спотыкаешься на нем, и боишься его произнести!.. Вот в такие-то моменты чаще всего и бывают оговорки.

Перед последним актом Ленский подошел к Варламову и шутливо сказал:

— Ну, Костинька, если ты еще раз оговоришься, то я, честное слово, тебя побью.

— Нет, нет, Сашенька, теперь уж не оговорюсь... Господи, ты боже мой, — вбирая, по своей характерной манере, в себя воздух, произнес Варламов. — Что же это со мной дается!..

Но нет, — Варламов не сдержал своего слова. И в последней своей сцене, вместо того, чтобы сказать: «Ни дать ни взять она, как мать ее, покойница жена... Чуть врознь, уж где-нибудь с мужчиной», Константин Александрович ясно отчеканивает: «Чуть врознь, уж где-нибудь с морщиной». Почему с морщиной — неизвестно!

— Можете себе представить, — заключил Ленский свой рассказ, — в каком состоянии я произносил последний монолог Чацкого!..

С тех пор Варламов закаялся играть Фамусова. Это был первый и последний спектакль с его участием в этой роли.

И вообще этот злополучный спектакль надолго отбил у него охоту играть большие роли: он довольствовался теми, которые без особой затраты сил и нервов доставляли ему любовь и славу, а главное, не отвлекали его от повседневной жизни, в которой Константин Александрович «купался» среди своих друзей.

2

Друзей у Константина Александровича Варламова было, действительно много — очень много — хоть отбавляй!..

В его доме всегда толпился народ и, надо сказать, самый разнокалиберный. Тут можно было встретить и важного чиновника из министерства, и видного генерала, и купца, и даже приказчика-гостинодворца, священника и пр. Гостеприимство Варламова было «притчей во языцех»: он всех приглашал к себе без разбора. Кроме того, к нему можно было притти просто, как говорится, на огонек, без всякого приглашения. И приходили знакомые, а часто и незнакомые — установилась такая уж слава за домом Варламова. Каждый мог притти к нему, зная наперед, что встретит радушный прием. Константин Александрович часто и сам не знал, кто у него в гостях, бывали случаи анекдотические — я сам был свидетелем одной такой анекдотической сцены.

Как-то во время обеда, когда у него, как обычно, сидело за столом не менее 15—20 человек, входит какой-то незнакомец.

Константин Александрович встречает его с распростертыми объятиями:

— Кого я вижу?! Боже мой! Да я как рад-то!.. Соскучился-то как!.. Наконец-то меня вспомнили!.. Садитесь, пожалуйста... Что так поздно?.. А мы уже без вас тут начали, сели за стол... Догоняйте... Лиза (это его *belle-soeur*, жена брата Георгия, она заведывала хозяйством), потчуй дорогого гостя!..

Рядом с Варламовым сидел его приятель, большой театрал, друг многих артистов — нотариус Я. Ф. Сахар. Я сидел по другую сторону его. Варламов к нему наклонился и тихо шепчет:

— Яша, а кой-то?..

Я. Ф. Сахар сосбразил, в чем дело, и шутки ради сказал:

— А — это князь... такой-то... — не помню уж, как он наименовал запоздавшего гостя.

Варламов удвоил свою любезность, сразу перешел на ты:

— Да ты кушай, князьенка!.. Уж я не знаю, как тебя и улаживать!.. Кушай, миленький!.. Лиза, налей князьенке водки, да предложи вина... Грибков-то, грибков наложи ему побольше!..

И так почти в продолжение всего обеда. А «князьенка» почему-то конфузился и имел довольно растерянный вид... .

Но когда Варламов чуть ли не в двадцатый раз назвал его князьенкой, он, наконец, не выдержал:

— Что вы, Константин Александрович, все меня называете князем? Какой же я князь?! Я совсем не князь... .

Варламов понял, что его «разыграли», — густо покраснел, как это часто бывало с ним, и сразу нашелся:

— Да ты мне лучше всякого князьенки!.. Почему же мне не называть тебя так?!

В конце концов выяснилось, что где-то во время гастрольной поездки по польскому краю, во время великопостного перерыва, Константин Александрович познакомился с ним и, конечно, по своему обыкновению пригласил к себе: «Когда будете в Петербурге, то непременно ко мне... . Прямо к обеду». Вот он и пришел к обеду, а Константин Александрович за это время успел уже забыть его.

А знаменитые варламовские «капустники»! Они приобрели большую известность далеко за пределами Петербурга.

После спектакля, за ужином всегда был у него народ, но большие приемы, кроме капустников, устраивались Варламовым еще два раза в год: в рождественский сочельник и под Новый год. Они носили оригинальный характер, какой-то отпечаток «дедовского» уклада русской жизни.

Под Рождество сначала служилась всенощная и молебен с водосвятием. Для этой цели из столовой, самой большой комнаты его квартиры, выносились столы и только в правом углу, под развешенными образами, оставался ломберный столик, покрытый белой скатертью. На столе расставлялись иконы в золоченых ризах, перед ними серебряная миска для освященной воды, небольшие серебряные подсвечники для восковых свечей. Священник с дьяконом облачались в светлые ризы, направо от стола располагался небольшой хор певчих в нарядных, синих с красными рукавами, камзолах. Комната наполнялась приглашенными, их было не так много, но все же в достаточном количестве. Все больше старушки — артистки всех

театров («мои подружки», как называл их Варламов). . . да пожилые люди, молодежь же предпочитала приехать позднее, ближе к ужину. Сам хозяин стоял обыкновенно в дверях кабинета, позади всех, и усердно молился, часто становясь на колени.

По окончании богослужения Константин Александрович первый благоговейно прикладывался к кресту, а потом тут же, по обычаю христианского обряда, целовал руку священника, после чего дьякон окроплял его освященной водой.

Торжественная часть сочельника закончена. Хозяин приглашает всех в другие комнаты, а дьякон окропляет святой водой стены всей квартиры.

В столовой в это время возня. Прислуга расставляет большой стол во всю комнату, а по сторонам так называемые «музыкантские», почему-то излюбленные многими. Больше всех хлопчет Максим Ионович — карлик-лилипут. Он был стяжатель и в достаточной степени зол, но почему-то излюбленный слуга Константина Александровича (эксцентричность вообще свойственна была Варламову). Когда Максим Ионович порядком нажился около доброго хозяина, он не захотел оставаться на положении лакея — ушел от Варламова, избрав себе какую-то иную профессию. Тогда Варламов пригласил другого карлика, Андрюшу, но несколько крупнее прежнего, а потому и был менее к нему благосклонен.

Максим Ионович знал себе цену, любил распоряжаться и доминировать в своей среде. С важным видом, облачась во фрак, он покрикивал своим лилипутским тенорком на всю остальную прислугу, приглашенную специально на данный вечер. Сервировался чай с пирогами, тортами, печеньями, вареньями, конфетами, ставились бутылки с десертным вином.

Когда все было готово, начиналась вторая часть торжества сочельника. Все чинно сидели за столом, где главным гостем был «батюшка» — священник из ближайшего прихода, в шелковой лиловой рясе, с большим крестом на груди. Чаепитие носило официальный характер. Было торжественно, натянуто и говорили на самые банальные темы. К общему удовольствию чаепитие было непродолжительное. Священник во-время поднимался, благословлял хозяина и, с всевозможными пожеланиями встретить и провести хорошо рождественские праздники, удалялся в сопровождении своего причта.

Но вот стрелка часов уже близка к двенадцати, звонки в передней все чаще и чаще — святки начались. Съезд в разгаре. . . То и дело появляются ряженые в пестрых костюмах. . . Они врыбаются шумно, с бубнами, трещотками, гармониками.

В квартире — полное оживление. Большинство заинтриговано, кто скрывается под масками. На этот счет догадки, споры, некоторые, чересчур любопытные, пытаются с иных сорвать маску, те не дают... Визг, хохот... Кто-то садится за рояль... Начинаются танцы. Хозяин доволен, ходит среди присутствующих в приподнятом, взволнованном настроении, то и дело раздаётся его характерный, раскатистый смех, варламовский смех — органичный, весь от души, такой непосредственный, заразительный...

А стол, на славу сервированный, уже накрыт, весь уставлен разнообразными закусками, графинами, наливками и бутылками вина.

Хозяин занимает в конце стола председательское место. Все рассаживаются «кому с кем любо» и приступают к ужину. Хлебосольный хозяин зорко следит за тем, чтоб все угощались как следует. То и дело обращается то к одному, то к другому, предлагая положить на тарелку особо рекомендованные им блюда или выпить того или иного вина. За столом весело, шумно, оживленно.

К концу ужина, уже под утро, настроение у всех, под влиянием выпитого вина, ещё более приподнятое.

Когда все встали из-за стола, начались опять танцы. Протанцовали кадрили, а затем заиграли русскую. Хозяин не выдерживает и, взяв себе в дамы Е. Н. Жулеву, знаменитую Хлёстову, пустился с ней в пляс. Все кольцом обступили танцующую пару и восторженно аплодировали, в особенности когда Варламов, помахивая платочком Жулевой, выкидывал в такт смешные антраша. А в дверях толпилась прислуга и умилялась, находя, что их старый барин танцует русскую куда лучше, чем молодежь. Словом, разыгралась сцена, точь-точь как на балу Ростовых из «Войны и мира» Толстого, когда старик Ростов также пустился при общем восторге присутствующих в пляс и вызвал умиление у домашней челяди, столпившейся на хорах зала, чтоб посмотреть, как веселится их барин

Так обычно праздновалась у Варламова ночь под рождество.

Под Новый год почти та же картина, только без всеобщей и молебна. Приходили прямо к встрече.

Но самая встреча Нового года происходила очень торжественно, своеобразно, совсем по-варламовски, со свойственной ему ветхозаветностью. Во всем чувствовалось священнодействие. Наступление Нового года ожидалось в столовой. С нетерпением следили за движением стрелки больших английских

часов с музыкой, стоявших тут же у стены. Сверяли свои часы, ругали старый год и уповали на Новый. . . Чем ближе стрелка к двенадцати — тем чаще раздавались звонки в передней.

Прибывали все новые и новые посетители. . . За несколько минут до перелома нового и старого года столовая уже была полна. . . Кто-то пишет свои пожелания на Новый год, а чтоб это пожелание исполнилось, полагалось во время боя часов успеть проглотить написанное. . . — Но вот на подносах разносится шампанское, разбираются бокалы. . .

Скоро Новый год. . .

Все сосредоточенны, как будто совершается что-то важное в жизни. . . — Наконец, желанный миг настал: бьет двенадцать. Прежде всего направляются к хозяину, поздравляют «С новым годом, с новым счастьем!». . . Константин Александрович со всеми тоекратно лобызается. После чего, чокаясь и поздравляя друг друга, все направляются к столу. На этот раз рассаживаются не «кому с кем любо», а каждый имеет свое определенное место и должен разыскать свою именную записочку, положенную перед его кувертом. Хозяин как всегда садится на свое место в конце стола. Ему приносятся все его драгоценности — бенефисные его подношения. Унизав все свои пальцы драгоценными перстнями и украсив грудь бриллиантовыми, рубиновыми, изумрудными, жемчужными булавками, а на столе разложив перед собой золотые и серебряные табакерки и все, что нельзя было надеть на себя (это для того, чтобы и в новом году жилось богато и счастливо! . .), — Константин Александрович в таком виде, по-детски довольный, сияющий, сел за стол.

Как только все занимали свои места, Константин Александрович обращался к присутствующим:

— А ну-ка, детки, посмотрите, что у вас под салфеткой! . .

А под салфеткой у каждого сюрприз. Никто не забыт. . . Все получили по новогоднему подарку, — пустячки по большей части, конечно. . . Но не в этом дело: трогательно внимание. . .

Большинство новогодних сюрпризов Варламова, разумеется, безделушки и, надо признаться, не очень-то хорошего вкуса, но чувствовалось, что все выбиралось с любовью и с учетом каждого из присутствующих. Иногда эти безделушки носили и игривый характер. . . Молодожены, например, находили у себя под салфеткой маленькую фарфоровую куклу в распашонке и маленькую медную ванночку. . . «Вот, мол, — это ваше будущее дите».

На мою же долю досталось небольшое золотое колечко с камнем рябинового цвета под названием «гиацинт». Как ока-

зывается, этот камень моего месяца, т. е. месяца моего рождения (январь) и, якобы, он приносит счастье на сцене. А чтобы не быть голословным, Константин Александрович не забыл приложить табличку, где перечислены все камни, а против наименования каждого указано, какому месяцу он соответствует и какое значение в жизни имеет. Все это доказывает, что Константин Александрович выбирал сюрпризы не зря, а обдуманно, желая всячески угодить своим подарком.

Я остановился так долго на обиходе жизни Константина Александровича с его своеобразными обычаями, привычками и интересами только потому, что тут весь Варламов, весь, так сказать, «домашний Варламов».

Вот в такой обстановке, в таком окружении жил и творил великий Варламов.

Судьба одарила его чрезвычайно щедро: природный большой ум, прекрасные внешние данные для его ролей, голос исключительный, как орган.

А талант?! Такого другого не было! Талантливее всех в труппе... Если его сравнить с другим большим актером — с В. Н. Давыдовым, то Варламов, разумеется, по таланту сильнее Давыдова, а актер он был, правда, меньше. У Давыдова большой талант и плюс культура. Он отделял свои роли детально, работал над ними долго. Все продумано и все закончено. А Варламов, наоборот, — никогда не работал, не умел работать — все брал силой своего таланта, чутьем, интуицией. А потому не всегда играл законченно, а так... мазками, но мазками необычайно сочными. Культуры в нем было мало — и не всегда даже грамотен. Часто путался в падежах или путал значение слов — например, не знал различия между словами «учащиеся» и «учащие» — для него в том и другом случае одно слово — «учащий»...

Если бы Варламову культуру, образование, с самого начала жизни поставить его на другие рельсы, дать другую атмосферу, другое окружение — то это было бы явление мирового порядка — Сальвини в своей области! К слову сказать, вот афоризм Сальвини: «Груд — наполовину гений».

Запросов у Варламова больших не было... Мало задумывался... Плыл по течению, благо ему все улыбалось.

При этих условиях надо было иметь силу его таланта, его богато одаренную натуру, ум, мудрость и чуткое сердце провидца, чтобы при его пренебрежении к своим исключительным данным, а тем паче при его складе жизни, — все же остаться Варламовым.

3

Владимир Николаевич Давыдов был актер совсем иного порядка, чем Варламов. Нужно ли говорить, что и его талант, как и талант Варламова, был огромный, особенно в комедийном своем уклоне. Но он отнюдь не носил характера стихийного, необузданного, черноземного, взрощенного на свободе, как то было у Варламова. Все создания Давыдова — продукт парниковой культуры, изысканный, тонкий, хорошего вкуса, с ароматом оранжерейных насаждений.

Все его роли продуманы, отделаны, вполне закончены, что не лишало их яркости и сочности (мне приходилось видеть тетрадки ролей Владимира Николаевича — они все испещрены карандашными заметками — наглядное доказательство большой, внимательной и тщательной работы над своими ролями этого крупнейшего артиста).

Впервые я увидел В. Н. Давыдова на сцене на подмостках театра Корша. Это было в 1887 году, когда он из-за каких-то недоразумений с дирекцией, оставил Александринскую сцену и перешел в Москву в театр Корша, где и пробыл сезон или два, после чего возвратился обратно в Александринский театр.

Присутствие в труппе театра Корша такого серьезного артиста, как Давыдов, не могло не отразиться на характере данного театра, где тогда преимущественно насаждался легкомысленный репертуар. Но с появлением там В. Н. Давыдова все чаще стали даваться серьезные произведения, что не могло не привлечь внимания и другой части московской публики — горячих приверженцев «Дома Щепкина», раньше неохотно посещавших коршевский театр из-за его репертуара.

Давыдов быстро завоевал симпатии московских театралов, не всегда склонных признавать «чужого» актера. Если он тогда еще не стал вполне «своим», то талант его во всяком случае получил полное признание.

По настоянию Давыдова, у Корша была поставлена пьеса Сухова-Кобылина «Дело». О Давыдове заговорили как об исключительном исполнителе роли Муромского. И в первую голову, как и всегда в подобных случаях, раздался голос моего дяди — С. А. Юрьева:

— Талант-с, большой талант! Редчайшее дарование — Самарин, второй Самарин-с. . . Муромского играет первоклассно — разносил молву по всей Москве Сергей Андреевич. Действительно, все ходили смотреть Давыдова в этой роли.

Мне в ту пору не довелось видеть Владимира Николаевича



В. Н. Давыдов

1900-е гг.

в роли Муромского, восхищался я его Муромским уже в Петербурге, когда сам стал актером Александринского театра.

У Корша же смотрел я в первый раз Давыдова в пьесе Потехина «Чужое добро в прок не идет». Играл он роль ямщика Мишаньки. В первые годы моего пребывания на Александринской сцене, я неоднократно видел Давыдова в данной роли, и это дало мне возможность ярко запечатлеть одно из лучших созданий великого артиста.

Мишанька — лихой ямщик, — молодой беззаботный парень, душа нараспашку, широкая русская натура, но безвольный, легкомысленный, любит погулять и шикнуть тройкой «борзых своих коней», показать товар лицом. Слабостью его незлобивого характера пользуются злонамеренные люди и склоняют на преступление. В конце концов, он опаматовывается и приходит к заключению, что «чужое добро в прок не идет».

Владимир Николаевич Давыдов хорошо знал и чувствовал русского человека и русскую жизнь во всех ее проявлениях. У него даже было какое-то особое пристрастие, какое-то тяготение ко всему русскому, народному. Мне приходилось наблюдать его, когда он одно лето провел у меня в усадьбе в Тверской губернии. Бывало, в какой-либо праздник соберется деревенская молодежь на берегу реки или на лугу, начнет танцевать и петь, — и для Давыдова не было большего удовольствия, как пойти и присоединиться к их веселью. Тут он чувствовал себя в своей среде, не внося ни малейшего диссонанса своим присутствием. Он пел свои излюбленные русские песенки, его слушали с восхищением, потому что чувствовали в этих песнях родное, затрагивающее их душу.

Роль Мишаньки была ему сродни, вот откуда и его удача в ней.

Рассказ ямщика Мишаньки из первого акта о том, как он лихо пустил свою тройку, наглядно изображая, как искусно он управлял ею, как лошади чувствовали и послушно повиновались малейшему движению вожжей, как он приободрял их, помахиная, когда нужно было, кнутиком — передавался Давыдовым в высшей степени артистично и производил захватывающее впечатление. Вы так и видели по всей его фигуре в ямском армяке, подпоясанном красным кушаком, и по протянутым вперед его рукам, как будто крепко держащим туго натянутые вожжи, по осанке и слегка запрокинутой назад голове, по его горящим азартом глазам, — как лихо мчалась, как бешено неслась тройка!.. Давыдов до того увлекательно и вдохновенно рисовал словами всю картину мчавшейся тройки, что во время его рассказа и у зрителей невольно начинало дух



К. А. Варлаков — Помощник

В. Н. Давыдов — Мишанин

1850-е гг.

„Чужое добро в прок не идет“ Потезина

захватывать, как будто они сами неслись на тройке Мишаньки. . .

Да и вся роль была выдержана до конца, — ничего нельзя было прибавить и ничего убавить. Народный говор был подлинный, ни малейшей поделки под бытовкой, ни малейшего «передразнивания», как это часто случается на сцене, когда «играют быт». И что особенно важно заметить и что, вообще, являлось присущей чертой творчества В. Н. Давыдова — это отсутствие всякого «переплеска», никакой напряженности и подчеркивания, — все в меру, мягко, тонкими штрихами, но ярко, остро, будто бы все как в жизни, а на самом деле подлинное художественное создание, ничего общего с фотографией.

А главное — вкус, очень большой вкус художника. . .

Некоторые сцены у Потехина полны натурализма, как, например, сцены разгула Мишаньки. Боже ты мой, как бы ими воспользовались некоторые исполнители в погоне за дешевым успехом у публики! . . У Давыдова — ничего подобного. У него все в высшей степени мягко, тонко и эстетично, — вот идеальный образец реального исполнения на сцене!

Говоря о Давыдове, как исполнителе главной роли пьесы, не могу по пути не захватить двух его партнеров, игравших брата Мишаньки: у Корша — П. Ф. Солонина, а в Александринском театре — К. А. Варламова. Кто из них лучше по исполнению — трудно сказать. Оба лучше, как обычно говорят в таких случаях. . . Каждый по-своему. . . Они изображали деревенского парня, неотесанного, с виду придурковатого. У него малый запас слов, говорит больше междометиями и часто хохочет, но на самом деле весьма неглупый, с чуткой душой. Он совесть Мишаньки, и в критическую минуту помогает ему выбраться из трясины, в которой тот завяз по своей бесшабашности. Роль в высшей степени трудная. У автора превалирует внешняя сторона, более доходчивая до публики, с явным расчетом вызвать смех. Вся же сущность роли где-то под спудом характерных черт, рисующих, главным образом, житейскую неприспособленность образа. Оба исполнителя, Варламов и Солонин, сумели добиться до сути роли и дать главным образом всю привлекательность обаятельного добродушного деревенского парня, пленяющего своей непосредственностью и чуткостью. Всю же оболочку роли они подавали с большим тактом, ненавязчиво, деликатно, и тем самым достигали главного. Такой прием их исполнения вполне сливался с игрой В. Н. Давыдова, и между ними получался полный контакт.

Но вот, в Москве целое событие: в театре Корша поставили «Горе от ума».

Грибоедовская комедия не появлялась на московских сценах в течение целого ряда лет. После смерти И. В. Самарина, прославленного Фамусова, — она не возобновлялась в Малом театре. Театр Корша рискнул поставить бессмертную комедию, имея в своем составе такого артиста, как Давыдов на роль Фамусова, чем и вызвал целую сенсацию.

Надо отдать справедливость: комедия была поставлена с необычайной тщательностью.

Нашлись и в высшей степени подходящие и талантливые исполнители: Фамусова играл В. Н. Давыдов, Чацкого — П. Ф. Солонин в очередь с Н. П. Рошинным-Инсаровым (последний прослыл лучшим исполнителем Чацкого), Софью — А. Я. Глама-Мещерская и А. А. Яблочкина, Лизу — Мартынова, Молчалина — И. М. Шувалов, а такого идеального Скалозуба, каким был И. П. Киселевский, мне до сего времени еще не приходилось видеть.

Я не застал Самарина Фамусовым, но старожилы театра, помнившие Самарина в Фамусове, находили, что Давыдов не ниже в данной роли, если даже не выше знаменитого артиста.

В то время, о котором идет речь, я был гимназистом лет пятнадцати, а потому еще не вполне мог как следует разбираться в игре артистов, но помню, какое сильное впечатление произвел на меня Давыдов в Фамусове. Потом, много лет спустя, когда в течение более двадцати лет я был бессменным исполнителем роли Чацкого на сцене Александринского театра и почти всегда играл с Фамусовым — Давыдовым, впечатление мое оставалось таким же, и я с тем же восхищением воспринимал его виртуозную игру, отдавая себе уже более ясный отчет в актерском мастерстве.

Прежде всего необыкновенно угадан был артистом и выдержан до конца стиль самого произведения. Давыдов писал свою роль акварелью, тонко, мягко, вырисовывая все детали, все тончайшие оттенки, филигранно, как искуснейший ювелир, отделявая каждую фразу. Монологи 2-го действия в сцене со Скалозубом — показательный урок чтения стиха вообще, а грибоедовского в частности. Давыдов произносил текст легко, без всякого подчеркивания, без нажима, относясь серьезно к проповедям Фамусова, как будто бы это были его собственные убеждения, но под этим серьезным таилась очевидная ирония, ирония от лица уже самого художника, отношение его, Давыдова, к изображаемому им лицу. Поражало умение координировать эти две стороны, держать равновесие (что, к слову сказать, в настоящее время утрачено и редко встречается на нашей сцене).

Некоторые делали Давыдову упрек (и, если хотите, справедливый), находили, что его Фамусов — больше чиновник, нежели московский барин. Может быть... Безусловно в Давыдове было меньше барина, чем, скажем, у А. П. Ленского в Фамусове, но уже тут дело скорее индивидуальных данных. Но что бы там ни было, роль Фамусова у Давыдова — произведение классическое и останется крупнейшим созданием в истории русской сцены.

В то же время в Москве я видел Давыдова еще в нескольких ролях, правда, мало значительных по своему удельному весу, малоценных как литературный материал, но зато как художественно выполненных!..

Вскоре Владимир Николаевич Давыдов вернулся в Петербург, и уже там, после большого перерыва, я встретился с ним, когда осенью 1893 года вступил в труппу Александринского театра.

4

В жизни Владимир Николаевич Давыдов был на редкость счастливый человеком. С первого моего знакомства с ним меня приятно поразило его обхождение — и не только со мною лично, но, как я успел заметить, и со всеми. Такое простое, предупредительное и внимательное — и притом без всякого подразделения на ранги (а чиновничество в то время было обычным явлением в театре).

Его природный ум, остроумие, юмор, веселость, — все это придавало ему особое очарование. Всю свою жизнь, до самой старости, он отличался общительностью. Любил бывать на людях: там только он и чувствовал себя в своей сфере...

Помимо того, что он был приятный собеседник и мог отзвучиваться на самые глубокие и жгучие темы, он любил просто повеселиться и, с присущим его таланту комизмом, рассказывал всевозможные забавные истории, комические сценки и даже пел.

Пение — было его слабостью. Он обычно пел русские песенки, старинные, но большей частью любил варламовские (отца Константина Александровича), и пел прекрасно, никогда не давая полного голоса, чуть-чуть приглушенно... «С настроением», как в таких случаях говорят...

Но у него в репертуаре были и другие, пошиба цыганского, под гитару, или так называемые «интимные песенки». Я грешный человек, должен признаться, не очень большой охотник до «интимных песенок». Этот жанр редко доставляет мне удоволь-



В. Н. Давыдов — Фалгуро

«Горе от ума» — Гребенский

Театр Корша, 1891 г.

ствии, а потому я никогда не был поклонником такого пения Владимира Николаевича. Но зато те, до кого доходил этот жанр, всегда восхищались, и Давыдов, окруженный тесным кольцом таких слушателей, с большим увлечением отдавался своему пению.

Что еще отменно выходило у Давыдова — это его мимические сценки. Другого такого подвижного лица, как у Давыдова, — я не знаю. Что только он ни вытворял со своим лицом! Вот сейчас иезуит — ксендз и, мгновенно, из ксендза — Плюшкин с беззубым ртом и острыми, бегающими жадными глазами, а вслед за ним — елейный и сладострастный щедринский Иудушка Головлев.

Но что бесподобно и даже, можно сказать, гениально выходило у него, так это «сценка в церкви», где он изображал любопытную старуху-богомолку. Он набрасывал на голову большую шерстяную шаль, закалывал ее под подбородком булавкой, и на глазах у всех тотчас же превращался в подлинную старуху. Глядя на него, вы ни за что бы не сказали, что это не старуха!.. Какая-то у него была особенная способность перевоплощаться!

Сценка сама по себе очень потешна: старуха стоит в церкви и самым усердным образом, медленно осеняя себя широким крестным знаменем, молится, бормочет какую-то молитву. Вдруг ее внимание привлекает богатое платье на стоящей впереди ее женщине. И, не успев еще осенить себя полным крестом, она уставилась на это платье и вся замерла, полная любопытства: ей непременно хочется узнать, шерстяное оно или нет!..

Предварительно поспорив на этот предмет со своей соседкой, доказывающей, что платье отнюдь не шерстяное, она, чтоб убедиться в своей правоте, решает удостовериться наощупь — шерстяное оно или нет?! Чтоб было не так заметно для близстоящих, она притворяется, что усердно молится, и, закатив глаза к небу, охая и вздыхая, бормоча молитву, кладет земной поклон — и, прикоснувшись к полу лбом, одновременно ощупывает пальцами подола юбки. Убедившись, что оно, действительно, шерстяное, она поднимается, продолжая делать вид, что вся в молитве — и победоносно шепчет соседке:

— Шерстяное!..

Виртуозно, с превосходным знанием быта и нравов, все это проделывалось Владимиром Николаевичем, обнаруживавшим исключительную наблюдательность.

Любил он также петь куплеты... А его «Николя, вуаля-а-а-а» — своего рода шедевр. Кто видел Владимира Ни-



В. Н. Давыдов — старуха-богомолка

1890-е гг.

колаевича в подобном жанре — не станет отрицать, что он и нем, поистине, гениален. . . Все это так. Но тут есть и некоторое «но». Я не хочу отрицать права на существование такого жанра, но также никто не будет отрицать, что все эти сценки Владимира Николаевича предназначены для того, чтобы забавлять, потешать, а подобала ли ему такая роль? Если б все было достоянием интимной компании, своей среды, между своими — это одно, почему не повеселиться! . . . Но Владимир Николаевич имел слабость демонстрировать такое свое искусство на людях, при посторонних или даже в общественных местах — и это другое дело. Имя Давыдова звучит гордо. Нельзя снижать его. От такого артиста, как Давыдов, нужно требовать идеи служения искусству. Ему невместно забавлять, потешать. Мне, признаюсь, всегда было немного больно в таких случаях за большого артиста. Но что делать. . . Ведь у каждой медали есть своя оборотная сторона, так и у каждого человека, как бы он велик ни был, будут свои недостатки, свои слабости. Владимиру Николаевичу, само собою разумеется, не был исключением из общего правила.

За кулисами Давыдов пользовался большим престижем, уважением и общей любовью, несмотря на некоторую неуравновешенность характера, которая часто давала себя чувствовать в повседневной закулисной жизни.

С учениками своими, принятыми в театр, он держал себя, как старший товарищ, и они относились к своему учителю с большим пиететом. Все они до конца оставались к нему неизменны и глубоко чтили его, несмотря на то, что им часто приходилось испытывать на себе не всегда ровный, несколько капризный, отличавшийся даже подчас нетерпимостью, характер Давыдова. Он привык смотреть на них, как на детей, и не замечал, как эти дети вырастали и становились великовозрастными.

Долгое время, например, он никак не мог примириться с тем, что Ю. Э. Озаровский, когда-то его питомец, в один прекрасный день был назначен режиссером Александринского театра. В. Н. Давыдов кипятился, нервничал, возмущался. В его голове не укладывалось, что как это Юрий Озаровский, его ученик, этот мальчишка, молокосос, у которого и молоко еще на губах не обсохло (а, надо заметить, ему в то время уже стукнуло 40 лет) — и вдруг осмеливается быть режиссером! — И в каком театре? Подумать только, — в Александринском! Шутка ли?!

И возмущению не было конца. «Пожалуй, чего доброго, — и меня осмелится учить» и т. д. — Кончилось тем, что он не

стал подавать ему руки и совершенно отрекся от него, как своего ученика. . .

В. Н. Давыдов был человеком в высшей степени самолюбивым, и на этой почве у него развилась подозрительность. С годами эта черта характера усилилась, дошла до болезненного состояния, и, вероятно, он сам немало страдал от нее. Ему все казалось, что его недостаточно ценят, отказывают во внимании и даже обижают. Постоянно настроивая себя на этот лад, он, в конце концов, начинал верить в эту свою навязчивую мысль, и она, надо сказать, в достаточной степени отвлекала его существование. Подобно тому, как Ромео любил себя настроивать на мнимое страдание от любви к Розалинде, так и Владимир Николаевич любил растревлять свои раны и чувствовать себя обиженным. Он, как капризный ребенок, упрямо стоял на своем, как бы логично вы ему ни доказывали противное. Тургеневская «кауровщина» сидела в нем крепко. . . Часто это приводило к большим недоразумениям. . .

Кто не помнит пресловутых «отставок» Давыдова. . . Сколько надо было употребить усилий, чтобы уладить недоразумение! Но были случаи, когда он порывал с Александринским театром, к счастью, на короткое время (как это было с театром Корша).

Каждую весну, при возобновлении контракта, он бывал чем-нибудь недоволен дирекцией и «уходил». . . По обыкновению нервничал, брюзжал решительно на всех и на все, но, в конце концов, кончалось к общему благополучию: он оставался. Только в последние годы своей жизни он снова «закинулся», не имея решительно к тому ни малейшего повода, и окончательно перешел в Московский Малый театр. В Ленинград стал приезжать лишь на отдельные спектакли. Надо прямо сказать, в этих вопросах тяжелый был характер. . .

А рядом с этим в нем уживался совсем другой Давыдов, необыкновенно милый, общительно-веселый, доброжелательный и даже скорее сентиментальный. Но великие люди оцениваются не по их недостаткам, а по их достоинствам. Так и с Давыдовым. Такое свойство характера не помешало ему пользоваться общей симпатией и глубоким уважением. Все смотрели на проявление такого его неуравновешенного характера, как на причуды большого человека, с которыми так или иначе надо было считаться. Обаяние таланта и обаяние его личности, несмотря ни на что, заставляли забывать многие, даже иногда совсем незаслуженные обиды.

Актерам свойственно желание играть несоответствующие их дарованию роли — «тому мы тому примеров видим». Мласти-

тый Пров Садовский, характерный актер, преимущественно бытовой, вообразил, что он трагик — и захотел играть «Лира» — и провалился. Василий Пантелеймонович Далматов, — блестящий комедийный артист, знаменитый «герой-фат», обижался, когда ему говорили, что он незаменим в этом амплуа. Он был искренне убежден, что он — неразгаданный трагик, и объяснял все свои неудачи в репертуаре трагическом — полным непониманием публики, не доросшей до его исполнения.

В. Н. Давыдов не был исключением. В свой бенефис он поставил «Шейлока», но, почувствовав неудачу, в конце концов, отказался от Шейлока и от своей мечты играть такого порядка роли.

Если мы проследим всю актерскую линию Давыдова, то легко заметим его влечение к ролям драматическим и даже лирическим.

Обладая сценическим тактом, большим опытом и культурой, он, разумеется, не шокировал в этих ролях, но тем не менее не поднимался в них выше среднего уровня, тогда как в ролях высокой комедии он был тем Давыдовым, чье имя занесено крупным шрифтом на страницы истории русского театра.

Давыдов принадлежал к разряду тех сценических деятелей (к сожалению, очень редких в его время на русской сцене), которые сознавали, что для того, чтобы всецело обнять капитальную роль, сгладить в ней все сильные и слабые места, соединить внутреннюю связью спокойные места с теми, которые полны движения, — необходима предварительная работа, требующая ясной головы. Отнюдь я не хочу сказать, холодной мысли. Нет! Но вместе с тем, каждое инстинктивно возбужденное чувство, несмотря ни на какую интенсивность последнего, в тот же момент является достоянием сознательной критической мысли актера, и он оценивает каждый звук своего голоса, чувствует и мысленно видит каждый свой жест.

Эта творческая сила сценического таланта обладает той чудотворной способностью, благодаря которой артист при глубоком потрясенном чувстве сохраняет спокойную ясность ума и сознательно переходит из чувства в чувство, следуя указаниям своей мысли. Словом, тою способностью, в силу которой он, живя на сцене полнотою жизни изображаемого характера, созерцает его и мыслит о нем, как об отдельном от себя объекте.

Сценический талант и обладает таким особым даром, который дает ему возможность в одно и то же время, так сказать, и чувствовать и не чувствовать; и отдаваться всему пылу вдох-

новения, и спокойно рассуждать. Людей, одаренных таким внутренним складом, мы и называем — талантом.

Владимир Николаевич Давыдов как раз и являлся одним из самых ярких, самых крупных представителей актеров такого порядка.

5

В предыдущих строках Варламов и Давыдов у меня больше, так сказать, «домашние». Мне интересно было, говоря о творчестве этих артистов, взять их также и в их обыденной жизни, коснуться той среды, в которой они вращались, проследить житейские и духовные их интересы, чтоб, на основании добытых наблюдений, легче было подойти к анализу их художественных достижений: ничто так не определяет характер творчества того или иного актера, как сам актер — личность, являющаяся источником созданий.

И в самом деле, актерское исполнение удивительно как коварно в этом отношении: оно сразу обнаруживает актера, как человека, выдает его, так сказать, с головой! По характеру игры почти всегда можно определить степень интеллектуального развития, общей культуры, ума и вкуса. Словом, целиком обнаруживается все духовное содержание.

Вот почему мне казалось нелишним задержаться на бытовой стороне жизни Варламова и Давыдова, ибо это часто дает ключ к разгадке тех или иных особенностей артистического исполнения. На этом основании и теперь, прежде чем говорить о Давыдове и Варламове, как именах, которые пишутся в красную строку, я позволил себе добавить несколько слов о них, как о Константине Александровиче и Владимире Николаевиче, или попросту, как о «дяде Косте» и «дедушке Давыдове», как принято было их тогда называть в общезнании.

Давыдов и Варламов — явления исключительные. Подобные таланты рождаются раз в столетие. . . Это, что называется, звезды первой величины. Но, боже мой, как они противоположны друг другу. Ничего общего ни по своей внутренней сущности, ни по свойству своего дарования. Различны подходы к творчеству. Каждый из них отталкивался от своей яркой индивидуальности, ничем не напоминавшей индивидуальность другого.

Особенно ярко отличался самобытностью Варламов. Он положительно стеснялся особняком, у него все иначе, чем у других. Надо было слышать, как говорил он на сцене — у него была

особая манера речи, полнозвучная, вся насквозь пропитанная сском, как сдобой, сочная, округлая, «зернистая». Фраза полная содержания, широкого масштаба, смачная. Он произносил ее не только длительно, но и певуче, со свойственной ему волнообразной напевностью. Так и чувствовалось, что актер сам наслаждается переливами своего голоса, своих интонаций. Одна музыкальная волна порождала другую музыкальную волну. И вместе с тем такая своеобразная, чисто «варламовская» манера говорить, нисколько не лишала, а скорее помогала придавать типичные черты образам и быть правдивым и естественным.

Сам он большой, крупный, массивный. Его голос, жест и манера говорить — в полном соответствии с его внешностью: он весь точно через увеличительное стекло.

Громадный талант Давыдова не обладал такой стихийностью, которая была у Варламова. В Давыдове было все мягче и, я бы сказал, сдержанней, корректнее. Творчество Давыдова выдвигалось в более определенные и вполне законченные формы. Такт, чувство меры — отличительная черта исполнения этого артиста. Его речь четкая, будто каллиграфическая, как бы характеризовалась многообразием «шрифтов». Фразы тщательно сделаны, как бы отшлифованы. Все подчиняется воле художника. Но той яркой самобытности, какая была у Варламова — не наблюдалось.

Варламов поражал своей оригинальностью, Давыдов — преемственностью традиций. Он был плоть от плоти своих великих учителей, могижан русской сцены. Больше всего в нем было от Самарина, память которого Давыдов всегда чтит.

Как сказано, Давыдов — полная противоположность Варламову. А между тем, когда они сходились вместе и вели диалог, никакого разногласия не получалось, наоборот, возникала полная гармония. Исполнение как бы сливалось в одно целое, и смотреть и слушать их вместе было наслаждением.

То же самое можно было сказать и об актерам Московского Малого театра. Они также сливались в одно целое.

Принято утверждать, что актеры Малого театра все под одним знаменателем, что они все одного направления, одной школы и все говорят якобы «одним языком», языком Малого театра. Искони установилась такая слава за ними, и она составляет гордость самих актеров щепкинского дома, пребывающих в таком самосознании и по сей час. Но так ли оно на самом деле?.. Действительно, — они объединены одной школой, одним направлением и одной манерой исполнения. Отнюдь не умаляя всех достоинств прославленного театра, смею утверж-



*К. А. Варламов — Варранин
В. Н. Давыдов — Муромский*

1890-е гг.

„Дело“ Сухово-Кобыляна

дать, что это далеко не так. Никогда этого не было даже в самую блестящую пору его. Ну, в самом деле, откуда быть этой единой школе и единому языку, когда большинство труппы, за редким исключением, почти сплошь было из приглашенных со стороны. Ленский, Южин, чета Садовских, Рыбаков, Правдин и многие другие, — все они пришли на сцену Малого театра уже готовыми актерами из разных провинциальных или частных театров и вполне сложившимися вне стен щепкинского дома. Каждый из них приносил с собой нечто свое, самобытное, индивидуальное... Общее было у них разве только одно — что они все яркие дарования. Отсюда художественный вкус, чутье, дававшие им возможность понимать друг друга. Это-то и приводило их к пониманию друг друга.

А те из стаи славных, возвращенных у себя, на почве своего театра, как, скажем, Ермолова и Федотова, разве их творчество напоминало друг друга? Следовало их видеть вместе на сцене, чтобы убедиться, насколько различны их школы, их направления, вся манера играть!

Ермолова — вся ушла в глубину переживаний чуткой большой души; Федотова, правда, не игнорируя внутренних переживаний, вся — изыск внешних приемов. Музыка ее речи диаметрально противоположна музыке речи Ермоловой. То же самое можно сказать и о Ленском и Южине. Южин — несомненно актер ближе к западной школе, всегда несколько приподнят. У Ленского совсем не было приподнятого тона, но у него была в высшей степени оригинальная, какая-то своя манера речи, резко отличающаяся от речи остальных его партнеров. Необыкновенно плавная, певучая с яркими повышениями и понижениями к концу фразы и часто переходящая в скороговорку. Не сразу можно было освоиться с такой его манерой. Надо было привыкать к ней.

У четы Садовских говор типично московский, а у Правдина с несомненным легким иностранным акцентом и напевностью, речь совсем не русская.

А тем не менее, сумели же они сыгратся между собой и подчас давали такой ансамбль, о котором можно было только мечтать!

Оказывается, не всегда суть только в том, чтоб все были объединены какой-либо единой школой, чтоб все были, так сказать, «под одну гребенку», очевидно, главная сила тут в талантах, в художественном вкусе, чутье и в умении ощущать стиль и характер того или иного произведения, что и приводило всегда к одному знаменателю, к пониманию друг друга, а отсюда — как бы один общий язык.

Конечно, для достижения полного ансамбля всегда хорошо, когда все участники спектакля одной веры, одной школы. Кто же станет это отрицать!.. Не все же Давыдовы и Варламовы, или только что перечисленные артисты Малого театра!.. Я хочу только сказать, что для исключительных талантов есть и свои исключения. Они, несмотря на различие, иной раз, достигают полнейшего единения между собой. Варламов и Давыдов — красноречивый пример тому.

6

Давыдову и Варламову за их долголетнюю сценическую практику довелось сыграть громадное количество ролей. За Давыдовым, например, числится не более и не менее, как 547 названий пьес. Их них — 450 русского репертуара и 63 иностранного, а также 34 оперетты. Включим в это число несколько балетов и пантомим — ему приходилось выступать и в подобном жанре. Итого на его долю выпало 547 ролей. Для актеров наших дней, творческая жизнь которых протекает совсем в иных условиях, такая цифра не может не показаться баснословной!.. Причем более пятидесяти ролей можно причислить к крупнейшим созданиям артиста!..

Таковую же массу ролей сыграл и Варламов. Среди них, правда, много эпизодических (количество крупных ролей у него было меньше, чем у Давыдова), но во всяком случае это совсем не значит, что за долгие годы своей актерской жизни Варламов не успел скопить целой галереи своих созданий. Без этого, само собой разумеется, он не стал бы Варламовым!.. Осип из «Ревизора», генерал Бетрищев из «Мертвых душ», Муромский из «Кречинского», Варравин из «Дела» Сухово-Кобылина, Фурначев из «Смерти Пазухина», Сганарель из мольтеровского «Дон-Жуана», царь Берендей из «Снегурочки», Юсов из «Доходного места» и целая галерея купеческих типов Островского, а также Лебедев из «Иванова» и Пищик из «Вишневого сада» Чехова, не говоря уже о ролях «текущего репертуара», как, например, Столбцов из «Нового дела» Немировича-Данченко или Галтин из пьесы Модеста Чайковского «Борцы» и многие другие. Все экспонаты величайшего художника.

Теперь, спустя слишком двадцать пять лет со дня кончины Варламова, зачастую слышатся такие вопросы: «А, скажите, ведь Варламов был однообразным актером? Не правда ли?»

Он оставался на сцене всегда самим собой? Он был просто самородок, но мало работал над собой и не умел перевоплощаться так, как это делал Давыдов?!»

Непонятно, почему возникло такое суждение о Варламове?.. Разве только потому, что ему пришлось переиграть много ролей в пьесах таких авторов, как Виктор Крылов, которые не заботились о характерах действующих лиц, а давали лишь одни забавные положения, да к тому же при этом обыкновенно имели в виду того или иного актера, а в том числе, разумеется, и Варламова, рассчитывая, что Варламов вдоволь позабавит публику. Словом, писали, так сказать, «под актера»; о создании какого-либо образа не могло быть и речи. От Варламова в таких случаях ничего и не требовалось, как только быть самим собой, быть Варламовым, быть «дядей Костей», которого так любили...

Но коль скоро Варламов имел дело с материалом, который давал хотя какой-нибудь повод к настоящему творчеству, он становился художником полной жизненной правды, глубины и типичности, несмотря на то, что действительно не принадлежал к разряду таких актеров, которые много работают над своими ролями. Но зато артист имел от природы большой ум и чуткую душу, дававшие ему возможность верно, тонко воспринимать жизнь и превосходно угадывать все сложнейшие перипетии человеческих переживаний.

Варламов хорошо знал людей, чуял характеры, эпоху, среду, и каждому действующему лицу придавал типические черты, достигая типичности чуть заметными штрихами, не стараясь, за исключением грима и костюма, изменять самого себя, ничуть не меняя даже свою оригинальную, только ему присущую манеру говорить. Одним словом, давал по преимуществу внутренний образ, никогда никого не имитируя. И в результате на сцене все разные люди, все портреты кисти большого художника, умеющего выявить сущность человека, весь его духовный мир.

Можно ли в самом деле говорить об однообразии Варламова как актера?! Стоит только вспомнить хотя бы две его роли в пьесах Сухова-Кобылина — роль Муромского из «Крестьянского» и роль Варравина из пьесы «Дело». Что общего между ними? Два диаметрально противоположных образа! Посмотришь Варламова в Муромском — и никогда не скажешь, что он может сыграть и Варравина так же блестяще, как и первую роль, казалось бы, столь несвойственную его существу!.. Его образ Муромского полон добродушия, мягкости, добросердечия, тогда как образ Варравина — олицетворенная черствость, жестокость и алчность лихоимца.

Как будто бы и внешность одна и та же, и та же фигура, то же лицо, никакой разницы в гриме (или, вернее, совсем без грима), и тот же голос, а между тем перед нами два человека, ничего общего не имеющие между собой.

Форма та же, а содержание другое. Теплотой, ласковостью, безволием веет от его Муромского, когда звучит его голос и даже тогда, когда он волнуется, сердится. Беспощадной неумолимостью, непроницаемостью сильной души звучит тот же голос в роли Варравина. От Варравина пощады не жди! Всех за грош продаст — таково его свойство!..

В таланте Варламова играло и переливалось бесчисленное количество красок всевозможных оттенков. Все они были сосредоточены в нем самом, в глубине души, и выявлялись, главным образом, через богатый «многострунный» голос актера, напоминавший совершеннейший музыкальный инструмент. Струны до того были чувствительны, что малейшие колебания, происходящие в душе, пробегали по ним как электрический ток и служили эмоциональным проводником таящихся в душе переживаний. Через звучание голоса Варламов передавал все душевные перипетии изображаемого им человека.

Варламов, как блестящий виртуоз, играл на своем инструменте, обладавшем широчайшим диапазоном от низовой октавы до самой высокой дискантовой ноты. Он совершенно свободно модулировал голосом, согласно требованиям своего внутреннего чувства. Но только до тех пор, пока его голос ему не изменял.

Константин Александрович был подвержен частым заболеваниям горла, и голос тогда не звучал. В такие дни он терялся, даже становился беспомощен. Я помню спектакли, когда Варламов играл больным. Вместо полновзвучного, органичного голоса слышался лишь сип — и актера Варламова как не бывало: исполнение получалось бессодержательное, бледное. Он ничего не мог извлечь из себя, не умел играть на расстроенном инструменте. Бывали такие случаи и с Давыдовым. С актерами это часто бывает, больше всего от переутомления, но Давыдову в таких случаях приходило на помощь сценическое мастерство, и с помощью своей богатой техники он не терял внутренней линии роли. Варламов же не был оснащен так, как Давыдов: техника подводила.

Зато, когда голос возвращался, Варламов чувствовал себя хозяином положения, умел придавать голосу какие угодно характерные интонации, выражать ими тончайшие изгибы внутренней жизни каждой роли. Голос его был как бы палитрой с разнообразными красочными оттенками, которыми он поль-

зобался, интуитивно угадывая, какую именно краску ему следует взять каждый раз для более полной обрисовки того или иного характера.

Вот почему типы, созданные Варламовым, всегда так красочны и разнообразны, вопреки ходячему мнению, совершенно не соответствующему действительности, основанному разве только на том, что актер полагался исключительно на свой талант, а не на сценическую эрудицию.

Роли Варламова я разделил бы на несколько категорий.

Первая категория ролей наиболее соответствующая сущности его, как человека. Доброта, непосредственность, искренность, сердечность были знакомыми ему чувствами, отражать которые ничего не стоило — они же всегда были при нем! Оставалось только облекать их в типические черты, чему способствовали его наблюдательность, знание жизни, знание человека, глубокая пронзительность, чувство стиля и ощущение эпохи. К этой категории принадлежат такие роли, как царь Берендей из «Снегурочки», Муромский из «Кречинского», чеховский Лебедев из «Иванова», Пищик из «Вишневого сада» и многие другие. Для них Варламов брал краски светлые, мягкие, солнечные.

Вторую категорию ролей составляют явно противоположные образы: сухие, жесткие, злобные, алчные стяжатели, сладкоречивые ханжи и лицемеры, заядлые карьеристы, не брезговавшие никакими средствами для достижения своих грязных, эгоистических целей. Казалось бы, это совсем чуждые характеру Варламова черты, а между тем он чувствовал и их, воспринимая как протест, как антитезу своего мироощущения, и умел находить для их воплощения густые, темные краски, беспощадно бичуя порочность такого сорта людей. И делал это всегда с большим увлечением. Таковы его Варравин из «Дела Сухова-Кобылина, таков же Фурначев из «Смерти Пазухина» Салтыкова-Щедрина, сюда же можно отнести Юсова из «Доходного места», Галтина из пьесы Модеста Чайковского «Борцы».

Третья категория и, конечно, самая значительная — это купеческие типы Островского. В них положительно, как говорится, «купался» Варламов. И ни одна из этих ролей не была похожа на другую. Все разные лица, о чем убедительно говорят даже дошедшие до нас фотографии!..

И, наконец, совсем особая категория — это старинный водевиль. Я никого не знаю, кроме Варламова, кто бы так чувствовал аромат старого водевиля и играл бы все эти милые и незамысловатые пустячки с такой наивной и чисто ребяческой серьезностью, как будто бы он на самом деле был убежден.

что это, якобы, «большого» значения «художественные произведения». В этом, несомненно, и заключался секрет исполнения: комизм в контрасте манеры передачи с содержанием исполняемого. Принимать все «на веру», принимать все всерьез, даже самые невероятные, забавные положения, как бы глупы и наивны они ни были — первое условие каждого исполнителя водевиля. И Варламов удивительно умел и любил настраивать себя на этот лад. Он находил здесь большой простор для природной своей непосредственности, где, не насилуя души сильными и сложными переживаниями, можно было давать непринужденно, легкий ритм, бодрость темпа и искреннее веселье. В то же время Варламов никогда не забывал, что водевильный герой — человек.

Таким он был в водевилях: «Аз и Ферт», «Прежде скончались, потом повенчались» и особенно в классическом пятиактном водевиле «Лев Гурыч Синичкин». В последнем Варламов, через призму комизма, кроме умилительной и трогательной любви отца к своей дочери, выявлял и поистине безграничную любовь к театру, страстное призвание к сцене и такую привязанность к кулисам со всеми их профессиональными радостями и горестями, что, думалось, попробуй только вырвать его оттуда, и он зачахнет, задохнется... Для него пыль кулис — как вода для рыбы!.. И как убедительны были в его устах слова куплета, которые завершают пьесу:

Театр—отец, театр—мне мать,
Театр—мое предназначение.

Когда вы смотрели на Константина Александровича в этой роли — как бы целая эпоха старой театральной провинциальной жизни воскресала перед вами, — и вновь возникало артистическое поколение, полное фанатической преданности своему призванию.

7

Переходя к описанию ролей и отдельных сцен Варламова, я чувствую себя несколько смущенным.

Оказывается, самая зачительная категория варламовских ролей, а именно — купеческие типы Островского, которые исполнялись им в совершенстве, не так уж живо и детально встают передо мной.

Большинство же остальных варламовских ролей, наряду с ролями других крупнейших артистов, навсегда запечатлелось

и постоянно живет не только в моей памяти, но и во всем моем существе. Они как бы вошли в мою плоть и кровь и составляют часть самого меня, как человека и актера. Под их влиянием складывалась вся моя жизнь, и на пути моей сценической деятельности они являлись для меня путеводной звездой.

Вот почему мне не представляет никакой трудности рассказать с самыми мельчайшими подробностями, как исполнялись эти роли теми или иными замечательными артистами, ибо я вижу их, слышу, они воскресают передо мною как живые в каждый момент своего действия.

Так почему же роли, считающиеся высшим достижением такого артиста, как Варламов, не живут во мне с такой ясностью, как остальные его образы? Почему в данном случае изменяет мне память?..

Но точно ли одна ли память тут играет существенную роль? Вот вопрос?..

Мне приходилось слышать от тех, кто ознакомился с первым томом моих «Записок», что им непонятно, каким образом я мог так, якобы, последовательно описать роли, игранные много лет назад, причем выражали удивление, каким образом все это я мог удержать в памяти. . .

В свою очередь должен сказать, что такое их недоумение мне не совсем ясно: как же иначе?! Ведь театр-то для меня — все. Ведь то, что я там видел, жадно воспринимал, захватывало меня всецело. Я дышал этим, жил. Замечательные таланты, о которых приходилось мне повествовать в моих «Записках», поглощали все мое существо и заставляли меня самого быть как бы сотворцом их художественных созданий. Я все переживал вместе с ними, они вносили меня за собой по тончайшим тайникам психологической жизни своих героев. И нет ничего мудреного, что все испытанное мною тогда отпечаталось во мне, как на чувствительной пластинке, которую я во всякое время могу обнародовать, отнюдь не напрягая своей памяти. Да и одна ли тут память?! Мне думается, не только память, а нечто другое: я сам. Это — мое содержимое, все, что я накопил для себя в стенах театра, что составляет мое целое, мое органическое, меня самого.

Ясно, почему мне легко восстановить все, столь остро воспринятое мною тогда, даже много лет назад.

К тому же лета тут, как оказывается, не играют существенной роли. По крайней мере И. П. Павлов, разгивая свою теорию об «условных рефлексах» и говоря о тормозных процессах, доказывает, что старики хуже запоминают случившееся недавно и, наоборот, ярко представляют свое детство и юность.



*Н. Н. Ходотов -- Малое
К. А. Варламов -- Юссе*

1900-е гг.

«Доходное место» Островского

Но почему же варламовские замоскворецкие Тит Титычи меньше запечатались во мне, чем остальные его создания? Могу объяснить только тем, что я смотрел Варламова в бытовых ролях в тот период моих сценических интересов, когда подобный жанр не так уже затрагивал меня, не был близок моим актерским устремлениям. Тяга у меня всегда была все-таки больше к романтике, и я, как актер, складывался из этих романтических элементов и постоянно искал в театре то, что мне было ближе по душе. Вот почему, как мне кажется, несмотря на мое восхищение Варламовым в серии созданных им купеческих типов, несколько чуждых мне, как актеру, многое проходило мимо, не так остро впечатлеваясь, а потому и не впитывалось так, как это должно было бы быть...

По причине, изложенной выше, я не могу рассказать о купеческих образах Варламова столь детально и последовательно, как, мне кажется, могу рассказать о других варламовских созданиях, принадлежащих к иной группе его ролей.

Но, тем не менее, со всей категоричностью, смею утверждать, что вся созданная артистом галерея купеческих типов по разнообразию не имела между собою ничего общего. Все его «тит титычи» (назовем их нарицательно) — сильно различались друг от друга... Каждому Варламов умел придать свои характерные, типичные черты, присущие только данному лицу, которое он изображал.

Сделав досадную для себя оговорку, я с сожалением вынужден пройти мимо целой области творчества замечательного артиста и перейти к ролям Варламова, которые так живо встают передо мною и по сей день. Начну с исполнения роли Юсова из «Доходного места».

Это одно из самых ярких достижений Варламова, ролью Юсова приоткрывавшего завесу над миром взяточничества, подхалимства, выслуживания и пошлости. Юсов — Варламов был живым олицетворением «выслужившегося» чиновника того времени. С первого появления его на сцене ясно было, что Юсов вышел из низов и достиг важного положения с помощью еще с детства усвоенного искательства и царившей в среде чиновного мира того времени «морали».

Юсов так рисует свою карьеру: «Года два я был на побегушках. И за водкой бегал, и за пирогами, и за квасом, кому с пухмелья. И сидел-то не у стола, не на стуле, а у окошка на связке бумаг, и писал-то не из чернильницы, а из старой помадной банки. Но зато теперь имею три домика и хотя да-леко, да мне это не мешает: лошадок держу четверню»...

И вот именно таким и появлялся на сцене Юсов-Варламов. И с первого абзуга, уже по одной его внешности и образу поведения, можно было прочесть все пройденные стадии карьеры и понять, что именно он собою представляет в настоящее время. И такая полнота обрисовки образа достигалась несмотря на то, что сценка на редкость маленькая по размерам: только лишь один проход Юсова из двери в дверь, да одна единственная фраза — и больше ничего. Но зритель сразу же понимал, с кем ему приходится иметь дело. . .

В дверях показывалась тучная фигура Юсова—Варламова в вицмундире, с портфелем в руках. . . Он хорошо усвоил повадку важных чиновников и своих благодетелей, но в то же время что-то плебейское чувствовалось во всей его манере держать себя.

Увидев слугу Антона, Юсов — Варламов, подобно Молчалину, памятуя, что нужно «угождать всем людям без изъятья», в том числе и слуге, «который чистит платье», заискивающим тоном обращается к нему: «Антоша, доложи!..» После этого он поворачивается к зеркалу и прихорашивается. Слуга возвращается. «Пожалуйте» — широко распахивает створки двери. Дойдя до порога, Юсов — Варламов, склонившись всем корпусом, быстро как бы ныряя, прошмыгнул в покои начальника.

Кажется немного, а все ясно. Тут у Варламова — Юсова — и его важный пост, тут и чины, и ордена, но тут же и помадная банка, из которой он когда-то писал, сидя у окна на связке с бумагами, тут и его «побегушки». Другими словами — на ладони вся биография человека, прошедшего специфический жизненный путь.

Но особенно ярко, я сказал бы, во всю ширь, во всю мощь выявлялась юсовская психология, когда Варламов произносил заключительный монолог в конце первого акта. Как известно, этот монолог идет после сцены объяснения Жадова с Вишневым, в которой автор демонстрирует столкновение мировоззрений двух поколений чиновников того времени: старшего — в лице Вишневого, с его девизом «не пойман — не вор», и молодого, в лице Жадова, не желающего мириться с таким укладом жизни и проповедывающего, что «не далеко то время, когда взяточник будет бояться суда общественного больше, чем уголовного».

Юсов — Варламов, присутствовавший при этих горячих дебатах, оставался один на сцене, невероятно ошеломленный «дерзостью» — с его точки зрения — этого ничтожества, осмеливающегося противоречить — и кому же?.. — Аристарху Владимировичу Вишневскому — этому идеалу коренного чиновни-

чьего мира, которого, как он говорит, «только бы слушать надо и словечка не проронить, да слова те его на носу зарубить, а не спорить!..» «Что это за время такое?!. Что это на свете делается, глазам своим не поверишь?!»

Варламов начинал монолог возмущенно-недоуменным тоном. И в восклицаниях чувствовался страх перед грядущей грозой, предвещающей потрясение основ, на которых строилось все благополучие его и ему подобных.

Выразительность Варламова в этом монологе поистине может считаться показательной. Богатство голосовых красок было использовано им исчерпывающе. Диапазон исключительного голоса позволял Варламову давать самые разнообразные, поразительные по тонкости, интонационные оттенки!..

От самой высокой ноты Варламов вдруг переходил к самой низкой, октавной ноте. Так, например, фразы: «Мальчишки стали разговаривать! Кто разговаривает-то, кто спорит-то!» — он произносил на самых, до предела, высоких нотах. Это помогало ему с необычайной точностью отражать в интонациях значение и содержание фраз и отдельных слов, и они у него звучали уничтожающе...

Но коль скоро он переходил к словам: «Да еще с кем спорит-то! — С ге-е-ением! — Аристарх Владимирович ге-е-ний, ге-е-е-ний! — Напо-о-о-леон!.. — тут делается резкий переход на низы, на варламовскую октаву... Вся речь приобретала массивность. И от курсива, только что перед тем использованного, он, если можно так выразиться, переходил к крупнейшему жирному шрифту. А при его манере говорить «на растяжке», с характерною напевностью, голос его звучал и несся волнами, будто звуки духового инструмента, наподобие генерал-баса. Гласные же буквы в это время двоились-троились... Не про-то «гений» или «Наполеон», а у него звучало «ге-е-ний», «На-а-апа-л-е-он».

Таким образом, все относящееся к Аристарху Владимировичу, как бы ставилось Варламовым — Юсовым на высокий пьедестал, создавало впечатление вырастающего словесного памятника.

А затем, когда дело касалось недостатков его кумира, когда Юсов сожалел, что «Аристарх Владимирович в законе не совсем тверд, из другого ведомства» — Варламов опять переходил на мягкие высокие ноты, с явной нежностью, с любовью к своему благодетелю и как бы прося снисхождения за почтительную критику...

Масштабно, сочно, крупными мазками он играл всю роль, набрасывая то там, то тут биографические штрихи, которые

являлись как бы отголоском прошлого Юсова. Несомненно, это способствовало объяснению тех или иных поступков Юсова, а также придавало ясность его взаимоотношениям с окружающими.

Вот, скажем, посещение Юсовым семьи Кукушкиной.

Он, как-никак, а все же (по крайней мере в своих глазах) — важный чиновник, влиятельный. . . «Генерал весь в моих руках, что скажу, то и будет», — самодовольно заявляет Юсов. А, тем не менее, как охотно он беседует с Кукушкиной и любит окружать себя людьми, ниже его стоящими, не гнушаясь их обществом. Среди них Юсов чувствует себя, как рыба в воде. А как же иначе?! Он ведь сам был не в лучшем положении и жил когда-то теми же интересами, что и они. Значит, общего у них найдется немало!

После того, как Юсов из бедности попал в богатство, ему приятно сознавать себя персоной и давать чувствовать свою власть над теми, от кого зависит их судьба, а порой не прочь и «покуражиться» над ними. . . Ведь куражились же в свое время и над ним. . . А теперь Юсов и сам — начальство, и ему лестно чувствовать себя в ореоле своих предшественников. Это льстит его самолюбию. Юсов — Варламов от природы незлобив, да к тому же сознает себя на вершине благополучия, и может позволить себе взять на себя роль благодетеля. . . Быть покровителем не противоречило сознанию его силы. . . «Захо-чу, будет столоначальником, — пугал он тех, кто был заинтересован в нем, — захочу, не будет столоначальником». Но тут же, с высоты своего величия, успокаивал: «Будет, будет!», а потом, самодовольно ухмыляясь, прибавлял, указывая на свою руку: «Генерал у меня вот где!»

Юсов кичится своим положением и кичится тем, что достиг его, пройдя путь снизу. . . Он далеко пошел, но любит возвращаться к прежнему и вспоминать старинку. Юсов охотно беседует с Кукушкиной — не прочь откликнуться на приглашение мелкой сошки — своих подчиненных и пображничать вместе с ними (разумеется, на их же счет), и даже, снисходя к их просьбам, пуститься в пляс, протанцовать русскую «под машину».

— «Гордости во мне нет-с!» — говорит он Кукушкиной — «Гордость ослепляет. . . Мне хоть мужик. . . я с ним, как со своим братом. . . Как-то, Фелицата Герасимовна, к простым людям больше сердце лежит!»

Таков Юсов в добрую минуту. А иной раз он наденет на себя личину, и тогда чуть ли не генерал, а по существу — то же тесто, что и прежде. . .

Вот каким его и изображал Варламов. Ни дать, ни взять, как «ворона в павлиньих перьях» — с виду как будто и персона, а все неорганичное, наносное. . .

Должен сказать, что при своей неприглядности, даже отвратительности — образ Юсова у Варламова все же оставался человечным. Истоки дурного истолкования Юсова в трактовке Варламова совсем не лежали в натуре Юсова — все дело в той среде, из которой чиновник вышел, в тех людях, что его окружали.

И Варламов всецело обрушивался на них, на юсовское окружение. Мир взяточничества внедрил в Юсове понятие, что братъ взятки вполне приличествует порядочному человеку. Именно этот мир научил его глядеть на жизнь и на службу «практически»: нажиться благодаря казнокрадству — значит, уметь «устроить» свою жизнь. . . Ведь выработалась даже своя своеобразная «мораль», которой руководствовались при взятках. «Бери за дело, а не за мошенчество», — говорит Юсов. — «Возьми так, чтобы и проситель был не обижен, и чтобы ты был доволен! Живи по закону! Живи так, чтобы и волки были сыты, и овцы целы». А обманывать просителя — значит марать мундир чиновника.

Таков в целом был Юсов у Варламова, несмотря на всю силу обрисовки пороков.

Я не ошибусь сказав, что варламовский «Царь Берендей» из «Снегурочки» Островского — крупнейшее достижение не только нашей сцены, но и крупнейшее явление мирового значения.

Но (и это одно из следствий вкусов тогдашней столичной публики!..) — но в роли Берендея Варламов, к сожалению, не был так популярен, как во многих других своих ролях, и как того, казалось бы, заслуживал, давая совершеннейшим исполнением пленительный образ как по внешности, так и по сущности.

Берендей — Варламов именно тот, живший в сердцах его берендеев «Владыко среброкудрый, отец земли своей. . .»

И, действительно, Варламов олицетворял эти слова. Вот он, «стец земли своей», незаметно сидит в глубине сцены, затерявшись среди своих берендеев, и под звуки музыки и пеня гуляров расписывает красками один из столбов своего терема. . . Пишет он «утеху глаз, чтоб гости веселей вступали в дом». Тут, поодаль от него, и скоморохи, тут и царские отроки. . .

При входе своего ближнего боярина Бермяты он оставляет



К. А. Варламов—Берендей

1900-е гг.

„Снегурочка“ Островского

свою работу, — и во всей своей красе встает перед нами «Владыка среброкудрый»...

Сев на позолоченный трон, Берендей вместе с ближайшим своим советчиком Бермятой приступает к делам, весь в заботе и попечении о нуждах и благополучии своего народа.

Он высок, статен. У него серебристая голова и такая же серебристая длинная борода и доброе-доброе лицо... И какой-то лучезарный взор... Ничего в нем нет от короля... Он не напоминает величия Лира... Он не станет, подобно ему, заботиться о том, «так ли он ходит» или «так ли он говорит...» У него все просто... Все от его же народа... Все ближе к природе. А если он король и «король от головы до пят», то это в нем по существу от благодати и мудрости его величия. Словно солнечные лучи исходят от него и согревают всех своим теплом и светом...

Таким же теплом веет и от его речи... Мягкий бархатный его голос ласкает слух, проникает в глубины сердец, умиротворяюще действует на окружающих.

Верится ему, что он и сам такой, когда он поучает других:

Нельзя же, легко порхая мотыльком,
Касаться лишь поверхности предметов.
Поверхностность — порок в почетных лицах,
Поставленных высоко над народом.

И из дальнейшего мы видим, что Берендей—Варламов глубоко смотрит на вещи, старается проникнуть в сущность их, в глубину. «Правдой и совестью уладить всех и примирить» — вот главная забота у него.

Все это нес в себе Варламов на протяжении всей роли. Он, точно бог Ярило, как яркое светило неба, освещал и согревал все и всех, в том числе и сидящих в зрительном зале, и действовал на них ободряюще, словно солнечный луч после стужи. Освещалось пасмурное, затянутое тучами небо, все казалось лучше, легче, радостней становилось жить...

Роль царя Берендея — одна из лучших ролей великого русского артиста, и по своему значению и масштабу может быть смело причислена к образцовым созданиям таких корифеев европейской сцены, как Сальвини и Росси, прославивших и утвердивших себя в истории мирового театра ролями Отелло и Лира.

„СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО“

I

Я уже имел случай упоминать о том, что по своем приезде из Москвы, внимательно следя за творчеством именитых «александринцев», я не заметил в системе репетиционной их работы какого-либо стремления к общей спайке, как то было в Московском Малом театре. Резко бросалось в глаза, что каждый из них, за редким исключением, заботился лишь о себе самом, не считаясь с тоном своего партнера, а иногда даже совсем отрывался от него, выделяя свои реплики и отдельные монологи чуть заметными интервалами. Такая манера, вполне естественно, создавала впечатление, что каждый играет сам по себе, отрывно от других.

Вот почему и установилось мнение, что спектакли Александринского театра не что иное, как спектакли гастролеров, где одновременно, все вкуче, гастрوليруют большие артисты. Исполнение каждого из них нередко достигало предельной художественной высоты, но идеального ансамбля, которого можно было бы ждать, большей частью не получалось.

Но ошибочно и несправедливо утверждать, будто в старом Александринском театре никогда не было спектаклей слаженного ансамбля. Случались спектакли, которые поражали не только талантливостью исполнения отдельных ролей, но как раз и превосходным ансамблем, идеальной сыгранностью всех участников.

Чем это объяснить при такой системе работы — право, не знаю. Но так уж получалось, быть может даже помимо воли самих исполнителей, а только в силу их интуиции. Надо думать, что в таких случаях немалую роль играло и само произведение, степень его талантливости — оно как бы захватывало их и приводило к должным результатам.

Я все же сказал бы, что такие спектакли были нередки в основном репертуаре Александринского театра девятых и девятисотых годов. К такого рода спектаклям в первую очередь надо отнести «Свадьбу Кречинского», «Волки и овцы», «Горячее сердце» и ряд других, менее значительных произведений.

Возьмем за образец хотя бы «Свадьбу Кречинского» — едва ли эта комедия Сухова-Кобылина когда-нибудь исполнялась с бóльшим совершенством, чем тогда на сцене Александринского театра!.. Помню, во время Волковских торжеств в Ярославле александринцы положительно произвели фурор своим «Кречинским»...

Не говоря уже о главных ролях, исполнявшихся такими актерами, как В. П. Далматов (Кречинский), В. Н. Давыдов (Расплюев), К. А. Варламов (Муромский), В. В. Стрельская (Атуева), И. А. Стравинская (Лидочка), но и эпизодические роли были распределены между артистами, которые по своим данным как нельзя более подходили к этим ролям — между Усачевым, Поморцевым, Шкариным.

Талантливый и типичный александринец А. А. Усачев — идеальный Тишка!..

Шкарик из-за своих специфических данных, правда, редко появлялся на нашей сцене, но в некоторых ролях бывал незаменим. Купец Щебнев в «Кречинском» в изображении Шкарина был в высшей степени интересен (кстати, никто так оригинально и типично не играл кулака Восьмибрата в «Лесе», как Шкарик).

Не большого положения был актер Поморцев, но роста был большого, а это иногда бывает очень ценным на сцене. Крупных ролей поручать ему было нельзя, но зато некоторые эпизодические или даже совсем бессловесные роли он играл как очень крупный актер. Никогда не забуду, как в «Царе Борисе» Алексея Толстого он изображал одного из бояр. Роль — без единого слова и заключалась только в том, что он проходил в Грановитой палате по самой авансцене среди других бояр, следовавших попарно во время большого царского выхода, и становился близ трона Бориса. Только и всего. А тем не менее общее внимание зрительного зала во время шествия бояр было сосредоточено на нем. Какая-то особая походка с чуть заметной задержкой и легким, как бы «рессорным», покачиванием при каждом шаге. Трудно передать словами всю выразительность его движений: тут и степенность, и самодовольство, и боярское чванство. Вот как у того же Алексея Толстого:

Ходит спесь надуваючись,
С боку на бок переваливаясь.

Так отразить эпоху и бытовые черты, при наличии столь скудного материала роли, так чувствовать исторический костюм и уметь носить его может только незаурядный талант! Но его, к сожалению, хватало лишь на маленькое, хотя, как он сумел доказать, и очень ценное дело.

Попутно не могу не вспомнить Поморцева в одноактной пьесе Салтыкова-Щедрина «Просители». Большая приемная важной персоны полна просителей. Сам его высокопревосходительство в вицмундире со звездой (его классически играл В. П. Далматов), со скучающим видом обходит просителей в сопровождении так называемых «чиновников особых поручений». Такая «каста» ничего не делающих, лошенных и с обязательным английским пробором, молодых людей из правоведов или лиценстов всегда существовала при каждом казенном учреждении. По очереди обходя просителей, его высокопревосходительство кого милостиво выслушивает, а у кого просто принимает протянутые ему прошения и тут же, не читая, передает их в руки одному из молодых людей своей свиты. Доходит очередь и до Поморцева. Его высокопревосходительство молча, с вопрошающим видом, останавливается перед ним — и ждет. Но тот — ни слова... Стоит в своем самотканном зипунишке сероватого цвета, подпоясанном красным кушаком, такой большой, несуразный и в полном смысле слова нелепый дылда, и при виде важной особы со звездой на груди — онемел... Он либо тупо глядит на его высокопревосходительство, либо глупо улыбается, объятый страхом и ужасом, и только моргает... А когда, выведенные из терпения его молчанием, на него принимаются раздраженно кричать, — он окончательно «деревенеет». Так его, раба божьего, не вымолвившего ни единого слова, выталкивают в загравок из приемной именитого чиновника... Зрительный зал покрывал его уход со сцены бурным взрывом единодушных аплодисментов.

Этот-то Поморцев и играл роль камердинера Федора в «Свадьбе Кречинского», и играл так, как никто еще с тех пор не играл после него. Пальма первенства за исполнение этой роли по праву остается за ним.

Теперь я постараюсь проследить, как шла «Свадьба Кречинского» в исполнении артистов Александринской сцены.

2

Поднимается занавес. Перед зрителями гостиная в доме Муромских. Убранство среднее, хотя и с достатком. В обста-

новке — некоторая претензия, плоды стараний Атуевой, стремящейся не ударить лицом в грязь. Но вместе с тем чувствуется, что все — временное, случайное, не обжитое.

Сцена пуста — некоторое время никого нет... Это для того, чтобы дать публике освоиться с местом действия.

Потом из боковой двери, слева от зрителей, на сцену вкатывается кругленькая, небольшого роста, пожилая женщина, одетая с такой же претензией, как и убранство комнаты: какие-то бантики на платье, кружевная накладка с яркими ленточками на голове...

Это Варвара Васильевна Стрельская, изображающая Атуеву. Любимица публики, именуемая ею не иначе, как «тетя Варя». Талантливая артистка, один из столпов тогдашнего Александринского театра. Как в жизни, так и на сцене в ней было много общего с «дядей Косгей». Они дружили, и Варламов всегда называл ее «Моя подружка». Разница между ними все-таки была существенная: Стрельская — беспорочно большой и в высшей степени обаятельный талант, но нельзя сказать, чтоб она когда-нибудь отличалась разнообразием, так как почти всегда оставалась на сцене сама собою, неизменной «тетей Варей», тогда как Варламов давал самые разнообразные характеры, придавая каждому лицу типические черты. Но некоторое однообразие Стрельской не мешало ей покорять всех ярким пленительным талантом и увлекать искренностью исполнения — она всегда вносила с собой на сцену правду, оживление и солнечность...

Иногда Атуеву играла Екатерина Николаевна Жулева. Играла, как и большинство других ролей, прекрасно, но она больше — «гранд-дам», так сказать, на роли «генеральш», как про нее говорили, — красивая, импозантная, с манерами светских дам. Пожалуй, Стрельская была ближе к Атуевой, чем Жулева: в ее Атуевой было что-то от щедринских пошехонских помещиц — это вернее, точнее совпадает с характером Атуевой.

Сухово-Кобылин, повидимому, так же хорошо знал помещичий быт и нравы дореформенной России, как и Салтыков-Щедрин. Бесспорно, они черпали свои наблюдения из одного и того же источника, по крайней мере это чувствуется в характеристике, данной Сухово-Кобылиным семье Муромских.

Вот и у него, по примеру щедринских пошехонцев, Муромские перекочевывают на зимние месяцы из своего захолустья в Москву с целью вывозить в свет свое детище, понимая, что их Лидочка уже «на выдании».

Особенно озабочена устройством судьбы своей племянницы Атуева, опасаящаяся, что старик Муромский прочит Лидочку за Нелькина. Атуева — вся в матримониальных хлопотах по этому поводу и, при своей постоянной тяге к «бомонду», наметила в суженые Лидочке — Кречинского, приняв его за образец светского человека. И вот сейчас, в начале пьесы, Атуева — Стрельская ждет визита Кречинского, принарядилась и вышла в гостиную посмотреть, все ли так, как надо, чтобы достойно принять человека, привыкшего возвращаться в высшем обществе. Такой мы и застаем Стрельскую — Утаеву при первом ее выходе на сцену.

Оглядев комнату и переставив на камине какие-то фарфоровые безделушки (она приобрела их, чтобы и у них все было так, как в самых хороших домах), немного полюбовавшись ими, она вдруг вспоминает, что колокольчик у двери до сих пор не повешен, быстро направляется к средней двери, ведущей к выходу, и резко, властно кричит, как привыкла кричать у себя в поместье на своих крепостных: «Тишка! Эй, Тишка!..» Голос ее разносится по всему дому, как ауканье в лесу, и звучит так, что невольно переносит нас в деревню, напоминая житье-бытье в их родовом поместье Стрешневе.

На крик Атуевой — Стрельской далеко не сразу из-за кулис доносится протяжное «Сейчас!», и вслед за тем, также не сразу, показывается несурзная заспанная фигура молодого парня в каком-то странном одеянии: на нем ливрея, но с чужого плеча, видимо взятая напрокат, длинная до пят, а через плечо — широкая перевязь, отделанная желтым позументом, — словом, форма швейцара «с парадного входа», рассчитанная на высокий рост и зрелый возраст, как и подобает швейцару. Но на мальчике лет шестнадцати-семнадцати, каким казался Усачев в роли Тишки, такой наряд был нелеп... Он никак не вязался с его обликом, скорее пригодным для кафтанчика казачка... В подобном костюме вид у него был ужасающий: как будто ряженный на святках!.. Да к тому же нечесаный, взъерошенный, весь измятый... Паря можно было держать, что он явился спросонка, и где-то валялся там у себя, в углу под лестницей, и крепко спал... Не то, чтоб очень пьян, — это незаметно, но что слегка выпивши — это уж с ручательством, хотя он и тщательно скрывает такое свое состояние, но неудачно: выдает чрезмерное усердие и такая же сосредоточенность!..

Разумеется, Тишка — из «дворовых». С детских лет он взят в дом в качестве казачка для домашних услуг, мальчика «на побегушках», а теперь в качестве такового же привезен в Москву вместе с другой челядью.

Надо заметить, что в былое время, когда в Москву в зимние месяцы подымалась помещичья семья из своих насиженных дворянских гнезд, то обыкновенно захватывалось все, что только можно было взять с собой, дабы не так накладно было проживать в столице. Помимо домашнего скарба, необходимого для обихода, забирали и изрядное количество всевозможной снеди. Чего-чего только не везли с собою!.. Тут и мука, и крупа, и мороженая птица, и всевозможные соленья, варенья, всех сортов наливки — словом все, что только успевали заготовить на зиму за летнюю рабочую пору, руководствуясь бывшей тогда в большом ходу русской поговоркой: «лето — припасуха, зима — прибируха».

Вот тянется, бывало, из поместья по московскому тракту, как только устанавливался санный путь, обоз в три-четыре подводы, а то и больше, со всякой-всячиной, в сопровождении целого штата дворовой челяди. А спустя несколько дней двигались по этой дороге и сами хозяева на своих «доморощенных клячах», уютно примостившись в допотопных теперь для нас кибитках, с неприменным каким-нибудь «Тишкой» на облучке, закутанным до отказа (помните, Кречинский говорит Расплюеву, отправляя его с запиской и букетом к дочери Муромского: «Старика теперь дома нет: об эту пору он всегда таскается по городу на своих доморощенных клячах»). Таким же порядком, надо полагать, добирались до Москвы и Муромские, имея на облучке своего «Тишку», которого Атуева и вздумала вырядить в такой несуразный костюм в расчете «пустить пыль в глаза».

В этакое-то виде Тишка и явился на зов Атуевой, представ перед ней во всей своей красе, больше всего стараясь «держать равновесие», дабы не выдать своего опьянения.

Стрельская — Атуева, при виде столь непрезентабельного его облика, в первый момент не могла удержаться — и невольно «ахала». Некоторое время смотрела на него молча, с сожаленьем, и, наконец, тихо, как бы самой себе, с каким-то безнадёжным отчаянием говорила: «Какая рожка!» На секунду задумывалась, потом, махнув на него рукой, принималась пробирать его, отрывисто задавая вопросы: «Отчего головы не чесал?» или «Рожи не мыл?..» Но, решив времени попусту не терять, приступала к делу:

— Колокольчик немец принес?.. — спрашивала она.

Почувствовав, что гроза как будто миновала, Усачев — Тишка тоже оживлялся, суетился и, не соразмерив звука своей речи, в самом тоне своего голоса теряя равновесие, подобно тому, как он терял его в своем теле, выкликал громко, почти визгливо, особенно последние слова:

— Принес, сударыня, он его принес!..

Но тут Стрельская уже целиком сосредоточивалась на волнующем ее колокольчике и не замечала предосудительного поведения мальчишки:

— Поддай сюда, да принеси лестницу!.. — командовала она.

Усачев быстро срывался с места, чуть не падал, поскользнувшись при повороте, и исчезал со сцены, но тотчас же с характерными движениями человека, желающего показать, что и маковой росинки во рту у него не было, ташил колокольчик и лестницу, борясь с нею, так как в его руках она никак не желала пройти в дверь. Наконец все было улажено, и, выпучив мутные оловянные глаза на свою хозяйку, он смотрел на нее в ожидании дальнейших распоряжений.

Сначала он выслушивал ряд наставлений: как ему следует звонить, когда будет повешен колокольчик, и как ему следует докладывать о приезде того или иного гостя. Видно было по лицу, что он только напряженно слушает, но самые слова пропускаются им мимо ушей, до сознания его никак не доходят. Ясно было, что он ничего не воспринял, перепутал все наставления, хотя ему непременно хотелось показать, что он все отлично понял, в доказательство чего он и считал своим долгом переспросить в заключение:

— Так перво-на-перво звон сделать, а потом уж доложить?

— Экий дурак! Вот дурак-то! Ну, как же можно, глупая рожа, чтоб сперва звонить, а потом доложить? — выслушивает си в ответ с глубокомысленной физиономией, как будто бы вот теперь-то ему уже все стало ясно..

Дальше идет «канитель» с прибавлением колокольчика. Тишка—Усачев с молотком и колокольчиком в руках с опаской взбирается на неустойчивую лестницу-стремянку, но приступить к делу ему долго не удастся, так как они никак не могут сговориться о месте для злополучного колокольчика.

— Так-с?.. — наставив гвоздь, спрашивает Тишка.

— Выше!..

— Так-с?..

— Ниже!..

А потом только и слышится: «выше?», «ниже!», «выше?», «ниже!» — но ничего у них не выходит.

— Ах, ты, боже мой, — в отчаянии восклицает Стрельская. — Да что ты, дурак, русского языка не понимаешь!.. — Тут она, наконец, замечает, что Тишка пьян, и на этой почве между ними возникает перепалка.

— Ты пьян?.. — не то спрашивает, не то утверждает Агуева — Стрельская, но Тишка — Усачев делает вид, что не

слышит этих, якобы, обидных ему слов и начинает «заговаривать зубы», ограждаясь таким путем от подобного обвинения.

Наконец, Атуева — Стрельская, выйдя из терпения, кричит на него:

— Что ж, ты нарочно туда влез разговоры вести... а? — Прибывай, прибывай, разбойник, куда хочешь!.. Пьяная бутылка... Это тебе даром не пройдет!

Тишка—Усачев, оторопев от ее крика и влопыхах наставив гвоздь в первое попавшее место, размахивается молотком во всю мочь, но, потеряв равновесие от нерассчитанного движения, по инерции летит вниз и, озадаченный, лежит на полу, растянувшись во весь рост, прикрытый упавшей на него лестницей.

— Боже мой! Боже мой! — кричит в испуге Атуева—Стрельская, — он себе шею сломит!..

Шум, крик... Вбегают слуги, а затем в дверях, направо от зрителей, появляется встревоженная фигура Варламова — Муромского в халате, с длинной трубкой в руках. Как и всегда, его встречают бурными аплодисментами.

Первая сцена сыграна. Сама по себе она небольшая. И на первый взгляд может показаться не имеющей какого-либо значения — просто так, забавный эпизод, приноровленный к началу пьесы, и только. Но я считаю ее очень важной и показательной, так как она, по моему мнению, сразу подводит к тому фону, на котором будет развиваться дальнейшее действие пьесы, и окунает нас в атмосферу эпохи, в среду действующих лиц, дает ключ к разгадке их обычаев и нравов. Так ее и понимали прежде. Вот почему я счел необходимым несколько задержать на ней и на ее исполнении, тем более, что, как мне кажется, не всегда она правильно трактуется в наши дни и недостаточно уделяется ей серьезного внимания.

А между тем, посмотрите, как автор с первого же абзуга сумел взять «быка за рога» и с присущей ему красочностью, а главное, правдивостью и без всякого зубоскальства, сумел показать уклад и характер помещичьего обихода времен крепостничества, чем так блестяще и воспользовались упомянутые выше артисты. В их интонациях, движениях и во всем их поведении так и чувствовалось дыхание крепостного права. Без этого все дальнейшее развитие действия оказалось бы без подлинных корней, так сказать на чужой почве, а само произведение превратилось бы не в высокую комедию нравов, как это есть на самом деле, а в комедию авантюрной фабулы, что, конечно, не соответствует богатому содержанию пьесы, полной жизненной правды.

К сожалению, приходится констатировать, что в последних наших постановках исполнение этой замечательной комедии Сухова-Кобылина, являющейся гордостью русского театра, все чаще опускается до уровня «увеселительного театра». Надо прямо сказать, «Свадьбу Кречинского» стали играть как пьесу «забавных приключений», превращая некоторых действующих лиц, иной раз по ходу развития фабулы попадающих в забавные положения, в персонажи театральных масок, предназначенных исключительно для того, чтобы смешить. . . Для этой цели изображают всевозможные, выражаясь актерским языком, буффонадные «трюки», а в результате — не живые лица, взятые из жизни, а грубо намалеванные карикатуры, ничего общего не имеющие с действительностью. . . Отсюда и утрата стиля исполнения, и утрата колорита, присущего данной эпохе языка, с таким совершенством запечатленного автором.

Правда, в самой пьесе много таких положений, которые дают возможность впасть в искушение, пойти по пути наименьшего соприкосновения и ради дешевого успеха у невзыскательной публики давать для потехи один только голый смех, вытравливая сущность произведения. Но тут уж от актера нужно требовать сознания своего высокого назначения и уважения к своему призванию! . .

Вот и эта первая сцена Атуевой с Тишкой часто играется не иначе, как «современный скетч», без всякого намека на полную историческую жизненную правды ее содержательность.

Преимственность, отнюдь не в смысле подражания, а в смысле фундамента в прогрессивном развитии человечества, играет огромную роль. Хотелось бы, чтобы и в нашей области почаще обращались к высоким образцам искусства, которыми было богато прошлое русского театра. Несомненно, в этом прошлом найдется много ценного, что смогло бы дать пищу для правильного развития дальнейшего нашего творчества и, быть может, удержало бы многих от ошибок, порою неизбежных, особенно в таких случаях, когда, в силу хода времени, утрачено понимание некоторых бытовых подробностей, ставших достоянием истории.

Вот и в данном случае, как мне кажется, не мешает вспомнить в этой небольшой сценке исполнение таких артистов, как В. В. Стрельская и А. А. Усачев. Они играли первое явление комедии Сухова-Кобылина как в высшей степени серьезную сцену, с полным проникновением в эпоху, правдиво рисуя нравы и уклад изображенной автором жизни. Каждое слово, ими произносимое, способствовало обрисовке типа, взятого прямо с натуры. В их игре не заметно было ни малейшего усилия

смешить. Ни одного «кунштюка», ни малейшего шаржа — а между тем смеешься до слез!.. Смеешься над комическим положением действующих лиц, хотя сами эти лица, по воле их исполнителей, относятся к таковому своему положению весьма серьезно, скорее даже драматично, переживая свои беды со всею искренностью, отнюдь не подчеркивая смешного положения, в какое они попадают, и без всякого стремления поскорее передать их на посмеяние зрителя.

В. В. Стрельская и А. А. Усачев — актеры разных поколений. Стрельская принадлежала к славной плеяде старых александринцев и была носительницей лучших традиций театра. Усачев — «типичный александринец», как по всей справедливости я его выше назвал, любимый ученик Н. Ф. Сазонова, принадлежал к следующему поколению, но воспринял от предыдущего поколения актеров все ценное, что оно несло в себе. А потому вполне естественно, что оба они, как Стрельская, так и Усачев, исповедывали единую веру и тщательно хранили завет Гоголя, который писал по поводу постановки «Ревизора»: «Больше всего надо опасаться, чтобы не впасть в карикатуру: ничего не должно быть преувеличенного или тривиального... Напротив, нужно стараться актеру быть скромнее, проще и как бы благороднее. Чем меньше будет думать актер с том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли. Смешное обнаружится само собою именно в той серьезности, с какой занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии».

Замечательные слова! Они долгое время были традицией истинных александринцев! Необходимо вспомнить этот завет Гоголя и держать его в своей памяти, дабы не изменять этой традиции! Следуя такой традиции, Стрельская и Усачев и вели сцену, о которой только что шла речь.

Но вернемся к изложению спектакля.

К. А. Варламов необыкновенно как внушал симпатии к своему милому, доброму, немного ворчливому Петру Константиновичу Муромскому.

В изображении Варламова он не представлял из себя ничего особенного: самый обыкновенный, то что называется зауряд-старичок, — посредственность, каких много. Не очень умен, но и не глуп, духовных запросов почти нет. Судьба бросила его в известную среду, так и живет себе среди нее, не очень задумываясь над жизнью, уйдя в интересы своей семьи и своего обширного родового владения, живет по инерции, как отцами заведено. В душе совсем не крепостник, но по своей пассивности мирится с окружающей обстановкой. По тогдаш-

нему обыкновению, говорит прислуге «ты» и обращается к ней не иначе, как «Петрушка», «Тишка» и, надо полагать, «Мишка», «Дашка» и т. п. — причем совсем не из пренебрежения к ним, а по так уж заведенному порядку того времени, не видя в этом ничего предосудительного.

Долго еще после реформы 1861-го года в помещичьем быту держалась такая манера обращаться с домашней прислугой. В молодые свои годы я, например, знал одного помещика, которого никак нельзя было упрекнуть в крепостничестве, но прежний дух крепостного права какими-то своими остатками крепко засел в него. Помню, я присутствовал у него в поместье на большом званом обеде, на который съехались все окружные помещики. Хозяин был хлебосолом и, по старинному обычаю, сам за стол не садился, а ходил вокруг стола и усердно потчевал своих гостей, следя, чтобы каждый угощался как следует. Что-то понадобилось подать, и он во всеуслышание кричит по направлению буфетной: «Пашка!.. Пашка!..» Все предполагали, что на его зов сейчас выбежит какой-нибудь «Пашка-казачок», либо «Пашка» — девочка для услуг... И вдруг, к общему изумлению, вместо ожидаемых «Пашек», в дверях появляется совсем иная Пашка — почтеннейшая Прасковья Васильевна, женщина лет пятидесяти пяти, а то и более, чуть ли не полвека прослужившая у него и теперь, в качестве экономки, пользующаяся в доме большим почетом... И вдруг — «Пашка!..»

Оказывается, как она когда-то была взята в услужение девочкой «Пашкой», так с этой кличкой и доживала свой век, несмотря на совершенно изменившееся ее положение в доме. Пример, так сказать, нарицательный для своего времени!.. В семидесятых же и восьмидесятых годах такие явления были уже, разумеется, пережитком.

Конечно, Муромский был не чужд таким навыкам. Оно и понятно: в обиходе дореформенной России это было в порядке вещей и казалось совершенно безобидным. Но глядя на Варламова в роли Муромского, можно было с твердостью утверждать, что в подобных бытовых навыках — предел его крепостническим замашкам, что дальше он не пойдет, никогда не ступит на проторенную дорожку своих современников, что никогда такой Муромский, как Варламов, не разрешит себе выйти в поле «на барщину» с арапником, как некоторые из его собратьев-помещиков. Но я видел на сцене таких исполнителей этой роли, которые всемерно и во что бы то ни стало хотели очернить несчастного добряка Муромского: «Ага — раз, мол, ты помещик, — так уж я ж тебя!.. Значит, ты заядлый кре-

постник!..» И играли Муромского злым, грубым, жадным хозяином, постоянно на всех кричащим и распекающим, в полном противоречии с текстом пьесы Сухово-Кобылина.

Ничего подобного, конечно, в варламовском образе Муромского не было, — наоборот, в нем пленила необыкновенная мягкость, доброта, деликатность — не наносная, а органическая — и это проявлялось во всем, в частности в необычайной мягкости речи его бархатного голоса, даже и тогда, когда он нервничал или даже кричал. Кричал он в минуты раздражения — и притом так, что можно было про него сказать: «Пугает, а мне не страшно...»

Варламов так слился с сущностью такого понимания Муромского и так органично и, я бы сказал, многогранно подавал этот, казалось бы, весьма немудреный по своему внутреннему миру образ, что Муромский в его изображении, благодаря способности этого артиста проникать в самые сокровенные тайники человеческого сердца и обнаруживать их перед зрителем, вместо банального старичка-помещика дореформенных времен превращался в весьма привлекательного своею искренностью и простодушием, внушающего к себе общую симпатию и сочувствие человека.

Муромский Варламова уже по одному своему внешнему виду — как бы старинный потускневший портрет, сошедший со стены уютного кабинета помещичьего дома. Колоритная, характерная фигура, которая давала нам возможность угадывать всю биографию этой благородной и мягкой природы, угадывать среду эпохи, из которой он вышел, и вам становились понятны не только все его поступки и взаимоотношения с окружающими, но даже и стильные его интонации, строго совпадавшие с музыкой характерной речи того времени, столь ясно выраженной в каждой фразе Сухово-Кобылина.

Нет надобности останавливаться на отдельных моментах варламовского исполнения, тем более, что строгой и определенной партитуры (разве только за редким исключением) у Варламова почти никогда не ощущалось. Обычно он очень цепко обхватывал сущность внутреннего содержания образа и, весь пропитанный им, мог варьировать и форму и даже отдельные психологические переживания, повинувшись лишь своему художественному чутью, отнюдь при этом не рискуя погрешить против правды и верности усвоенного им образа.

Роль Муромского едва ли можно причислить к категории так называемых выигрышных ролей. Особенно при наличии в пьесе такого соседства, как Кречинский и тем более Расплюев, дающих большой простор для актерского творчества.



К. А. Варламов — Муромский

1900-е гг.

„Свадьба Кречинского“ Сузово-Кобылина

По сравнению с такими «самоигральными» (как принято говорить в актерском мире) ролями, роль Муромского куда беднее по своему сценическому материалу! Но Варламов силою своего таланта сумел и этой мало благодарной роли придать значимость отнюдь не меньшую, и наравне с такими исключительными создателями ролей Кречинского и Расплюева, как Далматов и Давыдов, стать в центре внимания зрителей, успешно соревнуясь с первоклассными своими партнерами.

Какими же средствами Варламов достигал тех же высот творчества и в равной степени с Давыдовым и Далматовым привлекал и к себе внимание зрителей в роли неизмеримо более скудной во всех отношениях по сравнению с тем актерским материалом, который так щедро был отпущен Сухово-Кобылиным исполнителям двух главных ролей его комедии? Ну, разумеется, прежде всего надо было иметь такой талант, каким обладал этот замечательный артист, и его полное неумение быть банальным — это первое. И кроме того творчество большого художника тем и отличается от творчества обыкновенных дарований, что оно нет-нет да и поразит вас своей неожиданностью, каким-то откровением, проявляющимся в самые обыкновенные моменты, совсем на первый взгляд не примечательными, но один легкий штрих, набросанный внезапно, одна какая-то интонация поведет вас к целой гамме ощущений и выявит то, что еще только смутно таилось в вашем сознании.

Вот подобными запоминающимися отдельными моментами и была богата роль Муромского у Варламова.

В первом акте большинство сцен посвящено пререканию Муромского с Атуевой. Атуева и Муромский — это, собственно, два антипода. У Муромского тяга к деревне, к природе. Образцовый хозяин, приверженец патриархальных дедовских традиций, он не терпит суеты и мишуры показной столичной жизни. «Вытащили меня в Москву, — жалуется он, — пошли затеи, балы да балы... Светня, стукотня. Дом мой поставили вверх дном...» А главное, его беспокоит, что такая рассеянная жизнь может оказать пагубное влияние на дочь его Лидочку. «Вот что худо, — говорит он, — Лидочка — девочка молоденькая — чему она учится? Что слышит? Выйдет в 12 часов из спальни — пойдет визитные карточки вертеть... Вот тебе и занятие! Потом гонять по городу: там в театр, там на бал. Ну, какая это жизнь? К чему вы ее готовите? чему учите? вертушкой быть? шуры-муры, коман ву порте ву?..»

Полная провинциальность ему — Атуева. Типичная провинциалка, восхищающаяся светскими обычаями, выездами, балами... Она ослеплена маской салонного жуира — Кречин-

ского, всемерно домогающегося для своего обогащения руки богатой невесты, дочери Муромского — Лидочки. Принимая Кречинского за образец светского человека, Атуева всячески поощряет его ухаживание за Лидочкой и прочит его в мужа своей племяннице, тогда как Муромский и слышать не хочет о таком браке и мечтает выдать свою дочь за человека «своего круга», за молодого соседа по имени, Нелькина. На этой почве между ними и происходят постоянные раздоры.

Два претендента на руку Лидии Петровны: Нелькин и Кречинский.

Нелькин — молодой помещик, в фаворе у Муромского. Сосед по имени. Честный малый, приверженец деревенской жизни — «не вертопрах какой», «свету мало видел». У него и благородные порывы, и положиться можно на него. Словом, у Нелькина налицо все данные, отвечающие взглядам и вкусам старика Муромского, — и немудрено, что о лучшем суженом для своей дочери он и не мечтает. Это, как говорится, человек своего круга. . .

Сценический образ Нелькина едва ли является удачей автора. Несмотря на то, что в развитии фабулы Нелькин играет далеко не второстепенную роль, тем не менее главным персонажем комедии его никак нельзя назвать. Во-первых, такова у автора расстановка действующих лиц, а во-вторых, таково и качество актерского материала. Нелькин подан автором несколько бедно, да к тому же прямолинейно, как ходячая добродетель; характерные же, типические его черты слишком неопределенны и расплывчаты. «Ни швец, ни жнец, ни в дуду игрец» — как характеризует его Кречинский. К тому же, по ходу действия Нелькин часто попадает в чрезвычайно невыгодные сценические положения, как, например, в сцене последнего акта, где его так беспощадно третируют и в конце концов с позором гонят вон из дому.

Все это вместе взятое отодвигает роль Нелькина на второй план. На театральном языке подобные роли почему-то именуются «голубыми» и всегда играют с неохотой.

В поисках выхода из положения, желая возбудить больший интерес к этой роли, пытались придать облику Нелькина какую-либо определенную характерность. Исходя из того, что Нелькин чужд городской светской жизни и, подобно старику Муромскому, больше тяготеет к деревне, старались изобразить Нелькина глубоким провинциалом, «деревенщиной», мешковатым медвежонком. Но ничего хорошего от таких попыток не получалось. Все это, выражаясь вульгарно, было «притянуто за уши», так как самый текст роли и линия поведения Нель-

кина не всегда сливались с нарочито надуманным обликом. Да, наконец, такое толкование лишь усугубляло положение: рядом с блестящим, шикарным Кречинским — мешковатый и неуклюжий Нелькин проигрывал еще больше и казался совсем уже неинтересным! . .

Кречинский — полная противоположность Нелькину. По сравнению с Нелькиным это, несомненно, более одаренная, более страстная натура, но направленная по ложному пути: он игрок, легкомысленный прожигатель денег. Он сохранил внешний облик и манеры светского человека, он ловко танцует, бойко болтает по-французски, легко очаровывает и увлекает светских женщин, но таков, по меткому выражению Л. Гроссмана, исследователя творчества Сухово-Кобылина, «только показной фасад его жизни». На самом же деле — это циничный шулер.

Много перевидал я Кречинских на сцене. Прекрасно его играл Иван Платонович Киселевский. В стиле Киселевского хорошо играл и Павел Дмитриевич Ленский (не московский Ленский, а петербургский Ленский). В очередь с В. П. Далматовым и, несомненно, под его влиянием, суховато и, я бы сказал, несколько академично играл Кречинского на нашей сцене Ю. В. Корвин-Круковский.

Но самым блестящим Кречинским, несомненно, был Василий Пантелеймонович Далматов, прославившийся исполнением этой роли.

Творчество Далматова всегда отличалось необыкновенной значительностью и действовало на зрителя импонирующе. Для так называемой салонной комедии или, еще определеннее, на ампула «фатов» другого такого актера как Далматов я не знал (кроме А. И. Южина). Изящество, легкость тона, изощренное мастерство и внутренний юмор — вот основные его качества. Все в нем было своеобразно: и внешность, и манера держать себя, и речь.

Много было чудесных созданий у этого изумительного артиста с редчайшей индивидуальностью, но Кречинский, пожалуй, одно из сильнейших его достижений. . .

В первом акте — сватовство Кречинского.

Кречинский решил действовать с места в карьер, натиском, чтобы своей стремительностью не дать опомниться всем окружающим, а главным образом старику Муромскому, в котором он чувствовал противодействие своим намерениям. Остальных же надеется покорить своими чарами. Он видит каждого из них насквозь — и знает, как и чем на них воздействовать.



В. П. Далматов — Кречинский

1900 г. г.

„Сядьба Кречинского“ Суховз-Кобылина

При первом же своем появлении Далматов всех закружил, завертел, ослепил своим блеском, своими приветствиями, любезностями, предупредительностью, всем сумел пустить пыль в глаза. Тут же он успел подкупить и Муромского своим подарком, успел увлечь его во двор, чтобы полюбоваться преподнесенным им породистым бычком. Он знал, чем склонить к себе упрямого, но безвольного старика.

В этой короткой сцене Далматов сверкал и мелькал как метеор.

Вручив Муромскому во дворе свою «взятку», Кречинский уже знал, что его бычок произвел отличное действие, вследствие чего чувствовал, что шансы его сватовства значительно повысились, и принимался действовать более уверенно. Он знал слабые струнки достопочтенного отца семейства и понимал, как на них играть... Уподобляясь соловью из басни Крылова «Осел и соловей», — «он тут являть свое искусство стал: защелкал, загвистал на тысячу ладов, то нежно он ослабевал, то томной вдруг свирелью рассыпался»... «Деревня летом — рай!.. Выйдешь в поле, в лес...» — красочно расписывал Далматов и, многозначительно подмигивая старику, добавлял: «Везде хозяин.. и даль-то синяя — и та моя!.. Ведь прелесть!..» И Варламов — Муромский млея от его сладкоречьи, не замечая, как он попадал в тенеты, хитро расставленные ловким авантюристом.

Считая, что удалось достаточно подготовить почву для своих действий, но для того, чтобы бить в цель без промаха, прежде чем обратиться к отцу невесты за решительным ответом, Кречинский все же считал необходимым просить Атуеву, чтобы она настроила своего beau frère'a в его пользу. «Поручаю вам судьбу мою», говорит он, почтительно целуя ее руку. И, пообещав скоро вернуться, едет на бег, чтобы тем временем дать ей возможность исполнить его поручение.

Перед уходом, оставшись один на сцене, Далматов медленно, в раздумье натягивая перчатки и взвешивая все шансы «за» и «против», наконец приходил к выводу, что все складывается как нельзя лучше... «Как два к трем», говорит он и, шикарно-чеканным, правильным жестом надевая цилиндр, бодрой походкой уходит к выходу с фразой: «Надо полагать — женюсь!..»

Некоторое время спустя Кречинский возвращается и попадает как раз в разгар бурной семейной сцены: крик, шум, лидочкины слезы... Еще издали заслышав взволнованные голоса и поняв по поводу чего между ними произошли неурядицы, Далматов быстро входит и нарочито развязно, но так.

как будто он ничего не подозревает, внезапно прерывает их фразой: «Ну, Петр Константинович, бег мы прогуляли!..»

Никто не ожидал его появления. Все смущены. Наступает общее молчание..

Паузу нарушает Далматов. Оглядев всех издали, сдержанно и немного прищурясь, тихо, как бы между прочим, растягивая каждое слово, цедит сквозь зубы: «Петр Константинович, скажите, что это у вас?» Потом, как бы приняв определенное решение, энергично, подойдя к Муромскому: «Позвольте с вами поговорить откровенно: ведь это лучше!..» Остальные слова: «Я человек прямой: дело объяснится просто, и никто из нас в претензии не будет. Ведь это ваш суд, ваша и воля!..» — проговаривал стремительно, скороговоркой, как бы «в одно».

Всю остальную сцену, в сущности очень простую (казалось бы, в ней нет решительно ничего особенного, и у всех других исполнителей она проходит незаметно), Далматов вел так, что она надолго оставалась в памяти зрителя. Приходилось только удивляться, как это возможно в самом банальном диалоге добиться стольких тонкостей и такого разнообразия интонационных оттенков..

К сожалению, я не в силах объяснить, каким способом достигал этого Далматов.. Надо было его слышать и видеть.. Словами не передашь — очевидно, это тайна исключительных талантов, к каковым относится и Василий Пантелеймонович Далматов.. Это достоинство его и ему подобных.

Далматов — Кречинский немного отводил Муромского в сторону и конфиденциально, очень интимно, но вместе с тем строго деловым тоном объяснялся с ним: «Вчера я сделал предложение вашей дочери, нынче я говорил с Анной Антоновой, а теперь и сам стою перед вами..»

Муромский — Варламов по своей мягкости и бесхарактерности мямлил, хотел увильнуть от определенного ответа: «Я попрошу вас дать нам несколько времени пораздумать». На это Далматов как бы вскользь, едва касаясь произносимых им слов, проговаривал: «А я полагаю, что вы имели время пораздумать..» — «Нет, мне Анна Антоновна только что сообщила..» Далматов тем же тоном, так же вскользь: «Да я не об этом говорю.. Я уже несколько месяцев езжу к вам в дом, и вы имели время раздумать!..» И, наконец, более настоятельно: «Вольно вам не думать, когда вы знаете, что без определенной цели благородный человек не ездит в дом» — и совсем тихо, чтобы окружающим не было слышно, добавлял: «и не компрометирует девушку!..» Последние слова звучали уже

угрожающе. В конце концов его интонации принимали характер более внушительный, и чувствовалось, что он ими ставил растерявшегося старика почти в безвыходное положение... И когда он произносил фразу: «Поэтому я буду просить вас не откладывать вашего решения», то делал такой «нажим» на словах «не откладывать» и при этом так внушительно останавливал свой взгляд на Муромском, что эти слова — «не откладывать» — уже приобретали характер приказания, так что Муромский чувствовал себя прижатым к стене и по слабости характера начинал колебаться...

Этим моментом Кречинский не преминул воспользоваться. Зная пристрастие Муромского к деревне, Кречинский стал подкупать его тем, что он якобы ненавидит город и намерен поселиться в деревне. Это смягчало старика, и он уже более примиренно спрашивал: «Вы разве любите деревню?»

Видя, что дело как будто идет на лад, Кречинский спешит взять Лидочку за руку и подвести ее к отцу: «Эх, Петр Константинович! Есть у вас верное средство, чтоб вокруг вас всю полюбили деревню!.. Друг друга мы любим — так и деревню полюбим!.. Будем с вами, от вас ни шагу: хлопотать вместе и жить пополам!..»

Дочь умоляюще бросается на колени. Отцовское сердце не выдерживает, и Варламов — Муромский, после некоторого колебания, со слезами на глазах благословляет жениха с невестой.

Кречинский торжествует. Далматов в полном упоении, очень мажорно: «Ну, Петр Константинович, а какой мы скотный двор заведем в Стрешневе!.. Увидите, ведь я хлопотун!..» — «Ой ли?!» — весело вторит ему Варламов. «Ей-ей!.. — тем же тоном продолжает Далматов. «Слушайте меня, всю тирольскую заведем...» — «Да ведь она... того... нежна очень...» — «Нет, не нежна!..»

Входит Нелькин, слышит последние слова.

— Что? Что это? Кто нежна? — обеспокоенно спрашивает он. Далматов быстро оборачивается к нему и, смерив его с ног до головы, нагло, прямо в упор смотря в его лицо, отчеканивает.

— Скотина!..

3

Во втором акте всего четыре действующих лица: Кречинский, Расплюев, Федор и купец Щебнев, но тем не менее — это самый большой акт, он идет около часа.

Все действие зиждется на двух главных ролях. Федор и Щербнев — лишь эпизоды. Следовательно, ответственность целиком ложится на артистов, играющих Кречинского и Расплюева. Но актерский материал этих ролей настолько богат, что дает возможность каждому из них во всю ширь развернуть свои дарования. В этом отношении роль Расплюева, пожалуй, имеет преимущество перед первой, она богаче и многограннее. А потому немудрено, что многие корифеи русской сцены причисляли эту роль к коронным своим созданиям.

При первой постановке «Свадьбы Кречинского» роль Расплюева играл Пров Михайлович Садовский, после чего, по словам автора комедии, артистическое реноме его значительно поднялось. С тех пор созданный им образ считается традиционным, и в дальнейшем большинство придерживается характеристики, намеченной маститым артистом.

Выдающимся Расплюевым, по дошедшим до нас данным, считается С. В. Васильев 2-ой. Приведу отзыв о нем критика журнала «Всемирная иллюстрация»: «Выступление Васильева 2-го в роли Расплюева надо считать большим достижением, отчасти превосходящим даже исполнение Садовского по внешней типичности и углубленному внутреннему замыслу лица. Вы тут видите и первобытную испорченность, и добродушное плутовство, и смешной задор, и своего рода гонор, и беспробудное шелопаństwo». Сохранилось фото Васильева в роли Расплюева — оно напоминает фото Садовского. И это дает повод предполагать, что и тут не обошлось без влияния московского исполнителя, у которого, судя по портрету, замечалось некоторое сгущение комизма: сильно помятый сюртук, изломанный цилиндр, кровоподтеки на лбу и висках, «фонари» под глазами и т. п.

Судя по дошедшим до нас отзывам, повидимому, один лишь В. Н. Андреев-Бурлак играл Расплюева, не придерживаясь традиционного сценического образа, — играл оригинально. Мне не удалось видеть В. Н. Андреева-Бурлака в этой роли, но вот что пишет об его исполнении Е. П. Карпов: «Я первый раз видел Василия Николаевича в роли Расплюева и был поражен его гримом. Он играл Расплюева отставным военным, с большими отвислыми усами, с всклокоченной прической, с одутловатым лицом, измятым от ночных попок и сидения за карточным столом. Одетый в приличный черный сюртук, запачканный мелом на рукавах, с дворянской фуражкой в руке, в помятой, но чистой сорочке, он имел вид завязанного игрока, но вполне приличного человека, который, очевидно, был только что в «переделке». Играл Василий Николаевич Расплюева крайне

оригинально. В его Расплюеве все время чувствовался человек, хотя и потерявший честь, но желающий сохранить внешнее достоинство. В его изображении Расплюева, наряду с тонким, глубоким комизмом, чувствовалась неподдельная жизненность, истинная характерность типа, отсутствие нарочной театральности, в которую обыкновенно впадают, гонясь за комизмом, большинство исполнителей Расплюева. Мне казалось, смотря на Андреева-Бурлака в «Свадьбе Кречинского», что где-то встречал этого человека в жизни. И я несколько не удивлялся, когда Кречинский посылал такого Расплюева с букетом к своей невесте. Когда Федор вычистил ему сюртук, Бурлак поправился перед зеркалом, взял в руки фуражку, приосанился и моментально преобразился в приличного человека, который сумеет войти в гостиную Муромских и не скомпрометирует Кречинского. И. П. Киселевский прекрасно играл Кречинского, но Бурлак в этом спектакле, что называется, превзошел самого себя. Это было вдохновенное исполнение! Оно дышало таким ярким художественным творчеством, блистало такими удивительными, такими жизненными и оригинальными деталями, было все от начала до конца так глубоко прочувствовано, что публика вся, как один человек, была захвачена чудной игрой Андреева-Бурлака».

Вот такая характеристика Расплюева, как мне кажется, ближе отвечает замыслу автора, чем образ, данный Садовским.

Как известно, сам драматург восхищался игрой Садовского, но вместе с тем находил, что Садовский сыграл не то и пустил в обращение тип совершенно не тот, что был создан им. По его мнению, можно играть превосходно, но играть совсем не то, что замыслил автор. Сухово-Ксбылин находил, что Садовский играл хама, пропойцу, а не прогоревшего помещика, изобразил не Расплюева, которого за передержку бьют боксом, а Расплюева, которому прямо мнут ребра. «Дай нашей публике подлинного Расплюева, его бы не поняли... Ну что ж, по Сеньке и шапка!.. это дешевле, «базарнее», а потому и более понятно».

По дошедшим до нас данным можно заключить, что Садовский играл Расплюева хотя не так, как задумал его автор и, повидимому, действительно до некоторой степени сгущал комизм персонажа, но тем не менее гений великого актера смягчал и поглощал все эти излишества, и они как будто не помещали глубокому вскрытию сущности созданного им образа. По крайней мере, и сам драматург, несмотря на известные разногласия с артистом, все же утверждал, что в роли Расплюева никто не мог конкурировать с Садовским.

На моей памяти в роли Расплюева такие исполнители, как Градсов-Соколов, П. М. Медведев, В. Н. Давыдов, Степан Кузнецов, Б. А. Горин-Гсряинов, Игорь Ильинский (причем с четырьмя последними из названных артистов мне довелось играть в этой пьесе). Все эти артисты играли, конечно, каждый по-своему, согласно своей индивидуальности, но все же в общей наброске образа Расплюева все они, если можно так выразиться, находились под одним знаменателем в том смысле, что у всех в той или иной мере сохранялся контур образа, созданного Провом Михайловичем Садовским.

Из всех виденных мною Расплюевых выше всех, разумеется, был образ Расплюева, созданный Владимиром Николаевичем Давыдовым: его исполнение достигало предельных вершин актерского творчества.

Несомненно, Давыдов задумал своего Расплюева под влиянием традиционного образа, созданного Садовским. По крайней мере об этом говорит внешний облик его Расплюева — только, я бы сказал, несколько в смягченном виде: у него все более в меру...

Роль Расплюева — опасная роль. В ней столько соблазна для актера с сомнительным вкусом, не знающим удержки для сплошного комикования в угоду невзыскательному зрителю!..

Владимир Николаевич Давыдов — артист иного порядка. Он был слишком большим и тонким художником, чтобы разрешить себе пойти по пути наименьшего сопротивления. Он не стремился давать в образе Расплюева всего лишь комическую фигуру, постоянно попадающую в смешные положения, но под беззаботной аморальностью Расплюева сумел разгадать и показать чисто человеческие черты и переживания. Смешные же положения, без всяких подчеркиваний со стороны артиста, говорили сами за себя.

Тот, кому довелось видеть этого великого артиста в его коронной роли, не сможет забыть первого появления Расплюева — Давыдова в начале второго акта.

Вот он показывается в глубине сцены в помятом цилиндре, в неправильно застегнутом сюртуке, слегка запачканном мелом... Стояв мгновенно в дверях и тем дав публике возможность освоить первое впечатление от его появления, он медленно направляется через всю сцену по прямой и останавливается у рампы в какой-то недоуменной задумчивости, в которой как бы застыл вопрос: «За что?..» В таком состоянии смотрит он в одну точку, прямо перед собой, и молчит... Сразу чувствуется, что перед вами человек, обиженный судьбой... Длительная

пауза... Было что-то жалкое во всей его фигуре — и в то же время в какой-то мере было и что-то комическое.

Артист, казалось бы, ничего не делал для того, чтобы подчеркнуть и то, и другое... Во всем — максимальная экономия обычных сценических приемов. И тем не менее ясно, что у Давыдова — Расплюева все тело ноет от только что испытанной потасовки, хотя ни к каким ужимкам, вздрагиваниям и прочим ухищрениям, практикуемым на сцене в подобных случаях, В. Н. Давыдов не прибегал. Но уже только по одному тому, как он нес свое тело, остерегаясь всякого сколько-нибудь резкого движения, и по выражению лица (без каких-либо гримас) — вы догадывались, что с ним только что произошло, тем более, что в начале акта камердинер Федор в своем монологе успевал предупредить вас, что Расплюев отправился на «работу» с краплеными картами.

Из чувства человечности вы невольно испытываете к нему, может быть, несколько и брезгливое, но все же сострадание и жалость.

Но откуда же при этом улыбка у зрителя?.. И что возбуждает смех при виде артиста, так, казалось бы, искренне передающего и физическую его боль, и всю таящуюся в нем внутреннюю драму?.. В том-то и дело, что, вскрывая образ Расплюева, Давыдов одновременно и страдал, жалел его, обнажая драму этого ничтожного, нравственно опустившегося, смешного неудачника, но как-никак все же человека — и в конце концов человека, не лишенного каких-то зачатков, если и не привлекательных, то во всяком случае человеческих черт, таящихся под спудом его полной беззаботности в отношении морали. Но наряду с этим, так сказать одновременно и параллельно, Владимир Николаевич Давыдов не переставал и бичевать своего Расплюева тонким и беспощадным юмором, не покидавшим его на протяжении исполнения всей роли, — и это служило ярким показателем отношения самого художника к изображаемому им Расплюеву.

Такой художник, как Давыдов, сумел все это выявить, и выявить исчерпывающе — даже в первом бессловесном появлении Расплюева, в своей знаменитой паузе. Эта длительная пауза была как бы увертюрой ко всей его роли и содержала в себе комплекс всех элементов, так наглядно раскрывавшихся в процессе дальнейшего развития образа. Несмотря на свою длительность, эта мимическая сцена настолько приковывала к себе внимание публики, что в зрительном зале невольно наступала абсолютная тишина: каждый с затаенным дыханием следил за мастерской игрой артиста.

Но вот среди наступившей тишины, как глубокий и тяжелый вздох, раздастся чуть уловимая слухом жалоба, произносимая как бы на фоне глухого стона:

— Ах ты, жизнь!.. Боже мой, боже мой!.. Что же это такое?.. Вот, батюшки, происшествие-то!..

И тут же, едва лишь Давыдов успевал произнести последние слова, вы замечали, как лицо его вдруг преображалось, как в глазах загорались какие-то задорные огоньки — и вы сразу видели, что по своей чрезвычайно непосредственной натуре Давыдов — Расплюев внезапно переключился при одном лишь воспоминании о сильных ощущениях игры, пленявших его как завязанного игрока и бросавших его из одной крайности в другую.. Он как-то вдруг, сразу, мгновенно загорался другой жизнью, забыв все только что пережитые им невзгоды.. Но это только на один момент, после которого он тотчас же снова попадал в свое грустное состояние..

— Что же, Иван Антонович, была игра?.. — участливо спрашивает Федор.

Давыдова передергивает от его слов. С искаженным от физической боли лицом, он долго смотрит на Федора, как бы просит сочувствия к себе. И, намереваясь опуститься в близстоящее кресло, ежась от физической боли, произносит:

— Ну, уж могу сказать — была игра! — обнаруживая своим тоном, какова была эта игра..

— Да что это вы? разве что вышло?

На этот вопрос — снова взгляд на Федора, после чего Давыдов, не торопясь, с серьезным видом плюет на пол и, указывая на то место, куда плюнул, говорит:

— Вот что вышло!..

Дальше, после небольшой паузы, следует подробный рассказ о том, что ему пришлось претерпеть, как только выяснилось, что он подменил колоду карт. Давыдов пользовался этим рассказом, чтобы исчерпывающе выявить основные черты образа своего Расплюева. Здесь мы видим удивительную смесь беззаботной аморальности со своеобразной привлекательностью.. Простодушие, непосредственность, наивность уживаются в нем с изворотливостью и подлостью.. Трогательна его тяга к силе, в чем бы эта сила ни проявлялась.. Расплюев одинаково искренне бывает поражен и необыкновенной силой руки, которая несколько раз прошла по его спине, и английским изобретением — боксом, с которым он только что познакомился..

К концу этого монолога входит Далматов — Кречинский. Давыдов—Расплюев так увлечен своим рассказом, что сначала

не замечает Кречинского. Но, внезапно обернувшись в его сторону, вдруг видит — чего уж никак не ожидал!.. — грозную фигуру своего патрона, который пронизывает его насквозь своим свирепым взглядом.

Далматова не узнать... Он уже не тот, что в первом акте, — куда девался светский жуир, этот блестящий салонный «пленир»? Его точно подменили... Что-то хищное, звериное, донельзя грубое во всем его облике, во всей его повадке... Одет он небрежно. У халата (темногранатного цвета) воротничок поднят, вокруг шеи — кашне, прическа в беспорядке — видно, он только что проснулся и ему холодно в нетопленной квартире... Он сильно не в духе... И с искаженным от злобы лицом стоит он перед оторопевшим несчастным Расплюевым, готовый броситься на него...

От неожиданности Давыдов замер, объятый ужасом... Последнее слово так и осталось недоговоренным, как бы застряло у него в гортани, замерло, застыло на губах... Жалкий вид был у него в эту минуту, но тем не менее он опять внушал к себе и некоторое сочувствие. Виногато, как-то скорбно смотрел он на своего патрона, готовый покорно принять все удары судьбы за свою незадачливость.

— Денег принес? — не спуская с Давыдова глаз, сурово спрашивал Далматов — Кречинский.

— Нет, не принес, — чуть слышно шепчет он в ответ...

Далматов уничтожающе, с презрительной брезгливостью осматривает его с ног до головы и, подойдя вплотную, грубо наседая на него, с фразой: «Э-эх, ты, простоплет, колесо холостое!.. Мели воду-то, мели: помолу не будет!..» — с озлоблением отталкивает его от себя так, что тот едва удерживается на ногах.

Спасаясь от дальнейших побоев, Давыдов ограждал своего Расплюева от разъяренного Кречинского близстоящим креслом и, облокотясь на спинку его, терпеливо выслушивал все тирады, ругательства и оскорбительные упреки, обильно сыпавшиеся на его голову: «Стоишь ли ты хлеба? На харчи-то себе выработал ли?... За мой хлеб мне надо денег!.. Их и подавай, чорт возьми...» и т. д.

Чувствуя себя провинившимся, Давыдов — Расплюев принимает все как должное — и в это время лицо его...

Вот тут, в это мгновение, мы встречались с одной из кульминационных высот творчества гениального сердцеведа. Как каждое гениальное проявление, оно казалось простым, хотя на самом деле, по своему существу, было сложным и тонким, особенно поскольку оно касалось глубин человеческих пережива-

ний, какого бы порядка эти переживания ни были... И я чувствую себя в большом затруднении, боясь, что не сумею отобразить столь высокое достижение великого артиста в данный момент его роли, — то, что без единого слова Давыдов так исчерпывающе доносил до зрителя: ту сложнейшую гамму переживаний, которая в данный момент развертывалась в душе этого несчастного павшего человека...

Сперва лицо Давыдова—Расплюева как будто каменело. Унизительные, грубейшие ругательства продолжали сыпаться по его адресу, но ни один мускул на лице его не шелохнулся, не дрогнул... В первый момент казалось, что он остается равнодушным ко всему происходящему, но, взглядевшись внимательнее, вы начинали читать в его глазах все переживаемое им...

Давыдов—Расплюев то сосредоточенно смотрит перед собой в одну точку, то медленно поднимает глаза на своего жестокого покровителя, к которому положительно питает собачью преданность. Он прямо молится на него, он для него — великий, недостигаемый, непререкаемый, непогрешимый, и он копирует его как тень, как эхо... Он принимает от него все нападки как должное за свою неудачливость, но вместе с тем искренне недоумевает — за что так гонит его судьба — и от этого глубоко страдает...

Стоя так за креслом, Давыдов положительно трогал зрителя беспомощностью своего Расплюева. Он тут невольно напоминал верного провинившегося пса, лежащего лапками вверх у ног своего разгневанного хозяина, покорно ожидая от него пинков, даже хорошо не сознавая своей вины перед ним.

— Что уткнул нос-то в землю?... — снова наступая на Расплюева, кричал Далматов—Кречинский и грубо ударял его под подбородок.

Давыдов даже с места не трогался, только печально вскидывал на него глаза...

— Денег принес?... Чурбан!.. Вижу, и деньги взяли, и поколотили... — и, размахнувшись во всю ширь, Далматов уже собирался ударить его... Давыдов только зажмурился, готовый принять удар, но Далматов во-время сдерживался, проговорив: «Эх, тряхнул бы тебя так, чтобы и каблучки вылетели!..»

При воспоминании о силнице, испытанной им на себе, Давыдов—Расплюев заметно оживился и проговорил: «Уж тряхнули! довольно будет!..», а потом с каким-то восклицанием: «А уж какая, я вам доложу, силница — ну-уу... Я, говорит, его боксом!.. Гм!.. боксом!» И с наивностью ребенка, свойственной его непосредственной натуре, он тотчас переключается и

с громадным любопытством спрашивает: «Михайло Васильевич, позвольте, однако, спросить, что такое бокс?..»

Услышав, что, помимо всего прочего, бокс к тому же еще является английским изобретением, Давыдов был настолько поражен этим обстоятельством, что положительно забывал все на свете — и свою боль от побоев, и все угрозы Кречинского... Он даже переставал замечать самого Кречинского и начинал пропускать мимо ушей все, что тот говорил... А когда Далматов—Кречинский, в мучительных поисках выхода из своего затруднительного положения, в волнении громко твердил: «Надо мне достать денег!.. непременно, во что бы то ни стало, надо денег и денег!..» — то у Давыдова его Расплюев уже был настолько поглещен боксом и, главным образом, ошеломившим его открытием, что бокс — изобретение англичан, «этих просвещенных мореплавателей», что даже не вникал в смысл слов своего патрона — и нуль внимания на Кречинского!.. И его фраза: «А не знаю, Михайло Васильевич, денег нет и достать их негде!» — звучит как-то вскользь и мимо Кречинского. А потом все о том же, об англичанах. «Ну, не ожидал!.. Образованный-то народ... мореплаватели-то, а?!»

Такое легкомыслие Давыдова—Расплюева окончательно бесит Далматова—Кречинского, и он снова угрожающе наступает на него со словами:

— Да ты совсем уж ум потерял... Ему о деле говорят, а он чорт знает что мелет!..

Не договорив последнего слова, Далматов, задыхаясь, шепчет Давыдову: «Слушай, я весь тут, весь по горло... Денег, просто денег!..» И затем, в каком-то иступленном отчаянии, тряся Расплюева за плечи, приказывает ему во что бы то ни стало добыть ему денег. «Да смотри, не являйся с пустыми руками!..» И с последними словами: «Я те, курицу, задущу!.. чтобы были!..» схватывает его за горло и с силой отталкивает от себя.

Давыдов растерян, не знает, что ему делать.

Небольшая пауза.

Несколько раз пройдясь взад и вперед по сцене и немного придя в себя, Далматов подзывает Расплюева и объявляет ему: «Дело вот в чем: я женюсь на Муромской... Знаешь, богатая невеста...» И, увлекаясь, рисует ему самые радужные иллюзии... Давыдов от неожиданности обомлел... Возрадовался... А когда Далматов—Кречинский объявляет Давыдову—Расплюеву, что он не забудет и его и даст ему двести тысяч, — то у Давыдова захватывало дыхание, и он уже не мог произнести ни одного слова: они застревали у него в горле...

— Только для этого нужны деньги, — внушал ему Далматов, — без трех тысяч я завтра банкрот... Попадут ко взысканию, расскажут в клубе...

И в запальчивости, со словами: «Понял ли, до какой петли, до какой жажды мне нужны деньги?! Выручай!» — цепко схватывал его за плечи и тряс во всю мочь — и притом с такой силой, что у Расплюева руки болтались во все стороны, как у куклы на шарнирах... Но Давыдову это было нипочем, он уже не был охвачен возложенной на него миссией. Он быстро оправился и как стрела устремился к выходу, едва успев на ходу проговорить: «Да от одних слов ваших все мои косточки заговорили» — и, подпрыгивая, подобно упругому мячику, выкатывался из комнаты.

Оставшись один, Далматов—Кречинский, рассчитывая на изворотливость своего «поддужного», несколько успокаивается и, комфортабельно развалясь на диване, предается мечтаниям об устройстве своего благополучия, рисуя радужные перспективы в связи с женитьбой на богатой невесте — Лидочке Муромской.

Здесь, как и на протяжении всего второго акта, Далматов не жалел красок, чтоб изобразить своего Кречинского самым грубым, жестоким хищником и циничным авантюристом, не брезгающим никакими средствами для достижения своей цели. Но вот вместо «воздушных замков» — действительность: Федор докладывает о приходе купца Щебнева, которому Кречинский задолжал в клубе...

Прежде чем подняться с места, Далматов некоторое время молча злобно смотрит перед собой, потом мы видим, как медленно поднимаются кверху его руки, сжимаясь в кулаки, и в таком виде, с искаженным от озлобления лицом, он как бы замирает на мгновение, наконец, с силою ударяет себя по коленям и молниеносно-резким рывком встает, выпрямляясь во весь рост, после чего, выдержав небольшую паузу, набрасывается на Федора:

— Дуралей!.. Сказал бы, что дома нет.

— Нельзя, Михайло Васильевич! — оправдывается Федор. — Ведь это народ не такой: он ведь спокойно восемь часов выждет в передней!..

Со словами: «Ну, проси!» — Далматов выталкивает Федора в шею.

Входит Щебнев. Его играл Шкарин — и играл отлично. Несколько выше я уже упоминал о нем как актере. Диапазон его дарования из-за его специфических физических данных, предназначенных почти исключительно для бытовых ролей, был не

счень велик, но зато роли, соответствовавшие его внешним данным, он играл с исключительной яркостью, и лепил весьма разнообразные образы.

Эт и своего Щебнева он подавал в высшей степени оригинально. Щебнев в изображении Шкарина не принадлежал к династии именитого московского купечества, он не родня Тит Титычам и Гордеям Карповичам — персонажам пьес Островского. Это был «купец-самородок», выходец из крестьян — типичная фигура той эпохи.

Биография этой категории купцов несколько необычна... Обыкновенно они начинали свою «карьеру» еще «с мальчиков». Прямо из деревни они попадали в столицу и устраивались в услуженье либо в какой-нибудь трактир в качестве «шестерки» (под таким именованьем они почему-то всегда слыли), либо в мелочную лавчонку. А более сметливые, с врожденной практической жилкой, скопив себе некоторое количество рублей, приобретали ларек и торговали сначала спичками, потом, при удаче; меняли лоток на табачную лавчонку, затем на галантерейный магазин — и так по восходящей. Самый яркий обладатель такого рода биографии — известный миллионер Солодовников — был владельцем так называемого «Солодовниковского пассажа» в Москве, где ныне Универмаг Мосторга, а раньше — Мюр и Мерелиз (впоследствии им же был построен и Солодовниковский театр, ныне филиал Большого театра на Пушкинской улице, где долгое время ютилась опера С. И. Мамонтова).

Такой жизненный путь (помимо самой их натуры, которую можно охарактеризовать двумя словами: «скопи-домок») не мог не наложить своей печати на склад характера каждого из них и на сбиход их жизни.

Любопытно, что это свойство «скопи-домок» было неизменным спутником большинства подобных людей во всех проявлениях их быта. Например, тот же Солодовников, этот архимиллионер, когда-то не имевший ничего за душой кроме своего лотка и торговавший спичками на углу Неглинной и Кузнецкого моста, сумел, благодаря практической сметке и врожденному скаредничеству, достичь несметного богатства, но между тем оставался верен себе и до последних дней продолжал копить свои капиталы, отказывая себе в самом необходимом.

Со слов его юрисконсульта и душеприказчика Н. П. Шубинского, мужа М. Н. Ермоловой, мне известны факты, достаточно красноречиво характеризующие его. Детей своих он держал в черном теле. Вся его семья питалась очень скудно: щи и каша — вот обычное меню в его доме. Одевался он по старинке: косоворотка, русская поддевка, высокие сапоги...

При встрече с ним вы бы никогда не сказали, что этот мужичонка — архимиллионер Солодовников. Из экономии он ездил на конке, и притом на империале: дешевле!.. По железной дороге — всегда в третьем классе..

Со слов того же Н. П. Шубинского, позволяю себе привести довольно забавный случай, происшедший с ним на почве его скаредности. Ему необходимо было сделать операцию. Он решил оперироваться у себя на дому. Хирург — кажется, профессор Склифасовский — согласился, но просил Солодовникова озаботиться приобретением некоторых хирургических инструментов. Солодовников для этой цели отправился на Сухаревский рынок и там по дешевке купил подержанный инструмент, оказавшийся заржавленным. Разумеется, Склифасовский отказался воспользоваться такими инструментами, и Солодовникову пришлось, скрепя сердце, добыть их у Швабе на Кузнецком мосту... Солодовников — не одинок, такие типы купцов были не редки, и Шкарин, обладавший зоркой наблюдательностью, взял типические черты подобной категории московского купечества. Его Щебнев также из мужичков, и чувствовалось во всем, что он как-то сродни биографии Солодовникова.

Небольшого роста, с корявой внешностью, с измятым лицом, с простецкими манерами, одетый безвкусно, но — в согласии с ремаркой автора — по моде: с огромной золотой цепью, в бархатном клетчатом жилете и весьма клетчатых панталонах. Его одяние как-то не вязалось со всей его внешностью и еще более выдавало его прошлое.

Далматовский Кречинский, как ни принуждал себя, не мог скрыть брезгливого презрения к своему кредитору, его все в нем шокировало, но настойчивые требования Щебнева уплатить ему долг, которого он в данный момент не мог погасить, заставляли его по возможности быть любезным, хотя сквозь эту любезность сквозило и высокомерие..

Кречинский убеждал Щебнева подождать, обещая ему погасить долг через день или два, — у него сейчас денег нет: «Ну, судите сами, могу я разве вам отдать, если у меня денег нет? Ну, просто нет! Кулаком что ли мне их из стола вышибить?!»

Но упрямый торгаш оставался глух ко всем доводам и только твердил одно: «Так сделайте одолжение, прикажите получить!..» От этой «кауровщины» Кречинский терял самообладание, — и Далматов набрасывался на Щебнева с криком: «Да камень вы этакое, чорт возьми! Или вы пришли дурака разыгрывать, что я вам не могу вдолбить в голову» и т. д. Но на Щебнева ничто не действовало, он твердил только одно:

«Прикажете получить!» И с угрозой «занести по клубу имя его в книжечку» — скрывается.

Кречинский в бешенстве посылает ему вслед всевозможные ругательства: он в отчаянии... Из-за этой малости свадьба его может сорваться! Вся надежда на Расплюева.

К довершению всего, Федор пристаёт к нему со счетами мелких его кредиторов. Кречинскому совсем не до них, и он в бешенстве кричит по их адресу: «В шею!»

Как раз в этот момент, робко пробираясь вдоль стенки и прячась за спиною Федора, появляется Расплюев. Глаза Далматова и Давыдова встречаются... Далматов выпрямляется во весь рост. Он догадывается, что Расплюев вернулся ни с чем... Пауза. Полный ненависти и неистовой злобы, Далматов—Кречинский устремляет свой взгляд на Расплюева.

Давыдов в ужасе сначала цепенел от этого взгляда, а вслед за тем его начало бить как в лихорадке. Губы его дрожали, и он не мог выговорить ни одного слова... Слышались только какие-то нечленораздельные звуки. Наконец, не спуская глаз с Расплюева, Далматов угрожающе тянул: «А!?! Так я и знал!» Расплюев, предчувствуя недоброе, бормотал: «Михайло Васильевич... позвольте... залог требуют... надо залог!..»

Далматов, не обращая внимания на его слова, медленно приближался к нему и членораздельно, останавливаясь почти перед каждым словом, с каким-то хрипом, продолжал: «Так я и знал!.. Ведь я тебе, разбойнику... велел украсть... обворовать!!! а достать... мне денег!..» И с последними словами, молниеносным наскоком, пригибаясь, подобно хищному зверю, набрасываясь на Расплюева, валил его на диван и начинал душиить, неистово «колошмятить», пуская в ход не только кулаки, но и ноги...

Утолив таким образом свое бешенство, но еще не вполне овладев собою, Далматов—Кречинский с прерывистым дыханием и подергивающимся от злобы лицом, резко выкрикал: «А?... Он говорит: нет денег! Врет! В каждом доме есть деньги!.. Непременно есть!.. Надо только знать, где они... где лежат?... Гм... Где лежат?... где лежат?» И мучительно ломая голову над тем, как изобрести способ добыть деньги, большими шагами начинал ходить по комнате.

Давыдов лежал на диване с закрытыми глазами, без движения. Делал вид, что он без чувств, но в то же время зорко следил за Кречинским, и как только тот от него отдалялся, он слегка приподнимал голову и тотчас же ее опускал, принимая прежнее положение — и так несколько раз. Кречинский же, весь поглощенный своими мыслями, вовсе не замечал его, и,

наконец, охватив голову руками, садился за письменный стол. Давыдов пользовался этим моментом и решил, что теперь его Расплюеву можно заняться собой, можно и проверить, как такая жестокая потасовка отозвалась на его теле. Сначала очень осторожно шевелилась одна ступня его ноги — как будто ничего... Потом пробовал пошевелить другую ногу — тоже ничего... Дальше все смелей и смелей... Почувствовав, что дело обстоит совсем уж не так плохо, он начинал медленно спускать ноги с дивана, однако со всевозможными предосторожностями, и, наконец, приподнявшись, с самодовольно-торжествующим видом принимал сидячее положение, искоса недружелюбно поглядывая на Кречинского, как бы говоря ему: «Ну-ка, что взял?! Жив я — и невредим!» В это время раздавался резкий возглас Кречинского, продолжавшего сидеть у бюро: «Что тут делать?! Что тут делать?!» От неожиданности Давыдов рефлексивно вздрагивал, даже привставал на месте. Немного оправившись от испуга, Давыдов не без злорадства, сквозь которое все же просвечивало его врожденное добродушие, не покидавшее его ни при каких обстоятельствах, говорил, как бы обращаясь к самому себе: «Первое — не дерись». И после небольшой паузы следовал монолог Расплюева в примечательной передаче Владимира Николаевича. В этом монологе Давыдов не забывал, что его Расплюев не что иное, как мелкая, подлая душонка, но вместе с тем не лишенный и добрых начал, скорее всего представляющий собою существо «без руля и без ветрил». Вот почему он волею судеб попадал в такие условия жизни и такое окружение, где его добрые начала не получали настоящей почвы и глохли среди сорняков. Рассматривая так биографию Расплюева, Давыдов не мог пройти мимо подлинной драмы этого примитивного, незадачливого человека, но по природе своей несомненно искреннего, добродушного, до крайности наивного и незлобивого. Тонким юмором бичевал Давыдов пороки Расплюева, но пропускал все через призму человечности.

— Боже мой! Родятся люди в счастье, в довольстве, во всех приятностях жизни, и живут себе, могу сказать, пиршествуют... — ропщет несчастный неудачник, и вам становится его жалко. Дальнейшие же слова: «Ну, народится же такой барабан, — и колотят его с ранней зари и до позднего вечера!.. И вот как видите!..» — Давыдов уже окрашивал юмором, и у публики, несмотря на то, что она все еще продолжала жалеть его, невольно возникала улыбка, особенно, когда он демонстрировал свою живучесть словами: — «И вот как видите!»

В следующем куске монолога Давыдов глубоко трогал на-

ивной непосредственностью своего Расплюева. Перед вами был большой ребенок, который с таким увлечением вспоминал все свои жесточайшие трепки и уверял при этом, что, народись он худеньким, тоненьким, хиленьким — «ведь ему и не жить бы!..» «Вот, как скажу, — и глаза его загорались каким-то азартом, — от вчерашней трепки, полагаю, — не жить! От докучаевской истории — не жить!..» Тут вы уже чувствовали, что его мало интересуют его личные поби, но что его увлекает сама эта история, сами эти перепалки. Восхищение перед силою — примечательная черта его характера — заставляло забывать собственные невзгоды, над всеми этими невзгодами доминировало сознание, что он «вышел победителем из этой опасной битвы». А когда он вспоминал о попойке в третьем году, в Курске, то ребяческую радостью звучали его слова: «то есть, ни, ни, ни, ни под каким видом». И почувствовав себя положительно героем, потому что и здесь ему удалось выжить, — он восторженно заканчивал: «и вот невредим... как встрепанный». В это время Кречинский начинает рыться в ящиках своего бюро. Наблюдая за Кречинским, Давыдов принимается злорадоваться по его адресу, но как бы про себя: «А денег-то, брат, нет, нет... Да уж нет!.. а дерешься!.. Что взял?.. Что он роется? Денег ищет?..»

Кречинский вынимает булавку довольно большого размера. «Вот стразовую побрякушку ухватил... Она грош стоит...» — храбрится Расплюев... Кречинский вдруг вскрикивает: «Баа! Эврика!» Давыдов в страхе отскакивает и прижимается к стене. Куда и храбрость девалась: «Ого! Дурь...» — лепечет он.

Держа в руке булавку, Кречинский твердит: «Эврика. Эврика!..» Давыдов уже сочувственно обращается к нему: «Родители! Да он спятил! ей-ей, спятил». И в испуге, боясь, чтобы Кречинский еще раз не тряхнул бы его с безумных глаз, спешит за Федором, с которым вскоре появится в дверях и, прячась за спиной Федора, указывает ему на Кречинского.

— Гей, Расплюев!.. — вдруг громко командует Далматов. Давыдов вздрагивал всем телом и отскакивал в сторону, задев и опрокинув по дороге стул, и, уже стоя в стороне, как бы сстерегаясь, издали выслушивал приказание итти на Петровку к Фомину и заказать там большой букет — и самый лучший.

У Давыдова с Федором мимическая игра. Он жестами жалобно показывает Федору на Кречинского, как бы объясняет, что тст с ума сошел, шепчет: «А что я тебе говорю, Федор? а?.. Копейки сущей нет, а он, голубчик, целковых в пятьдесят букет ломит!.. Что нам, сиротинкам, делать?..»



В. Н. Давыдов — Расплюев

„Свадьба Кречинского“ Сухово-Кобылина.

1900-е гг.

Заметив, что Расплюев растерян и ни с места, Далматов угрожающе продолжал: «У тебя может уши заложило? Слышал ли, что приказано?..» Давыдов в страхе отступал, будучи в полной уверенности, что перед ним сумасшедший: «Ми... Ми... хайло Васи... помилуйте... Да на что я вам куплю букет?..»

Федор также в полной уверенности, что Кречинский с ума сошел и что лучше сумасшедшему не перечить, уговаривает Расплюева итти: «Ступайте, Иван Антонович, ступайте!..» Давыдов, окрысившись на Федора, запальчиво передразнивает его и, в отчаянии от безвыходного положения, громко восклицает: «Да на что я куплю!..» Далматов, сообразив в чем дело, хлопнув себя рукой по лбу, берет со стола свои часы с цепочкой и передает Расплюеву: «Вот тебе деньги!.. Чтоб через полчаса был у меня вот здесь на столе... Слышал?»

Давыдов от неожиданности, не сразу сообразив что ему делать, озадаченно смотрел на Далматова. Тогда тот, с силой стукнув по столу кулаком, рывкнул на Расплюева. Такой разговор оказался более вразумительным, и Давыдов, в страхе отпрянув от него, чуть не выронив часы из рук, быстро скрывался за дверью.

Дальше Далматов на сцене один. Пишет Лидочке письмо, в котором под благовидным предлогом, в самых выпренных выражениях просит прислать ее булавку с солитером. Несколько раз перечитывает письмо и ждет возвращения Расплюева.

С букетом в руке появляется Давыдов. У него необыкновенно сияющий вид. Потасовки как будто не бывало. Он весь вдохновлен выпавшей на него миссией. Для него нет большего в жизни, как исполнить приказание своего кумира, и его собачья преданность к нему заставляет забывать все обиды, оскорбления и побзги, обильно достающиеся на его долю.

— Эй, сюда, покажи!..

Давыдов поспешно подает букет Кречинскому. Осмотрев букет и оставшись доволен, Далматов требует сдачи: «Сдачи сколько?..» Давыдов удивительно как смешно переспрашивал: «Сдачи?» — делал вид, что он решительно не понимает, о какой тут сдаче идет речь. Но, заслышав грозное повторение «Сдачи!..» — он покорно, но нехотя, повиновался.

Получив пятидесятирублевую, Далматов, подойдя к нему вплотную и со словами: «Теперь ты слушай, да подбери, братец, губы, — дело резвое...» — грубо ударив его по губам письмом, только что написанным им, объяснял, как с помощью письма и букета добыть от Лидочки ее драгоценный солитер... У Давыдова при одной только мысли об этом поручении

разгорались глаза... Он толком еще не понял хитрого замысла Кречинского, но жилка мошенника уже заговорила в нем... При сознании, что его облачают доверием и делают соучастником такого ответственного и скользкого дела, он весь оживлялся... Вприпрыжку кружился по комнате... стал приводить себя в порядок, приглаживался, чистился... Сколько тут было суеты! Причем он необыкновенно как напоминал охотничью собаку, почуявшую, что ее берут на охоту.

— Беги, а получив вещь — лети! Берегись старик; а остальное пойдет, как по маслу, — напутствовал его Кречинский: «Понял?» Давыдов, лукаво прищурясь и хитро смотря на Кречинского, таинственно, вполголоса заканчивал: «Понял, Михайло Васильевич! Лечу!» и вприпрыжку удалялся со сцены. Далматов с громким хохотом вслед ему: «Понял, понял... ничего, дурак, не понял. Он думает, что я красть хочу, что я вор. Нет, брат: мы еще честью дорожим; мы еще вот в этом кармане (показывает на голову) ресурсы имеем!..»

Затем идет сцена приготовления Кречинского к дальнейшим операциям с солитером. Он в хорошем расположении духа, чувствуется, что план его действий созрел... Только не сплеховал бы Расплюев, не испортил бы все дело!.. «Да, вот она! вот решительная минута!..»

Слышен звонок... Давыдов вбегает, запыхавшись... Далматов в волнении, запинаясь, пылливо спрашивает: «Что, Расплюев, виктория?»

Давыдов в ажиотаже, торжествующе:

— Виктория, Михайло Васильевич, виктория!..

Дальше они шумно перекидываются словами, нагромождая одну реплику на другую по возрастающей, идя «кресчендо». строя как бы пирамиду:

— Ну... Расплюев, перейден рубикон?

— Перейден! — вторит ему Давыдов.

— Рубикон!..

— Рубикон!..

— Ду-урак!..

Давыдов по инерции стал было вторить: «Дур...», но на полуслове осекся: «ну, нет, не дурак» — и захлебываясь, какой-то скороговоркой принимался объяснять, как все это произошло... так что и остановить его было трудно.

— Ну, ну это видно, гениально!.. — поощрял его Далматов. Потом, сравнив обе булавки — фальшивую и подлинную, — довольный констатировал: «Как одна! Не сорвется!..» И, будучи в радостном состоянии, решил разыграть своего верного Лепорелло:

— Ну, Расплюев! теперь — бежать!!!

Давыдов, подчеркивая непосредственность и наивность своего Расплюева, принимает его слова всерьез: «Бежать?.. Что ж, я готов!..» В этой сцене Давыдов с необычайной яркостью демонстрировал беспредельную верность своему покровителю, которого он ни при каких обстоятельствах не оставит одного, за которым он пойдет в огонь и в воду.

— Бери, захватывай, что нужно!.. Живо, скорей!..

Давыдов впопыхах бежит по комнате и вторит ему:

— Федор! Бери, захватывай, что можно! Живо!.. — И сам схватывает какие-то вещи, бежит мимо Кречинского.

— Стой! нельзя! — издевается над ним Кречинский.

При этом окрике Давыдов останавливается как вкопанный и слушает, как его запугивают тем, что их могут схватить и отправить по Владимирской. Эти доводы кажутся ему убедительными, он не может не согласиться с ними... Он в панике. Но потом, заслышав приказ Кречинского: «Федор, подай мне шубу!» — он снова суетится: «Федор! подай Михайлу Васильевичу и мне шубу!» — кричит он.

Кречинский, надевая шубу: «Нет, любезный, тебе не шубу, а, по всей справедливости, серую сибирку (и ударяя его по спине) с бубновым тузом на спине!..» И уже в дверях грозно наказывает Федору: «Федор, не выпускать его отсюда никуда!» — и с этими словами быстро уходит.

В следующей сцене Давыдов достигал предельной художественной высоты. Сцена эта была как бы квинт-эссенцией всей роли, в ней, как в фокусе, были сосредоточены все характерные, а также и психологические элементы, которыми он пользовался для раскрытия образа. В ней ярче, чем где-либо проявлялась человечность его Расплюева: за комических положением стояли горе, страдания, крылась боль о человеке. Глубина психологии, жизненная правда и тонкая театральность сливались у него в единую, убедительную, художественную правду. Он с удивительным искусством смешивал веселый юмор с горчайшими страданиями.

По уходе Кречинского Давыдов ошеломлен. Остановился, как вкопанный... некоторое время молча стоит в оцепенении... Он все еще не может освоиться с фразой, звучащей в его ушах: «Не выпускать его отсюда никуда!» Но вот по выражению лица вы видите, как он постепенно осознает безвыходность положения, в котором очутился. В паническом ужасе бросается к двери, вслед за Кречинским, и во весь голос кричит: «Стойте! Что вы? Михайло Васильевич! Да куда же он!.. Постойте!» Федор преграждает ему путь: «Извольте, сударь, остаться. Слышали —

не приказано-с...» Тут Давыдов приходит в крайнюю растерянность: «Как?! Да это... это, стало, разбой! измена!..» И с каким-то воплем снова бросается к двери, желая оттолкнуть Федора: «Ай, ай!.. Пусти, пусти, разбойник!..» Федор моментально запирает дверь: Расплюев в ловушке. В отчаянии он начинает метаться по комнате и кричит: «Ах, батюшки-светы! Режут, ох, режут! Караул! Кара...» Но быстро зажимает себе рот и притихает: «Шш... что я? На себя... Сейчас налетят орлы!..» И решает изменить тактику, начинает жалостливо упрашивать Федора, стараясь разжалобить его: «Пусти меня, Федорушка! Пусти, родимый... Ведь у меня гнездо есть: я туда ведь пишу таскаю! Птенцы, малые дети... Вот они с голоду и холоду и помрут: их, как паршивых щенят, на улицу выгонят».

В этом месте Давыдов трогал до слез... С такой искренностью и с таким драматизмом он передавал муки нравственно опустошенного, но не знающего, что творит, забитого, а как-никак все же добродушного, большого, бездомного и бесприютного старого ребенка.

— Да полно вам, Иван Антонович, право, себя тревожить! — уговаривал его Федор. — Ну, такой ли он человек, чтоб ему уйти? Он и здесь цел будет!..

— Нет, ушел, непременно ушел... — твердил Давыдов, в волнении бегая по комнате. — Что ему, о нас, что ли, думать? Катит себе... А то возьмут и в сибирку посадят... Нет, брат, ушел, просто, ушел... — А потом, с непередаваемой интонацией, присущей только его индивидуальности, он вдруг обращается к Федору:

— Уйдем, Федор, и мы!

— А мне что? Я при своем деле, — слышит он в ответ.

Тогда Расплюев решает прибегнуть еще к одному средству — к запугиванию:

— Ведь в тюрьме умрешь... Ну, Федор, спросят, смотри: ведь ты сам, братец, видел, как вот здесь, на этом самом месте, я отдал булавку этому разбойнику, твоему барину...

— Ну, Иван Антонович, вы в это дело меня не вводите... Я сапоги чищу, комнаты мету, а ваших делов я не знаю.

После этих слов Федора, видя, что ничто не может воздействовать на эту бесчувственную каменную глыбу, преградившую путь к двери, Давыдов приходил в раж от негодования, ужаса и сознания своей беспомощности...

— Иуда! — кричал он. — Ах, хам! Хам! Зарезал! А-аа! чортова шайка... Так вы меня под обух! Нет, стой! — Принимал торжественно-величественную позу и с широким жестом

приказанья говорил: — Пусти! — Но и это сорвалось. Давыдов тихо подбирается к Федору и в азарте бросается на него:

— Пусти, говорю, пусти!

Происходит свалка, борются молча и пыхтят. Наконец Федору удается распластать его у себя на груди. Картина при этом получилась изумительная: долговязый Поморцев, игравший Федора, чуть ли не на две головы выше Давыдова, как железным обручем обхватил широкую талью приземистой фигуры Владимира Николаевича и крепко прижимал несчастную жертву к своей груди. Что-то беспомощное, жалкое трепыхалось в объятиях беспощадного цербера. Короткие руки Владимира Николаевича с растопыренными пальцами и широко расставленные ноги его судорожно мелькали в воздухе, делая неимоверные усилия, чтобы высвободиться из крепко зажатых тисков. Все вместе взятое давало впечатление раздавленной лягушки, распластанной на груди Федора. Получалось что-то донельзя жалкое, а вместе с тем в высшей степени комическое. Гомерический хохот зрительного зала сопутствовал всей этой сцене, несмотря на отчетливо ощущавшееся сострадание к несчастному неудачнику.

После некоторой борьбы Федор бросал Расплюева на диван и начинал колотить во всю мочь своими увесистыми кулачищами. Давыдов, видимо обессилев, переставал сопротивляться... Только слышно было тяжелое дыхание и изредка охи!.. На минуту даже замер. Федор опять отходил к двери и, сложив на груди руки, как вкопанный вставал на стражу.

После некоторой паузы Давыдов слегка приподнимал голову, наивно-удивленным тоном констатировал: «третья!» А потом, уже сидя на диване, как будто стараясь кого-то убедить, что это третья потасовка за день — начинал клясться: «Ей-ей, третья!..» И вдруг громко взывал: «Судьба! Судьба! За что гонишь?.. За что гон...» Не договорив фразы, встретившись глазами с Федором, на полуслове внезапно обрывал и переключался на иной лад: «Нет, каков леший! рожа, рожа-то какая! Стал опять в дверях, как столб какой...» Федор равнодушно на него смотрит. Расплюев в беспокойстве поглядывает по сторонам: «Ох, ох, ох, ох! А время идет! идет время! И сюда, может, уж идут! Детки мои! голы вы, холодны... Увижу ли вас? Ваня, дружок!» У Давыдова тут опять искреннейшие слезы, которые не могли не трогать публику. Они оставляли настолько сильное впечатление, что и теперь, через много лет, каждый раз при воспоминании о спектакле, особо отмечают как раз эти драматические моменты гениальной игры замечательного артиста.

Звонк.

В полной уверенности, что это полиция, Расплюев мечется по комнате: «Ай! Полиция!» Федор идет отворять, Расплюев прячется за стенку дивана.

Слышны голоса за сценой.

Бодрой походкой входит Кречинский, чувствуется, что он доволен... Повидимому — удача. По дороге бросает Федору: «Ха, ха, хи! Ну, и очень хорошо сделал!» Федор указывает, куда спрятался Расплюев. Кречинский вытаскивает его из-за дивана: «Что, брат? вы, кажется, с Федором-то погрелись? Что ж, ничего: оно от скуки можно... А теперь вот возьми да займись покуда делом». — И Кречинский кладет на стол пачку денег, завернутую в цветной платок. — «Сочти вот деньги...» И тут же, со словами: «А булавка вот... Надо вечером возвратить...» — кладет булавку рядом с деньгами.

Ничего еще не понимая, стоя за спинкой дивана, Давыдов каким-то равнодушным, спокойным взглядом, издали, не трогаясь с места, то взглянет на кипу денег, то таким же равнодушным взглядом посмотрит на Кречинского... Потом, медленно выходя из-за дивана, приближается к столу с деньгами и так же равнодушно смотрит некоторое время на деньги: «То есть просто ничего не понимаю». Снова взгляд на Кречинского... Наконец решается дотронуться до денег, как бы проверяя — во сне он или наяву: «Фу! Деньги!.. Это деньги!.. а вот это...» — берет в руки булавку и радостно восклицает: «Булавка!.. Точно: булавка!»

Дальше идет знаменитая сцена с деньгами. Сколько я ни видал Расплюевых — никто не достигал такого совершенства в данной сцене, как Давыдов. Причем он совсем не прибегал к каким-либо внешним эффектам, а со всею серьезностью проникал в тончайшие изгибы тайников человеческих переживаний. И все так ясно, и все так просто, а главное — человечно...

Очень верно и точно описал Давыдова в этой сцене с деньгами один театровед — и я позволю себе привести его слова: «В сцене с деньгами очень долго Расплюев — Давыдов не понимал, что перед ним настоящие деньги. Он как бы не верил еще. Потом он приходил в себя, протирал глаза, нежно гладил бумажки, как живые существа, потом начинал считать, целуя и разглаживая каждую бумажку. Он оживал — и вдруг заливался смехом и молодец на глазах... Он делал жест, показывающий, как бы он все это схватил и удрал, но тут же сам себе грозил пальцем и указывал на Кречинского. Еще несколько секунд, и он восторженно, проникновенно, каким-то новым голосом говорил: «Был здесь в Москве профессор настоящей

магии и египетских тайнств господин Боско, из шляпы вино лил красное и белое и так далее — и выходит он, Боско, против Михайло Васильевича — мальчишка и щенок». В этой сцене Давыдов давал ослепительный фейерверк интонаций, переходя от слез к беспредельному восторгу».

В конце концов Расплюев, все еще недоумевая, каким же чудом были добыты деньги, когда булавка тут же, решается спросить Кречинского, смотря на него с благоговением:

«Как же это?.. И деньги и булавка?..»

Далматов, подходя к нему вплотную: «Гончая ты собака, Расплюев» — и, щелкнув пальцами у его носа, продолжал: «а чутья у тебя нет!..»

И со словами «Э-эх ты!..» — ударял его по лбу бумажником.

4

Квартира Кречинского. Вечер. Все освещено и убрано. Готовятся к приему невесты и ее семьи. Федор во фраке и белых перчатках осматривает комнату и кое-что поправляет.

Входит сияющий Расплюев — Давыдов. Гомерический хохот раздается при его появлении — и действительно, трудно удержаться от смеха, до того он потешен... Он тоже во фраке и белых перчатках и, к довершению всего, завит, как баран. Но, повидимому, он необыкновенно как доволен своей внешностью. Гордо ходит по комнате, постоянно вертится перед зеркалом. Вообще царит праздничное настроение: в доме удача, виктория — афера не сорвалась!..

Расплюев — Давыдов весь в лучах счастья. Гордостью и благоговением дышит все его существо, когда он, захлебываясь, рассказывает Федору, как ловко и хитро его божеество — этот маг и волшебник Михайло Васильевич — обошел ростовщика, как он его «облужил». Восхищению тут не было предела: «Наполеон, говорю тебе, — Наполеон!..» — восклицал он. Раздавался звонок. «Вот, никак, Михайло Васильевич...» Шел ему навстречу... «Он и есть». Подымал благоговейно руки, и почтительным тоном: «Великий богатырь, маг и волшебник!»

Входит Кречинский — Далматов. Он опять лохочный, элегантный, как и в первом акте, но утомлен, устал от всех пердряг и забот. Тяжело сел в кресло, обращается к Расплюеву: «Ну, ты все исполнил?» — «Все, Михайло Васильич, все, как приказано, все до ниточки!..» — Кречинскому некогда отдыхать. Он быстро берет себя в руки, и энергично: «Ну, теперь на ноги живо! Федор! У вас все исправно?» — и начинает

осматривать комнату. Оставшись доволен приготовлениями, отдает последние распоряжения, как вести себя при гостях, и приказывает принести из коридора портрет какого-то знатного екатерининского генерала и повесить тут же на стене, чтоб выдать его за своего деда... Звонко...

Из передней слышны приветственные голоса. Далматов галантно пропускает в дверях мимо себя Атуеву, Лидочку и Муромского, восхищающихся убранством квартиры. Обмениваются обычными в подобных случаях любезными фразами. Начинаясь сцена, которая по своим тонам и звучанию могла бы быть условно озаглавлена словом «Версаль». Лидером этого «Версаля» был, конечно, Далматов. Так он умел ритмом, музыкой речи, быстрыми элегантными движениями передать стиль салонного диалога. Давыдорский Расплюев вносил тут некоторый диссонанс, особенно тогда, когда тоже хотел изобразить из себя светского человека. Все делал невпопад, но крайне смущался и становился робким, когда замечал строгий и недовольный взгляд Кречинского.

Кречинский устроился с дамами в глубине сцены за чайным столом, уставленным фруктами, сладостями, графинами и десертным вином. На авансцене, слева от зрителей — Муромский и Расплюев, которому было поручено занимать Муромского, чтоб не мешать Кречинскому «остаться с дамами и свернуть свадьбу в два дня».

Эта сцена в исполнении В. Н. Давыдова и К. А. Варламова шла классически в полном и высоком смысле этого слова. Художественная правда, тонкость исполнения и исчерпывающая обрисовка образа — положительно покоряли зрителя. И с начала до конца юмор, но какой? Я даже затрудняюсь, как его и определить... Мягкий, деликатный, эстетический, что ли?... И это в сцене, где такой простор для всевозможных трюков, которыми любят пользоваться многие исполнители данной сцены... Нет, у них ничего подобного! Все время, в продолжение всей сцены, перед нами были большие взыскательные художники идеального художественного вкуса. Если можно так выразиться, аристократы сценического искусства...

На диване Муромский — Варламов, в кресле, на самом его кончике — Расплюев — Давыдов. Небольшой столик разделяет их. Между ними ничего общего, они друг другу — чужие.

Они сидят один подле другого и молчат... Мучительно не находят темы для разговора.

Как будто положение несколько спасает начинающаяся церемония с чаем. Федор разносит на подносе чай... Идет мимо Расплюева по направлению к Муромскому, Давыдов

протягивает руку за чашкой, но Федор его обносит — и подает Муромскому. Давыдов, немного сконфузившись, ждет очереди, полагая, что ему подадут тотчас после Муромского, но Федор, проходя мимо, обносит его и направляется с подносом к дамам. Давыдов нервничает и мимикой выражает Федору свое неудовольствие.

Доходит, наконец, и до него очередь. Давыдов, разобидясь на Федора и чтобы отомстить ему, беря чашку с подноса, зло, но как бы случайно, наступает на ногу Федора. Тот слегка вскрикивает. Наконец они оба с чашками в руках, изредка смотрят друг на друга и шумно мешают сахар ложечкой.

Прерывает молчание Муромский. Деликатно, своим мягким голосом, Варламов спрашивает:

— В военной службе изволите служить или в статской?

Давыдов встrepенулся и каким-то слащавым конфузливym тоном машинально выпаливает: «В статс...», но в начале же слова поперхнулся, не докончив, поправляется... «в воен...», но также не договорив, уже более покойным тоном: «в статской-с...» и более уверенным тоном повторил: «в статской-с», несколько раз подкашлянув от конфуза.

Варламов очень вежливо: «Жить изволите в Москве или в деревне?» — Давыдов растерян и путается: «В Москве-с, в Москве... т. е. иногда... а то больше в деревне». И для важности и шику, он заменял простое «е» на «э», так что у него выходило «в Москвэ, в дэрэвнэ...»

Варламов, почувствовав, что тут как будто можно зацепиться за тему, продолжает вопросы:

— Скажите, в какой губернии имеете поместье ваше?

Расплюев знал, что у Кречинского было имение в Симбирской губернии, а потому Давыдов уверенным тоном отвечал: «В Симбирской-с, в Симбирской». И уже совсем было успокаивался, как вдруг раздавался вопрос, который совсем его озадачивал: «А уезд какой?» — «Какой уезд?» — машинально погорячал он... И в крайнем затруднении бормотал: «Как бишь его?.. т. е., ох... как его?..» и, ухмыляясь и пощелкивая пальцем: «Вот так на языке и вертится. Эх... Господи...» и, наконец, нашелся: «Михайло Васильич! Да как его, уезд-то?»

Далматов почувствовал, что Расплюев что-то там путает, сверкнул глазами на него и, от злобы стиснув зубы, переспрашивал: «Какой уезд?» — «Да наш уезд». Далматов, поняв в чем дело, издали брссал: «А! в Ардатовском!» И, успокоившись, снова занимался дамами.

Давыдов, очень довольный тем, что вышел из затруднительного положения, проговаривал с некоторой досадой: «Ну, вот!..»



В. Н. Давыдов

1900-е гг.

„Свадьба Кречинского“ Сухова-Кобылина

Так и слышалось в этом «Ну, вот» — теперь ты, мол, доволен — чего же ты ко мне приставал?! И, совершенно довольный собой, он говорил как бы самому себе, прихлебывая чай и утвердительно кивая головой: «Симбирской губернии, Ардатовского уезда-с». — «Да Ардатовский уезд в Нижегородской губернии» — поправляет его Муромский. Услыхав это, Давыдов, будучи не в силах удержаться от смеха, как фыркнет в чашку, обдавая брызгами платье Муромского. Расплюев — Давыдов прямо молился на Кречинского, он для него — великий, недостижимый, непогрешимый, — и слова его — для всех закон. Он и ошибиться не может, раз он сказал, что Ардатов Симбирской губернии — так это так! Какое ж в этом может быть сомнение!.. И до того показалось ему невероятным, что кто-то мог усомниться в правоте его слов, что он не выдержал и, нечаянно прыснув чаем, захлебываясь от смеха, едва мог проговорить: «Михайло Васильевич! Что ж это такое? Они говорят, что Ардатовский уезд в Нижегородской губернии... ей-ей, ха, ха, ха, ха!» Кречинский нетерпеливо: «Да нет! Их два!» Давыдов моментально «снял» свой смех и настораживался — «Один Ардатов Нижегородской губернии, другой Симбирской...» У Давыдова — сразу серьезное лицо, и уже тоном поучительным, менторским он говорил: «Один Ардатов в Нижегородской, а другой в Симбирской», после чего с чисто лакейской угодливостью принимался вытирать обрызганное им платье Муромского.

Он уже начал было чувствовать себя несколько свободней, постепенно осваиваясь со своим положением, как вдруг опять затруднительный вопрос: «Скажите, а предводителем у вас кто?»

— А? — как-то машинально отзывался Давыдов, а потом, в сторону: — Да это дурак какой-то навязался? Что же это будет? — Но несколько обнаглев и махнув рукою, говорил про себя: — Эх, была, не была, — и твердо отвечал Муромскому, — Бревнов!..

— Не знаю... не имею чести знать...

Давыдов уже осмелел и даже подпустил иронию: — «Я думаю, что не знаете...»

— И хороший человек?..

— Предостойный!.. — И, продолжая иронизировать, — Решительно скажу, таких людей нет!..

И дальше Муромский не унимался, один вопрос следовал за другим: «А как у вас земля?», да «Как урожай?», да «Скажите: как у вас умолот?»

Кречинский, хоть и сидел в стороне, все же не упускал из вида Расплюева, одним ухом прислушивался к их беседе и, наконец почувствовав, что как раз время прийти на помощь заврашаемому собеседнику Муромского, небрежным тоном говорил:

— Помилуйте, Петр Константинович, да что вы его спрашиваете?.. Да он по хозяйству ни в зуб толкнуть!..

Муромскому — Варламову стало казаться несколько подозрительным поведение Расплюева, насторожился он и по отношению к Кречинскому, и не без намерения спросил: «Скажите, Михайло Васильевич, имение ваше в Симбирской губернии, а родственники ваши живут в Могилевской губернии?..»

Далматев, слегка смутясь, но быстро овладев собой, отпарировал удар. «Симбирское — это у меня материнское имение». И тут же, чтобы пустить в глаза пыль, решил воспользоваться портретом никому неведомого екатерининского генерала, который только что по его приказанию был водворен Федором на стену.

— Вот портрет моего старика-деда, т. е. отца моей матери. — Заметив, что портрет сделал свое и в достаточной степени импонировал, довольный оборотом дела, Кречинский приглашал дам осмотреть квартиру, чтоб похвалиться своим вкусом. . .

Вся эта сцена как Варламовым, так и Давыдовым велась с таким изящным комизмом и с таким внутренним юмором, что оставалось удивляться, какими средствами они этого достигали. Мне скажут, — талантом! Ну, да, разумеется, талантом, и прежде всего талантом. Но одного таланта тут мало. . . Нужно и изощренное мастерство, тонкость отделки. . . Ведь тут налицо высокохудожественная ювелирная ценность. Нужна изощренная сценическая техника, точность, мера, вкус и определенное звучание. Ну Давыдову и карты в руки — это его сфера, но о Варламове привыкли думать иначе, так откуда же у него сие? Один ответ: не только талант, но и гений! В данном случае его посетил гений, может быть, не всегда бывший слутником его большого таланта, но в этой роли Варламов был во власти его и всецело ему подчинялся. Вот почему из сравнительно банальной роли он создавал исключительной ценности высокохудожественное произведение.

Вскоре после этой сцены появляется взволнованный Нелькин и с места в карьер старается раскрыть глаза Муромскому на Кречинского: «Вы в доме воров», утверждает Нелькин. Расплюев издала прислушивается.

— У-у! Ты спятил! — пытается опровергать Муромский.

— Не я с ума сошел, а вы ослепли, — настаивает Нелькин. — Опомнитесь, в вашу честную семью, как змея, ползет картежник, шулер и вор.

До слуха Расплюева долетали последние слова. «Шулер и вор? Это не нас ли?.. Плоховато, плоховато, — пойти, шепнуть» — и незаметно, по стенке, удаляется.

Нелькин поведал Муромскому эпопею с солитером Лидочки, которую ему удалось проследить. Муромский смущен, все еще не хочет верить. Зовут Лидочку, потом входит Атуева. Пронсходит бурная сцена, дамы нападают на Нелькина... Лидочка плачет. В самый разгар сцены быстро появляется Кречинский, предупрежденный Расплюевым... Все сразу затихает, мертвая пауза... Напряженное молчание. Далматов стоит в ожидании, как бы приготовясь парировать удар, искоса зло бросая взгляды на Нелькина, но делая вид, что он вовсе его не замечает.

Варламов очень деликатно первый нарушает напряженную тишину, и как-то мягко, нерешительно: «Пожалуйста, Михайло Васильевич, того... мы хотим... поговорить семейно... одну минуту».

Далматов в высшей степени галантно и в то же время несколько официально протягивает: «Се-мей-но? Ну что ж, извольте: я семье вашей не чужой!..»

— Да, оно конечно, только я бы попросил вас...

Видя, что Муромский мямлит, Нелькин не выдерживает и резко: «Да что тут, Петр Константинович! Начистоту, так начистоту!» и к Кречинскому: «Милостивый государь! Мы говорим о солитере!»

Далматов, скользнув глазами как бы мимо Нелькина и отворачиваясь от него, спскойным тоном, членораздельно:

— О каком солитере, Петр Константинович?

— Вы его нынче... у дочери моей взяли?..

— Взял, — в недоумении пожав плечами, отвечал Кречинский. — Ведь она вам говорила, что взял...

С максимальной деликатностью, как бы конфузясь своего вопроса, Варламов говорит:

— Ну, теперь он у вас или нет?..

— А-а! — выпрямившись, протягивал Далматов... — Вот что? — Делал несколько твердых шагов к рампе, потом, энергично подняв кверху голову, четко и быстро поворачивал лицо в сторону Нелькина, закладывая руки в карманы брюк и шел к нему медленно, не спуская глаз. Подойдя к нему, встречался с ним лицом к лицу. Тот стойко выдерживал его взгляд и вы-

зывающе смотрел на Кречинского в ожидании, что будет дальше. Далматов «на сжатом горле», после паузы, затаенно угрожающе повторял: «Так вот что!» И смерив его презрительным взглядом с ног до головы, отходя, произносил: «Скажите мне, с кем я и где я?..» и совсем негромко: «Скажите мне, какой глупец.. — а потом, все возвышая и возвышая голос, — какой враль, какой бездельник осмелился..»

Нелькин не выдерживал и бросался на Кречинского. Далматов громовым голосом: «Дальше, дальше, говорю я вам, — я вам голову сорву!» Нелькин, наступая на него, ему в тон: «Нет я вам ее сорву!..» Бросаются разнимать их. Далматов с грозным всгласом делал движение к Нелькину, но вдруг удерживался, отходил от него, направляясь к Муромскому и после паузы, стараясь быть спокойным, сдержанно, останавливаясь почти на каждом слове: «Петр Константинович!.. Солитер Лидии, — указывая на себя, — у меня.. — понимаете ли? Я говорю вам.. у меня».

Варламов, как потерянный, начинал извиняться:

— Да я никогда не имел мысли. Но вот пришел он, говорит.. Ну, судите сами..

— Ааа!.. Теперь я понимаю.. — Сдержанно: «Ну, а если сн.. солгал» (слово «солгал» Далматов произносил совсем не возвышая голоса). «А?.. Ну, а если он, как подл..» Намереваясь выкрикнуть слово «подлец», он не договорил его до конца, так как Муромский умоляюще бросался к нему, что заставляло его переключиться и с изысканной мягкостью продолжать: «..сказал вам подлейшую ложь? Что тогда?! Тогда я хочу, — произнося с весом каждое слово, — слышите ли, Петр Константинович, я хочу.. чтобы вы.. (следующие слова на «сжатом звуке», почти тихо, но очень крепко отчеканивая), чтобы вы по шее выгнали бы его из дому!..» И после паузы, выпрямившись во весь рост, надменно «открытые гласными», почти не касаясь согласных, говорил последние фразы его обращения: «Даете мне в этом слово?» — и, выдержав очень искусную паузу, спрашивал: «да?..»

Варламов переживал тяжелую минуту, но делать нечего, — он беспомощно развел руками и чуть слышно проговаривал: «Даю!..»

Тогда Далматов в знак благодарности отвечивал шикарный, в меру театральный, поклон и медленно шел прямо на Нелькина, смерив его презрительно с ног до головы оскорбительным взглядом и, резко отвернувшись от него, неторопясь, с какой-то злой усмешкой вынимал из бокового кармана

фрака бумажник и, взяв из него булавку, эффектным жестом показывал ее.

У окружающих вырывался возглас изумления. Каждый воспринимает по-своему. Далматов передавал булавку по назначению и, переходя на другую сторону сцены, становился в торжествующую позу: «Петр Константинович, теперь ваше слово. Петр Константинович, ваше слово: я требую, хочу!..»

Варламов, потерявшись и разводя руками, Нелькину: «Так кто же вам такой вздор сказал? где вы его слышали?..»

Далматов, вставая между ними: «Позвольте, позвольте! Теперь уж расспросам не место... Ваша ли это вещь?..»

— Моя...

Далматов, идя прямо к рампе и повернувшись спиной к зрительному залу, повелительно, грозно приказывал: «Вон!..» Все кругом замирало. Нелькин, едва стоя на ногах, неровной походкой медленно шел за шляпой, тоже вдруг поворачивался и, стремительным броском приблизившись к Кречинскому, громко: «Я к вашим услугам!» Далматов оставался стоять как прежде, спиной к публике... Молчание... Все ждут, чем эта сцена разрешится. Потом мы видим, как плечи Кречинского начинают подергиваться от сдержанного смеха, затем слышим смех, с которым он идет в глубину сцены, и, вернувшись к Нелькину, стоящему в ожидании ответа, гадливо, совсем тихо, с презрительнейшей гримасой указывая на дверь, произносит: «Вон, вон, вон!..» На это Нелькин в исступлении кричит, бросая к ногам Кречинского перчатку: «Сию минуту — и на смерть!..»

— Что-о-о-о? — угрожающе звучит голос Далматова. Все в ужасе бросаются к Кречинскому, желая его сдержать, но тот, не обращая внимания, подняв перчатку и произнося: — А, вот что! Сатисфакция... — делает несколько шагов назад, чтоб с большой силой ринуться на Нелькина. — Какая? В чем?.. В чем?.. — «открытым звуком» кричит он, приближаясь к своему врагу. «Вы хотите драться!» И до крайности резко: «Я же вам дам в руки пистолет, и вы в меня же будете целить?..» И потом донельзя цинично и вульгарно, обнажая всю грубость своей природы: «Впрочем с одним условием, извольте: на каждый ваш выстрел я плюну вам в глаза!..» И с силой бросает ему в лицо только что поднятую перчатку. И какими-то особыми большими шагами, подчеркивающими грубость, отходил со словами: «Вот мои кондиции. Коли хотите, хоть завтра, а нынче...» Становился опять спиной к публике и, призывая слуг, хлопал несколько раз в ладоши: «Гей! Люди!.. кто тут?..»



В. В. Стрельская и В. Н. Давыдов

1900-е гг.

Вбегал Федор и двое слуг. Далматов твердым голосом, медленно, спокойно приказывал: «Возьмите его за ворот и вышвырните за ворота!» И Нелькину ничего не оставалось делать, как с фразой «Правда, правда, где твоя сила?» — удалиться.

Далматов изумительно подавал эту сцену. Тут на лице и искреннее волнение, тут же демонстрация искусной игры актера, но не самого Далматова, а искусного актера в жизни, каким несомненно должен был быть Кречинский. Он и дальше после ухода Нелькина продолжал играть свою роль. Притворялся оскорбленным, обиженным, облыжно оговоренным... Играл в благородство — с таким пятном он теперь не считает возможным быть мужем Лидии Петровны... Все это он вел к тому, чтоб вызвать с их стороны уговоры и чтоб его убеждали забыть всю эту пасквильную историю, и в конце концов потребовать, чтоб свадьба была завтра, чтоб всем сплетням положить конец; и таким образом он будет гарантирован, что не будет изобличен до свадьбы, а после свадьбы станет уже поздно, он уже будет богат, а с деньгами не трудно реабилитировать себя, и он выйдет сухим из воды.

Его расчеты оправдались: все шло как по маслу... Мирение состоялось. Свадьба решена завтра, но в эту самую минуту — звонок: вернулся Нелькин с полицией и ростовщиком Бекком.

Все кончено...

Кречинский в испуганном ожесточении заматался... Кричит, чтоб никого не впускали... Грозит убить Нелькина на месте и, схватив со стола канделябр, бросается навстречу Нелькину. У него вырывают канделябр. Далматов с искаженным от злости лицом не успокаивается, хватается по дороге кий, но в это время врывается полиция. Кречинский, сознавая безвыходность положения, в ожесточении ломал о колено кий и, отбрасывая его в сторону, произносил знаменитое слово «Сорвалось!..»

В этой сцене Далматов напоминал пойманного в ловушке дикого зверя, обнажая весь оскал хищника... Он был страшен в своем бешенстве.

— Позвольте узнать ваше имя и фамилию? — спрашивал полицейский.

Далматов, обводя всех злыми глазами, заложив руки в карманы брюк и вызывающе раскачиваясь взад и вперед, нагло отчеканивал:

— Михайло Васильевич Кречинский.

Пришел черед спросить и Расплюева: «Ваше имя и фамилия?» Давыдов трепетал, дрожал как в лихорадке, губы его ему не повиновались... Ов прятал лицо за раскрытую книгу и из-за нее умоляюще смотрел на Кречинского, все еще надеясь, что этот маг и волшебник какими-либо судьбами его выручит: «Мих... хайло Ва...и-а? Михайло Васильевич...» — только и шептал он. И на повторный вопрос полицейского чиновника: «Я... у... у меня... нет фамилии... Я так, без фамилии...»

Тогда Далматов, делая широкое движение в глубь сцены, спокойно произносит: «Его зовут Иван Антонов Расплюев». Но, на ходу заметив на авансцене Нелькина, делает сначала так называемое «движение отказа», а потом молниеносно, с злобным возгласом бросается на Нелькина... Его удерживают.

Когда он возвращается к письменному столу, где находился раньше, на него налетает ростовщик Бек: «В тюрьму его, в тюрьму!»

Находясь до этого в полуобмороке, Лидочка обращается к Беку: «Милостивый государь! Оставьте его! Вот булавка... которая должна быть в залоге... возьмите ее... Это была... ошибка». Лидочка закрывает лицо руками и рыдает на груди тетки...

В стороне сгруппировались потрясенные событием Муромский, Атуева и Лидочка.

Атуева, после паузы: «Батюшка, Петр Константинович! Что ж нам-то делать?..»

Варламов с незабываемой интонацией, в которой было столько горечи и грусти, и вместе с тем с какой-то покорностью судьбе, произносит в своей характерной варламовской манере, вбирая в себя воздух: «Бежать, матушка, бежать...»

Остаются на сцене только Кречинский и Расплюев.

Давыдов еще не знает, как ему реагировать на только что случившееся, и ждет инициативы от Кречинского.

Лицо Далматова проясняется, как будто он освобождается от кошмара, и уже радостно он произносит: «А ведь это хорошо!..» — и прикладывает руку ко лбу:

«Опять женщина!»

Занавес.

Конец пьесы.

Как счастлив тот, кому довелось видеть комедию Сухова-Кобылина в исполнении этих могиканов русской сцены!

Их игра не может изгладиться из памяти, и каждый раз

при воспоминании об этом спектакле встают мельчайшие детали их высокого творчества.

И мне, как очевидно, хотелось поделиться этим моим богатством с теми, кто так или иначе интересуется нашим сценическим искусством и славным его прошлым, дающим большой материал для дальнейшего движения нашего театра вперед.

М. В. ДАЛЬСКИЙ

1

В первый сезон моего пребывания в Александринском театре я сыграл Лаэрта в «Гамлете». Роль эта перешла ко мне от Р. Б. Аполлонского, актера редчайших данных для ролей «жен-премьеров». Таких данных, как у него, для амплуа «молодых любовников», после Мариуса Петипа, я никогда ни на одной сцене не встречал. Правда, не совсем идеальная фигура, слегка расположенная к полноте, но, в общем, что называется, красавец.

Роман Борисович Аполлонский не весьма котировался в Петербурге ни у публики, ни у себя в театре. Никак не могли забыть его предшественника, только что покинувшего Александринскую сцену Мариуса Петипа, роли которого ему приходилось играть. Дирекция все искала настоящую замену на стороне, не довольствуясь Аполлонским. Как раз в это время в Москве прозвучало имя Мамонта Дальского, блистательно сыгравшего шиллеровского «Дон-Карлоса» в театре Горевой. И Дальский был приглашен на Александринскую сцену.

Мне думается, что Р. Б. Аполлонский незаслуженно терпел такое скептическое к себе отношение. Беда его в том, что ему пришлось заменить Мариуса Петипа, актера вполне сложившегося, и, конечно, молодой актер, делавший первые свои шаги на сцене, никак не мог сразу занять место столь сильного предшественника. Положим, публике до того нет никакого дела — первые шаги у актера или нет. На образцовой сцене требуется и образцовое исполнение. Публика не виновата, что театр не имел тогда подходящего актера на данные роли. Но не виноват и Аполлонский. Он шел своим правильным, самостоятельным путем, постепенно совершенствуясь, развивая свои прекрасные сценические данные, и, как увидим, пришел к цели, выработавшись в первоклассного артиста.

при воспоминании об этом спектакле встают мельчайшие детали их высокого творчества.

И мне, как очевидцу, хотелось поделиться этим моим богатством с теми, кто так или иначе интересуется нашим сценическим искусством и славным его прошлым, дающим большой материал для дальнейшего движения нашего театра вперед.

М. В. ДАЛЬСКИЙ

1

В первый сезон моего пребывания в Александринском театре я сыграл Лаэрта в «Гамлете». Роль эта перешла ко мне от Р. Б. Аполлонского, актера редчайших данных для ролей «жен-премьеров». Таких данных, как у него, для амплуа «молодых любовников», после Мариуса Петипа, я никогда ни на одной сцене не встречал. Правда, не совсем идеальная фигура, слегка расположенная к полноте, но, в общем, что называется, красавец.

Роман Борисович Аполлонский не весьма котировался в Петербурге ни у публики, ни у себя в театре. Никак не могли забыть его предшественника, только что покинувшего Александринскую сцену Мариуса Петипа, роли которого ему приходилось играть. Дирекция все искала настоящую замену на стороне, не довольствуясь Аполлонским. Как раз в это время в Москве прозвучало имя Мамонта Дальского, блистательно сыгравшего шиллеровского «Дон-Карлоса» в театре Горевой. И Дальский был приглашен на Александринскую сцену.

Мне думается, что Р. Б. Аполлонский незаслуженно терпел такое скептическое к себе отношение. Беда его в том, что ему пришлось заменить Мариуса Петипа, актера вполне сложившегося, и, конечно, молодой актер, делавший первые свои шаги на сцене, никак не мог сразу занять место столь сильного предшественника. Положим, публике до того нет никакого дела — первые шаги у актера или нет. На образцовой сцене требуется и образцовое исполнение. Публика не виновата, что театр не имел тогда подходящего актера на данные роли. Но не виноват и Аполлонский. Он шел своим правильным, самостоятельным путем, постепенно совершенствуясь, развивая свои прекрасные сценические данные, и, как увидим, пришел к цели, выработавшись в первоклассного артиста.

Кроме того, его положение еще усугублялось одним обстоятельством: на него привыкли смотреть как на «своего», да еще случайно попавшего на драматическую сцену. А как известно — «нет пророка в своем отечестве!..»

Действительно, случайность сыграла большую роль в сценической судьбе Аполлонского.

Когда Мариус Петипа — блестящий любовник-фат, фаворит публики, из-за каких-то недоразумений с дирекцией покинул Александринскую сцену и перешел в Москву к Коршу — заместителя ему среди александринцев не оказалось. На стороне никого сразу не нашли. Тогда вспомнили о красивом юноше Петербургского балетного училища, который изредка выступал, как любитель, на клубных сценах. Решили его попробовать, дали роль княжича в «Чародейке» Шпажинского. Он сыграл ее, как говорили, весьма добропорядочно для начинающего, а главное, всех пленил своей внешностью. Тогда стали ему поручать роли молодых людей, которые играл бы Петипа, если бы оставался в театре. Естественно, что Аполлонский не всегда справлялся с ними. Но мало-помалу он все же начинал завоевывать себе положение. Привыкал сам и привыкали к нему. Были отдельные удачи, но полного признания не получил, долго носил на себе ярлык начинающего актера, «подающего надежды», и не мог отделаться от этого своего ярлыка даже тогда, когда стал вполне определенным и зрелым актером. Такова судьба всех на сцене, кто имел несчастье ходить с каким-либо ярлыком, навязанным ему публикой, необычайно в этом отношении консервативной.

Специальной школы Аполлонский не прошел, вырабатывался исключительно практикой, причем настоящих руководителей у него не было. Все указания и советы его партнеров делались «на ходу», во время репетиций, и носили случайный характер. Ему твердили: «Чувствуй!..» Или добавляли: «Горячее, сильнее!..» — и только. Но как надо чувствовать, как подходить к этому чувству — никто не пытался объяснить. И вот, стараясь «чувствовать», но еще не умея справиться со своим чувством, он «рвался», искусственно будоражил себя напрягался, а в результате — одна суетливость, какое-то дрожание всего тела — и никаких форм.

Первый раз я увидел его на сцене, когда он был уже вполне сложившимся актером — ему было тогда 27 или 28 лет. Играл многие роли хорошо, талантливо, но все его недостатки, привитые бессистемными и случайными указаниями, давали себя чувствовать на каждом шагу.



Р. Б. Апполонский — Хлестяков

1900-е гг.

«Реви́зор» Гоголя

Голос у него был превосходный, — говорил он приятным баритоном и даже недурно пел (это у него от отца, он сын известного певца Тамберлика). Но для драматической сцены голос абсолютно не поставленный. В сильных местах голос как-то дробился, как бы разлетался брызгами. Интонации нечеткие, неопределенные, часто не отражающие содержания фраз. Словом, отсутствие школы и должного мастерства.

Тем не менее, при всех его недостатках, Р. Б. Аполлонский был все же хорошим актером, талантливым и, скажу, в свое время он был недооценен.

На моих глазах он быстро рос, и были у него замечательные роли. Чаще в текущем современном репертуаре. Назову роль Леонида в пьесе Шпагинского «Темная сила» или центральную роль в пьесе «Золото» Немировича-Данченко. Наконец, он превосходно сыграл князя Мышкина в перделке романа Достоевского «Идиот» — он был лучший князь Мышкин из всех виденных мною.

Как это ни странно, но его репутацию, как артиста, укрепил Мамонт Дальский, — актер много одареннее Аполлонского, — и это произошло потому, что не все роли в насаждавшемся тогда репертуаре совпадали с индивидуальностью дарования Дальского и не все подходили к его внешним данным. Для таких ролей Дальскому не хватало достаточного лоска. Он был грубоват, или, попросту сказать, несколько вульгарен, тогда как Аполлонский имел в этом отношении все преимущества. Его облик, манера держаться — все это как раз для тех молодых людей, которых в то время так часто выводили на сцене. К тому же он прекрасно одевался, всегда у лучшего портного, умел носить костюм, фрак, что редко тогда можно было встретить, одним словом, был изящен и производил приятное впечатление.

Когда Аполлонскому и Дальскому случалось играть в очередь одну и ту же роль подобного порядка, — пальма первенства оставалась за Аполлонским. Это обстоятельство в достаточной степени его окрыляло и дало возможность более твердыми шагами идти вперед.

Чацкого они оба играли плохо. Аполлонский недостаточно вник в идею, в замысел пьесы, и не учитывал ее общественного значения. Он подошел к роли слишком упрощенно, и играл Чацкого так, как играл все салонные роли влюбленных молодых людей текущего современного репертуара. Что касается Дальского, то в роли Чацкого он мало напоминал светского человека, был развязен, но отдельные монологи произносил сильно, с присущим ему темпераментом, талантливо,



Р. Б. Апполонский — Федя Протасов

1912 г.

„Живой труп“ Толстого

с умением произносить стих. А потому был более приемлем, чем Аполлонский, и местами производил известное впечатление.

В большого, первоклассного актера Р. Б. Аполлонский выработался тогда, когда с годами перешел на характерные роли. Его Тарелкин в «Деле» Сухова-Кобылина, что называется — класс... А когда он сыграл роль профессора Сторицына в одноименной пьесе Леонида Андреева и роль Феди Протасова в «Живом труп» Льва Толстого — то окончательно присоединился к созвездию могиканов Александринской сцены.

Помню его успех во время московских гастролей с группой александринцев в Малом театре. В роли Сторицына он вызвал в Москве общий восторг. К. С. Станиславский, под сильным впечатлением его исполнения, пошел к нему после спектакля за кулисы, чтобы выразить свое восхищение.

Для меня несомненно, что Р. Б. Аполлонский с самого начала своей карьеры нес в себе далеко неординарное дарование.

Превосходные сценические данные молодого актера заслуживали большего внимания со стороны руководства театра, но оно не сумело как следует культивировать их. Нельзя было ограничиваться одной только эксплуатацией его больших возможностей и предоставлять их на волю беспризорной практики, да еще именно в тот период его сценической карьеры, когда он наиболее нуждался в хорошем руководстве. И если, в конце концов, Роман Борисович Аполлонский все же вышел в первые ряды корифеев Александринской сцены, то обязан он этим исключительно только самому себе, своему отношению к творчеству.

2

Мамонт Викторович Дальский, как сказано, был приглашен из Москвы после того, как прогремел в театре Горевой в роли Дон-Карлоса.

Тогда, в 1889 году, семнадцатилетним юношей, я смотрел его в этой роли. Действительно, Карлоса он сыграл примечательно, заставив заговорить о себе всю Москву.

Елизавета Николаевна Горева — популярная артистка провинции, не раз не без успеха гастролировавшая в московском театре Парадиз (где теперь Театр Революции). Выступала она в излюбленных своих ролях: Марии Стюарт, Жанны д'Арк, Медин и Маргариты Готье. Несомненно, от природы талантливая, красавица собой, что называется *belle femme*, с большим темпераментом и прекрасным сильным голосом. Играла всегда

с захватывающим подъемом, горячо, но излишний ложный пафос, привитый ей в провинции, сильно вредил ее исполнению, мешал ей стать в ряды первоклассных артисток.

В 1889 году она организует в Москве (в том помещении, где теперь Художественный театр) свой театр — «Театр Горевой». Дело ставится на весьма широкую ногу. Художественным руководителем приглашается П. Д. Боборыкин, в состав труппы привлекаются лучшие силы частных театров и провинции — Мариус Петипа, Александр Корн, Ильинский, Сашин (впоследствии видные артисты Малого театра), Рощин-Инсаров, Мамонт Дальский, Константинов, Стрельский, Варравин, Анненкова-Бернар, Свободина-Барышева, Лола и многие другие, не считая самой Горевой.

Для открытия — шиллеровский «Дон-Карлос». Дальский дебютирует в заглавной роли, Петипа — маркиз Поза. Стрельский — Филипп II, Варравин — Альба, Анненкова-Бернар — королева. Поставлена была пьеса по тем временам роскошно. Декорация художника С. Соломко, по его же эскизам пышные костюмы. Дальский имел шумный успех, понравилась Анненкова-Бернар, а остальные оказались не на высоте: не было у них навыка играть классику, и театр с первого же абцуга не был принят публикой. Дело усугублялось тем, что характер репертуара вновь созданного театра дублировал Малый театр, где при наличии выдающихся артистов как раз для романтики подобные пьесы шли образцово. Это обстоятельство невольно наводило на сравнение — и, разумеется, не в пользу театра Горевой. В результате, к новоявленному театру установилось недоверие, и на первых же порах он не делал сборов. Просуществовав два сезона, театр Горевой, потерпев полнейший материальный крах, должен был закрыться.

Но его постановка «Дон-Карлоса» сделала свое дело: она дала возможность выдвинуться такому артисту, как Дальский.

Только одного Дальского и ходили смотреть в театре Горевой. Заинтересовались им и артисты Малого театра, признававшие лишь свой театр и своих актеров.

На меня Дон-Карлос Дальского произвел до того сильное впечатление, что созданный им образ испанского инфанта долгое время невольно ассоциировался у меня с самим Дальским.

Особенно мне памятен второй акт. Филипп на троне, в ожидании инфанта, которому он назначил аудиенцию после долгих и настойчивых его просьб. Герцог Альба стоит в некотором отдалении от короля. Хорошо помню, как стремительно вбежал Дальский — Карлос, весь полный доверия, юношеского порыва, счастья и благодарности за дарованную ему, так дол-

го жданную аудиенцию, и вдруг... мгновенно останавливался, заметив, что они не одни, что между ними («меж отцом и сыном втираться не краснеет») ненавистный ему Альба...

Дальский мгновенно застыл на месте: его сыновнее чувство оскорблено. Он не хочет верить, что отец решил выслушать его в присутствии злейшего его врага... Чтобы дать почувствовать королю, что в данную минуту ему «отца лишь нужно ненадолго», он нарочито деловым, официальным тоном произносит:

Дела вперед всего. С большой охотой
Министру Карлос первый шаг уступит:
Он говорит за государство, — я —
Сын дома . . .

И Дальский быстрым движением направлялся к выходу, но на пороге его настигала фраза Филиппа:

Герцог остается здесь,
Инфант пусть начинает.

Тогда Дальский, как от внезапно полученной раны, с легким, как бы подавленным возгласом и каким-то особенным рефлективным движением поворачивался в сторону отца и устремлял на него полный укоризны взгляд.

Видя, что король остается непреклонным, Дальский медленно подходил вплотную к герцогу и, полный презрения и внутреннего негодования, но отнюдь еще не повышая голоса, начал стыдить его за унижительную и недостойную рыцарской гордости роль, которую он не гнушается играть, зная, что «сын немало скопил для своего отца, что слушать третьему лицу не стоит».

К концу монолога негодование у Дальского разрасталось, и последние слова:

. . . Я б, ей-богу,
И хоть завись от этого короля,
Я эту роль играть не стал бы! . . . —

звучали у него сильно, уничтожающе, после чего он, почти бегом, снова направлялся к выходу, но в этот момент раздавался голос короля:

Герцог,
Оставьте нас! . . .

Теперь отец и сын наедине — «железная решетка этикета меж сыном и отцом лежит во прахе». Для Карлоса — «Теперь или никогда» — все. В значении этих трех слов — вся его дальнейшая судьба. «Сладкие надежды волнуют сердце», он

жаждет во что бы то ни стало примирения с королем-отцом: с королем — как принц, с отцом — как сын. То и другое — как воздух для него.

Как сын, он никогда, с самого раннего детства, не знал, что такое родительская ласка, родительская любовь, лишившись еще при самом рождении своей матери. А отец? Он только тогда его и видел, когда «за шалость штраф ему он объявлял». И вот теперь он полон упования и надежд, что, припав на грудь отца, сумеет согреть родительское сердце. . . О, как он будет детски, пламенно любить его. . .

Но Карлос жаждет примирения с Филиппом не только, как сын с отцом, но и как принц — с королем. Изгнав его из родительского сердца, король отстранил его и от своего трона.

Я королевский сын, инфант испанский,
Я пленником каким-то был у трона.
И хорошо ль то было? Справедливо ль?
Как часто, о, как часто, мой родитель,
Сгорал я со стыда, когда послы
Других держав, когда одни журналы
О новостях мадридского двора
Мне говорили! . . . —

жалуется Карлос, и весь горит желанием заглушить преступную свою любовь призываньем к трону.

«Сильно кровь клокочет в его жилах» — он рвется к подвигам, его зовет история, слава предков. Он сознает, что ему «настало время отворить славы широкие ворота».

Фландрия — вот где он видит свое спасение и осуществление своих заветных мечтаний. Одна лишь Фландрия могла бы «вести его в храм славы».

Но подавлять бунт в Брабанте назначен Альба, чтоб «силой одуматься фанатиков заставить».

Мне, родитель, мне отдайте
Свои войска! . . . —

умоляет Карлос, —

. . . меня фламандцы любят:
Я головой, я кровию своей
За верность их готов вам поручиться.
.
. . . Уж имя
Одного инфанта, что пред визменами
Мои ми мчатся будет — победит,
Где Альбы будут только жечь и грабить.

Но король остается глух к горячим мольбам сына. Эта сцена развернула во всю ширь талант тогда еще совсем юного

Дальского. Он так был непосредственен в ней, такой искренностью и трогательностью звучали его слова — все время тут был перед вами нежный юноша, почти ребенок, был сын, жаждущий любви отцовской и тоскующий по его ласке.

Как сейчас его вижу, примостившегося на ступенях трона, у ног короля, и нежно, со слезами на глазах, прижавшегося лицом к руке отца. Каким теплом, мягкостью звучали его слова:

Зачем от сердца своего так долго
Меня отталкивать?!

.....
Я не дурной сын, право, не дурной,
Хоть вспыльчивость и часто на него
Клеветает, — сердце доброе во мне.

Впоследствии, когда я ближе узнал Дальского, никогда не отличавшегося мягкостью или нежностью характера, я, припоминая его сцену с Филиппом, недоумевал, откуда он брал такие совсем не свойственные ему краски... А потом, когда я пристальней взгляделся в него, я понял — и думаю, что не ошибусь, если скажу, что у Дальского это биографично: у него, повидимому, как и у Карлоса, не было радостей семейных, и так же он не знал родительской ласки.

Хотя он никогда не говорил о своем прошлом, всегда избегал этой темы и, при первой попытке затронуть ее, спешил парализовать любопытство каждого, даже из близко стоявших к нему людей. Но, как-никак, общаясь с ним, вы не могли не ощущать, что не все исходит от его природы, как таковой. что его грубость (а подчас и циничность) есть результат склада его жизненного пути, мало благоприятного для правильного развития его природных данных. И немудрено, что вы часто угадывали в нем своего рода Незнамова (к слову сказать, исполнявшего Дальским идеалью).

Дальский был не чужд высоких порывов. Он всегда куда-то стремился, чего-то желал, о чем-то мечтал. Вот чем я и объясняю его необычайное горение, когда он произносил монолог:

Двадцать третий год —
И ничего не сделать для потомства!
Я пробудился, встал. Призвание к трону
Стучит в груди, как строгий кредитор
И будит силы духа, —

и т. д.

В это время глаза его светились огнем вдохновения, он весь уносился куда-то ввысь, он словно вырастал на глазах. весь вытянувшись в струнку. Его голос звучал увлекательно.

как музыка, полная подъема, и каждый зритель был в плену его властного темперамента.

Но когда он понимал, что отец попрежнему неумолим, он весь поникал, казался рухнувшим, увядшим, бессильным.

Но это только на один момент.

Вдруг он снова загорался для новой попытки склонить отца на свою просьбу послать его во Фландрию вместо жестокого герцога Альбы, произнося слова длинного монолога, полно-го отчаяния и мольбы:

... Ужасно...

Обманутый во всех прекрасных грезах,
Уйду от вас я! Ваши Альбы, ваши
Доминги будут ликовать на месте,
Где сын во прахе плакал перед вами.
Не пристыжайте же меня! Не дайте
Посмешищем всей челяди придворной
Мне быть, чтоб не сказали, что чужие
От ваших милостей одни тучнеют,
Что Карлос вас и попросить не смеет!

В продолжение всего этого обращения к отцу Дальский медленно-медленно скланил колени — и только в самом конце опускался перед тронем. В его интонациях сначала слышалась мольба, потом отчаяние. Отчаяние сменялось настоятельным требованием, когда он произносил:

С опасностью навлечь
Гнев короля, я вас в последний раз
Прошу пустить во Фландрию меня!

Последняя фраза звучала у Дальского уже угрожающе, и с такой силой, что заставляла Филиппа ужаснуться. «Стой, — кричит король, — это что за речи?»

Дон-Карлос — Дальский прерывающимся голосом и вызывающе глядя на короля, говорил:

Вы не перемените решения?!
Ну, так и я покончил здесь! —

и, стремительно сорвавшись с места, быстро убежал какими-то прыжками дикого зверя, напоминающими тигра или барса.

Захватывающий момент. Весь зрительный зал был взволнован силою напряжения этой сцены, и овациям Дальскому не было конца. И теперь, спустя слишком пятьдесят лет, я отчетливо вижу, слышу его в данной сцене, как будто бы я смотрел его накануне.

3

Вступив в труппу Александринского театра, я с волнением ожидал встречи с Дальским.

Каково же было мое огорчение, когда я узнал, что он не только не в фаворе, но даже бойкотируется всем театром. Мне также предложили присоединиться к общему решению труппы. Как новый член коллектива театра, я, разумеется, не счел для себя возможным так поступить и не последовал такому предложению.

В первый день моего пребывания в театре на сборе труппы мне не удалось познакомиться с Дальским, но через некоторое время я имел возможность подойти к нему и представиться.

Когда я подошел и назвал себя, он как-то странно и недоуменно остановил на мне пристальный взгляд и, как мне показалось, откровенно дерзкий, вызывающий, как будто бы он хотел сказать: «Да что вам, собственно, от меня нужно?» Я смущенно стоял перед ним и не знал, как понимать его поведение. Затем Мамонт Викторович, широко улыбнувшись во все лицо, протянул доверчиво мне руку:

— Так вот вы какой? А мне говорили, что вы приглашены для того, чтобы убить меня. . .

По правде говоря, я не сразу понял, что он хотел сказать, но потом догадался, что его «друзья», повидимому, постарались запугать его приглашением еще одного актера на его амплуа. Но увидя, что я еще птенец и совсем не похожу на убийцу, он успокоился, и я сразу почувствовал с его стороны приятельство ко мне, что и послужило началом наших добрых отношений.

С тех пор мы постоянно встречались. Он стал приглашать меня к себе. Тогда он жил на Пушкинской в меблированных комнатах «Пале-рояль». А потом, когда я устроился на квартире на Ямской, он стал бывать и у меня. Я познакомил его со своей матушкой, к которой он почувствовал большую симпатию и относился к ней с трогательной нежностью и почтением. Моя матушка отвечала ему той же симпатией, и в короткое время Дальский стал у нас своим.

Странный он был человек. В нем уживалась масса противоречий, и противоречий в высшей степени крайних. В нем были сильны и добрые начала, к которым временами он сильно тяготел и любил отдаваться им, а наряду с этим — преступная порочность.

Мне известно было, что он вел самую безалаберную и, даже можно сказать, беспутную и непорядочную жизнь. Был че-

ловеком до крайности невыдержанным, заносчивым до грубости, до цинизма. Страстный игрок, неудержимый кутила, имел склонность к авантюризму, вел какие-то темные денежные дела (всегда, между прочим, кончавшиеся крахом), обирал женщин, — и все это проделывалось им с необычайной легкостью, не задаваясь вопросом — честно это или нечестно. Словом, налицо полная аморальность.

Что это — беспринципность? или — цель оправдывает средства? .. — Склонен думать, поскольку я мог его наблюдать, что скорее второе.

Беспринципность чаще у людей легкомысленных, безвольных, бесхарактерных, тогда как Дальского таковым нельзя было назвать. Напротив, он человек волевого характера. У него все шло отнюдь не от легкомыслия, а тем паче не от бесхарактерности. Полагаю, что тут дело обстояло сложнее и глубже. Таким установился его взгляд на жизнь — ни с чем не считаться и все попирать. Помните у Лермонтова: «Все презирать, закон людей, закон природы». Правда, у Дальского проявлялось все это как-то слишком хаотично, беспорядочно, но стремление разрушить установленные каноны, не считаться с людскою моралью проявлялось на каждом шагу, даже в мелочах.

При этом он всегда куда-то рвался, куда-то стремился, никогда не довольствовался настоящим, не знал, как и где применить свои силы, а отсюда и его постоянные метания. К несчастью, это его метание и неуравновешенность часто заводили его на ложный и пагубный путь и уродовали его нравственный облик. А тем не менее, помимо его далеко не дюжинного ума и таланта, у него были все задатки, чтоб быть крупным человеком.

Я не знаю, как он рос, в какой среде, под каким влиянием складывался его характер и мировоззрение. Он никогда не говорил о своем прошлом, избегал этой темы и, при первой попытке коснуться ее, переводил разговор на другое.

Полагаю, что попади он с самого начала своей сознательной жизни в более или менее благоприятные условия и дай всем недюжинным задаткам, заложенным в нем, должное направление, то резонанс получился бы совсем иной. . .

Как сказано, александринцы его не взлюбили. На первых же порах он повел себя вызывающе и тем восстановил против себя буквально всех. К тому же быстро облетела молва о его предосудительном поведении, и к довершению всего примешалась еще неприятная история с какой-то драгоценной тростью, якобы им присвоенной. Впоследствии, как будто, выяснилось, что это лишь недоразумение.

Вот этот инцидент, как компрометирующий корпорацию актеров, и послужил главным поводом, — или, лучше сказать, придройкой — к его бойкоту в Александринском театре.

Сильно подозреваю, что сыграл тут роль не только лишь упомянутый повод, а, мне кажется, что у александринцев для его бойкота была и другая скрытая подоплека, в которой они сами себе не признавались: ревность к его большому, шумному успеху. В конце девяностых годов Дальский имел у публики ошеломляющий, ни с чьим не сравнимый успех. Хотя и уверяли, что это успех незаслуженный, дешевый, «галерочный», тем не менее, многим он был не по вкусу, и всячески старались, где только можно, дискредитировать Дальского и в прессе и в публике.

Разумеется, Дальский не мог не чувствовать такого к себе отношения со стороны своих товарищей по сцене и, по свойству своего характера, вел себя еще более вызывающе, а такая его тактика еще более восстанавливала против него.

Как человека, я знал его не только с дурной стороны. В нем было много хороших и интересных качеств. И я так думаю, что хорошие начала в нем — и есть основа его богато одаренной натуры.

Он мог интересоваться и увлекаться большими вопросами, глубокими идеями. В тот период он немало читал, любил классику, носился с книжкой афоризмов Гете, считал ее своим евангелием. Многие из этих афоризмов знал наизусть и постоянно их цитировал. Когда он приходил ко мне, часто брал Шекспира или Шиллера и с увлечением читал отрывки из их пьес. И все это в скромной обстановке, казалось бы, совсем не для Дальского, за простым чайным столом, на который, кроме какой-нибудь колбасы или сыра, ничего не подавалось. Но в эти минуты он был совсем другой — вдохновенный художник, весь ушедший в сферу своего призвания. В такие минуты Дальский был прекрасен, и можно было ему простить многое. У него возникали интересные, оригинальные мысли, обнаруживалось его глубокое содержание как человека.

Помню, как-то после одного спектакля Дальский зашел ко мне, и во время чаепития я, памятуя его Дон-Карлоса, попросил прочесть ту сцену, в которой он произвел на меня наибольшее впечатление в Москве, — сцену Карлоса с отцом. Он почему-то не захотел ее читать, а прочел из того же «Дон-Карлоса» сцену маркиза Позы с королем Филиппом, прочел ее с таким подъемом, увлечением и мыслью, что долгое время и я и моя матушка оставались под впечатлением его вдохновенного чтения и под обаянием его таланта.



M. B. Lascovici

1890-e. n.

Вот это второе лицо Дальского — Дальского одухотворенного, восприимчивого, способного жить высшей духовной жизнью. Приходится только жалеть, что он так часто прорывался в сферу, противоположную и враждебную, недостойную его богато одаренной натуры, которая, в конце концов, и загнула в нем актера.

Как актер, он, действительно, обладал исключительными сценическими данными. Все было у него для ролей его ампула героя-любownika: хорошая фигура, выразительное лицо, красивый, сильный голос, могучий темперамент. Не тот необузданный темперамент, который зачастую довлеет над актером, — нет. Он умел и подчинить его своей воле, и владеть артистическим покоем. Но, к сожалению, не сумел вполне воспользоваться своим богатством, щедро ему отпущенным природой: слишком он был для этого хаотичен, сумбурен, недисциплинирован и необуздан.

Вся жизнь его прошла под знаком «Гений и беспутство». Но, тем не менее, в нем сидел настоящий, подлинный художник. Он умел загораться, когда говорил о театре, о пьесах, о ролях. Над ролями своими он работал, но никогда не работал над собой, над своими данными, никогда не тренировал их. Не замечал своих недостатков, а ему, зная его характер, никто не смел говорить о них, что давало возможность им укрепляться, а рядом с этим не тренировались и положительные стороны его таланта, почему они постепенно теряли свою восприимчивость и гибкость.

4

Я застал Дальского в полном расцвете его сил. Он меня положительно увлек. Его творчество было ближе мне по духу, чем творчество многих корифеев Александринской сцены: в нем было много романтизма, который я впитал в себя еще в стенах Малого театра.

На Александринской сцене я впервые увидел Дальского в роли Гамлета.

Два актера играли тогда Гамлета в Александринском театре: В. П. Далматов и М. В. Дальский.

Василий Пантелеймонович Далматов был странный актер — большой актер, но странный. В комедийных ролях — он непревзойденный художник. Помимо четкого образа (это, впрочем, всегда у него) — сколько тонкого юмора, иронии, легкости, неожиданных чттонаций!.. И, наоборот, в ролях трагедии

дийных, героических — речь тяжелая, спотыкающаяся, с разрывом отдельных слов, с делением по слогам и притом с такой невнятной дикцией, что часто нельзя было разобрать, что он говорит. Такова была его манера произносить, когда он играл трагедию. И курьезнее всего, что такая его манера проявлялась исключительно в трагедии. Совершенно непонятно, почему это так было у него...

А между тем — рисунок роли, сам образ, внутренняя прокладка его всегда отличались богатством содержания, глубиной, яркостью, сочностью, монументальностью и даже дерзновением. Ничего избитого, шаблонного, а тем паче, никогда ничего пошло-актерского. И тем не менее, что досаднее всего, слушать его в это время было невыносимо.

Только иногда вдруг прорвется у него какая-нибудь фраза, слово, или интонация, так необыкновенно, самобытно, и с такою глубиною, что сразу проникнет в ваше сердце и навсегда упадет в вашу память.

Так это было у него, например, с фразой Лира: «Ничего... Из ничего и выйдет ничего».

Далматов произносил эти слова как-то особенно, трудно даже и объяснить, как он это делал. Надо было самому видеть и слышать — словами не передашь... Вы только чувствовали в это время, что он весь ушел в себя. В голове его никак не хотело укладываться услышанное им из уст его любимой дочери это неожиданное для него слово «ничего». И он недоуменно повторял это «ничего», как бы только для самого себя, как будто это слово было для него совсем новое, незнакомое, и он силился понять смысл, значение его, произносил его совсем тихо, спокойно, совершенно просто, еще не облекая его каким-либо чувством, совершенно объективно. А потом, после некоторой паузы, так же тихо, спокойно и объективно, как делают обычно простой логический вывод, не задевающий его самого, добавлял говорком: «Из ничего и выйдет ничего». Затем следовала длительная пауза, во время которой, приковав свой взгляд к Корделии, он медленно выпрямлялся во весь рост, и все видели по выражению его лица и по всей выроставшей на ваших глазах фигуре, как постепенно в его сознание проникал смысл злополучного слова «ничего», и как он весь с ног до головы наполнялся гневом, захватывавшим все его существо. Этот момент у Далматова — момент, достойный Сальвини...

Но у Далматова в героических ролях такие моменты редки, а остальное все шло в обычной его манере. Его Гамлет не был исключением. Толкование роли, сложность переживаний.

углубленность внутреннего мира датского принца, — наконец, самый облик Гамлета, прекрасный, одухотворенный — все у Далматова было чрезвычайно интересно, увлекательно, но, к сожалению, в такой невозможной манере говорить, что и половины слов не разберешь... И, в конце концов, вся сущность роли поглощалась и тонула в его досадных дефектах. Немудрено, что он в Гамлете успеха не имел, как и вообще в ролях подобного репертуара.

Наоборот, Дальский в роли Гамлета имел огромный, шумный успех.

Все духовное содержание образа и весь внешний облик далматовского Гамлета куда был интереснее, содержательнее и благороднее, чем у Дальского, но зато у Дальского прекрасный, сильный голос, хорошая читка и все приемы, все, так сказать, «проводнички» между зрительным залом и сценой у него облекались в эффектные формы, убедительные, понятные и доступные. В этом отношении он был сценичнее Далматова. Но зато сущность роли была куда примитивнее и поверхностнее, чем у его предшественника. Словом, недоставало глубины, сложности, многогранности содержания. Роль была построена скорее на внешних актерских приемах, всегда доступных публике.

Но, тем не менее, из ряда вон выдающийся талант, большой темперамент, способность быстро загораться, в сильных местах захватывать публику, увлечь внезапным порывом — искупало многое и способствовало большому успеху даровитого артиста.

Самые удачные места у Дальского в Гамлете — это монолог «Что ему Гекуба?» и сцена «Мышеловки».

Монолог «Что ему Гекуба?» — пожалуй, самый удачный момент у Дальского — Гамлета. Он произносил этот монолог с большой эмоциональной силой. Эмоциональность вообще была ему присуща, она была как бы его сферой — здесь он чувствовал себя легко, свободно, во всю ширь своих больших творческих возможностей.

Так и в данном случае. Монолог «Что ему Гекуба?» по своему характеру и содержанию давал полную возможность Дальскому применить те ценные качества, которыми отличался его талант.

После приема комедиантов Гамлет довольно недвусмысленно спрашивает назойливых Розенкранца и Гильденстерна, чтобы остаться одному со своими тяжелыми думами. «Вот я один теперь», — вырывалось у Дальского по уходе подсланных к нему согладатаев, — и с таким облегчением, как будто бы

с его груди спадала тяжесть, мешавшая ему дышать свободно. После чего он на минуту задумывался, уходил в себя, стоя неподвижно, некоторое время смотря в одну точку. В таком состоянии он и начинал монолог.

Начинал он тихо, почти шопотом, медленно, без движения, мучительно подвергая анализу каждую мысль, каждое отдельное положение, разделяя их короткими паузами. И так до слов:

О, что же сделать мог бы он, когда
Имел такой призыв могучий к страсти,
Как я имею!..

Тут Дальский переключался, и давал полный простор своему большому темпераменту, наглядно иллюстрируя только что произнесенные им слова о его «могучем призыве к страсти»:

Он театр бы залил
Морями слез, — он растерзал бы слух
У зрителей, виновных свел с ума.
Сердца невинных трепетать заставил,
Всех поразил бы и увлек!..

Эти фразы звучали у Дальского с такой мощной силою и с таким размахом, что вы воочию убеждались, что действительно его Гамлет способен всех увлечь и поразить.

Но тут же брали верх и сменяли его порыв другие гамлетовские начала, парализующие его активные действия, и Гамлет — Дальский с неослабеваемой силою начинал бичевать себя за слабость, неспособность возвысить голос за своего любимого отца, «лишенного так гнусно жизни драгоценной».

В конце концов, он доходил до полного иступления, до полного неистовства, произнося слова:

Не то давно бы датские вороны
Клевали тело этого мерзавца...
О, кровожадный, подлый проходимец,
Бессовестный, коварный и распутный
Мерзавец!...

Доведя себя до самого высокого градуса напряжения, Дальский как бы поддавался реакции. Осуждая себя за то, что он вместо того, чтоб отомстить злодею-королю, «облегчает весь наболевший груз души словами, ругаясь, как базарная торговка» и с фразой: «О, как это мерзко, мерзко...» — бросался на ступени близстоящего трона и рыдал.

После довольно длительной паузы Дальский вставал уже более собранным и призывал себя «к делу»: «Ну, к делу,

к делу, мои мозги...» — произносил он и приступал к обдумыванию плана «Мышеловки».

Театр ловушкой будет, западней:

Она захлопнет совесть короля...

заканчивал Дальский твердым, волевым тоном, соблюдая стиль концовок многих сцен шекспировских трагедий.

Сцена «Мышеловки» — подъемная сцена у Дальского. Она велась им в традициях мочаловской трактовки. Вероятно, работая над ролью Гамлета, Дальский руководствовался статьей Белинского, где подробно изложена трактовка данной сцены великого трагика в дни, когда он бывал «в ударе». Вот почему, как мне кажется, глядя на Дальского в сцене «Мышеловки», невольно вспоминался Мочалов в Гамлете таким, каким описал его Белинский. Полагаю, что всем, кто интересуется театром, хорошо известна пламенная статья Белинского о мочаловском Гамлете, а потому считаю излишним подробно останавливаться на сцене «Мышеловки» в исполнении Дальского.

Вся суть только в том, насколько Дальский в ней мог приблизиться к своему гениальному предшественнику в смысле внутреннего горения.

Мы должны верить знаменитому критику, по словам которого, вдохновенный гений Мочалова поднимался иной раз на недостижимую высоту. Дальский не гений, а лишь большой талант, и я далек от мысли, чтоб, руководствуясь статьей Белинского, в какой-то мере делать попытки к сравнению Дальского с величайшим трагиком русской сцены.

Но справедливость требует сказать, что и Дальский, вышивая по канве Мочалова, давал в своем Гамлете много ярких, подъемных, вдохновенных моментов, полных захватывающей силы.

5

Когда современники Дальского говорят о нем как об актере, то в первую голову упоминают о его Рогожине. Оно и понятно: Рогожин — Дальский — непревзойденное создание и может считаться не только лучшей его ролью, но и занять почетное место в первых рядах совершеннейших достижений русской сцены.

Такая исключительная удача явилась, как мне кажется, не только результатом его недюжинного таланта: несомненно, здесь громадную, чуть ли не главную роль сыграла совокупность всех его данных как актерских, так и его личных, чело-



М. В. Дальский — Гамлет

1896 г.

„Гамлет“ Шекспира

веческих: редко бывает такое совпадение, когда у актера все так придется «по мерке», как в данном случае у Дальского в Рогожине! Не говоря уже о его физических данных, но и сущность его, его внутренняя природа, мироощущение — все ему тут сродни.

Было видно, что Дальскому, как актеру, не стоило большого труда обнять в полном масштабе всю роль, и с первой же сцены, сразу попав на верные рельсы, увлечь за собой зрителя, заставляя его с затаенным дыханием следить за всеми фазами развития душевной драмы своего героя.

Для тех, кто видел Дальского в данной роли, я убежден, что образ Рогожина, при чтении самого романа, всегда будет ассоциироваться с образом, данным на сцене Дальским, настолько органически слились они между собою и претворились друг в друга.

Припомним, как рисует Достоевский внешность своего героя: «Двадцати семи лет, курчавый и почти черноволосый... С огненными глазами. Тонкие губы беспрерывно складывались в какую-то наглую, насмешливую и даже злую улыбку. Крепкое телосложение. Что-то страстное, до страдания, не гармонировавшее с нахальной и грубою улыбкой и с редким самодвольным видом».

Вот портрет Рогожина, данный автором. Если б кто-либо захогел совершенно объективно, без всякого пристрастия, написать портрет Дальского, то все сказанное Достоевским по поводу характеристики Рогожина, можно было бы с точностью, без всякого изменения, применить и к облику Мамонта Викторовича Дальского.

А вот что говорит Достоевский о сущности Рогожина: «У него во всем страсть, все он до страсти доводит...» Этот человек должен сильно страдать. Рогожин часто клеветает на себя: у него огромное сердце, которое может и страдать и сострадать. «У тебя, Парфен Семенович, — говорит Настасья Филипповна, — сильные страсти, такие страсти, что ты как раз бы с ними в Сибирь, на каторгу улетел, если б у тебя тоже ума не было, потому что у тебя большой ум». «У Рогожина, — говорится в другом месте, — не одна только страстная душа: это все-таки боец. Ему до мучений теперь нужно во что-нибудь верить. В кого-нибудь верить».

Все, что здесь приведено о Рогожине, несомненно, перекликается с тем, что нес в себе и Дальский. Он, как и Рогожин, всегда жил настоящей минутой, со страстью отдаваясь своей широкой, необузданной натуре, отдаваясь тому, чем он жил

в данный момент, не задумываясь, не останавливаясь ни перед чем, игнорируя все преграды на своем пути.

Вот почему такие исступленные всплески Рогожина, как: «Не подходи! — Моя! — Все мое! — Захочу, всех вас куплю! Все куплю!» Или, после того, как Настасья Филипповна бросает в камин сверток с его ста тысячами, он повторял поминутно: «Вот это так королева! Вот это так по-нашему. — Ну, кто из вас, мазуриков, такую штуку сделает — а?» — А также характерное для Рогожина: — «Так бери же ее, коли судьба!.. Твоя! Помни Рогожина!» — выходили у Дальского органично, стихийно, с широким размахом всей его непосредственности.

Рогожин и Дальский — одной породы. Оба они из одного теста, одной, как говорится, фактуры (разумеется, с поправкой на разницу происхождения, воспитания и среды, окружавшей их).

И что замечательно — Дальский сумел наложить на свою роль необходимый типичный колорит — колорит обитателя дома потомственного гражданина Рогожина.

Весь облик Дальского — в серой поддевке, отороченной черной мерлушкой, в высоких сапогах, — сам он курчавый, «чернсмазый», с загадочными, сверкающими огненными глазами, с «неделикатною» усмешкою на бледном лице, с размашистой, вызывающей, ни с чем не считающейся повадкой — как нельзя более сочетался с мрачной таинственностью рогожинского дома. Во всей видимости Дальского было что-то мрачное, но бурливое, чувствовалось какое-то кипение в груди его, рвущееся на волю из-под спуда каменного мешка, этого полного мрака дома, где все как будто «скрывается и таится».

Вот, по словам Достоевского, каков был этот дом: «Дом этот по Гороховой улице был большой, мрачный, в три этажа, без всякой архитектуры, цвета грязного. Некоторые дома в этом роде уцелели именно в этих улицах Петербурга почти без перемен. Строен он прочно, с толстыми стенами и чрезвычайно редкими окнами: в нижнем этаже окна с решетками. Большую частью внизу меняльная лавка. Скопец заседает в лавке, нанимает вверху. И снаружи, и внутри как-то негостеприимно и сухо, все как будто скрывается и таится, а почему так кажется по одной физиономии дома, — было бы трудно объяснить. Архитектурные сочетания линий имеют, конечно, свою тайну».

«Все как будто скрывается и таится», — говорит Достоевский, — а почему так кажется — «было бы трудно объяснить», добавляет он. А между тем это так, и не только «архитектурные сочетания линий имеют свою тайну», но эта тайна прояв-

ляется во многом. Так и на Дальском, в роли Рогожина, впечатывалась эта тайна. А почему? — Трудно объяснить, скажем мы вслед за Достоевским, но, полагаю, потому, что он чувствовал, откуда он взялся, чувствовал, что он сын своего отца, что он ощущал за спиной своей все прошлое, весь уклад рогожинской жизни, свой скучный, давивший его всю жизнь каменный мешок, рогожинский дом, где прошло его детство, юность и где настигла его молодость. Каждая среда, каждая профессия накладывает свою печать на человека — и мы по тем или иным характерным ее признакам почти безошибочно угадываем и социальное положение, и род занятий.

Здесь, как мне кажется, и кроется разгадка, почему от Рогожина—Дальского так веяло специфичностью этого большого, мрачного цвета, дома «потомственного почетного гражданина» старика-отца Рогожина по Гороховой улице с его маленькой лавкой и хозяином-скопцом.

Такую его специфичность остро чувствовал в Рогожине и князь Мышкин: «Если бы не было с тобой этой напасти, — говорит он ему, — не приключилась бы эта любовь, то ты, пожалуй, — точь в точь как твой отец был. Засел бы молча один в этом доме с женой, с редким и строгим словом, ни одному слову не веря, да и не нуждаясь в этом совсем, и только деньги молча и сумрачно наживая... Да и двуперстным сложением заинтересовался, да и то разве к старости...»

Что касается моего личного восприятия, то я должен сказать, что когда мне вспоминается Дальский в этой коронной его роли, то прежде всего он встает в моей памяти совсем не в те моменты, в какие он фигурировал на сцене, а в моменты, не затронутые автором переделки романа, и всегда в сочетании с его домом или, точнее сказать, не с его, а с рогожинским домом, где «все как будто скрывается и таится». И главным образом там, где фигурируют его глаза, в которых, как и в доме его отца, «все как будто скрывается и таится».

А прежде всего те самые глаза, пытливые, жуткие глаза, ревниво устремленные на Мышкина из окна своего таинственного рогожинского дома, где меж небольшого отверстия слегка приподнятой им занавески мелькали его глаза. Мелькали и вдруг исчезали в то же мгновение, бросив острый взгляд.

Эти глаза, то там, то здесь, совершенно неожиданно для князя Мышкина устремлялись на него, и инстинктивно, даже на расстоянии, всегда ощущались им, когда сам Рогожин оставался для него совершенно незамеченным. Он только чувствовал эти глаза. Они действовали на него какой-то непонятной, почти гипнотической силой, болезненно отзываясь на

нем. И он часто, внезапно обернувшись в сторону, где находился его взгляд, ловил на себе глаза Рогожина. Так это было, например, когда, выходя из вагона, Мышкин поймал на себе пару таких глаз и долго потом не мог отделаться от болезненного, жуткого впечатления, пронизавшего его навсерьез взглядом.

В этих глазах весь Рогожин целиком и до конца. Таким живет во мне и Дальский, когда я вспоминаю его в Рогожине.

Вся сумма его исполнения сосредоточена в характерном его облике, от которого, как говорится, — «Русью старой веет». Удалая, безудержная, бесшабашная широкая натура, не знающая удержу и глубоко страдающая, когда встречает на своем пути преграды. Во всем, если хотите, налет, наследие какой-то «опричнины». Но у него огненные, сверкающие, острые глаза бурно страдающего человека, отражающие все, что «таится и скрывается в нем». Через них проникаешь в глубь его мятущейся, трепетной души и читаешь все перипетии мучительно переживаемой им драмы.

Вот таким Рогожиным запечатлелся у меня Дальский в несомненно лучшей роли его репертуара. Для меня (и я знаю, что не только для меня, но и для многих) Дальский в роли Рогожина — не что иное, как Рогожин Достоевского, и, наоборот, Рогожин Достоевского — не что иное, как Рогожин Дальского.

6

В самом разгаре славы Дальского с ним произошла неприятная история или, лучше прямо сказать, «скверная ошибка»: волею только что назначенного директора императорских театров князя С. М. Волконского он был уволен из Александринского театра в 1900 году.

Увольнение Дальского — одного из столпов нашего театра, только что отпразднствовавшего в роли Отелло десятилетний юбилей своего пребывания на Александринской сцене, — явилось большой неожиданностью решительно для всех и вызвало крайнее недоумение и общее неудовольствие даже у тех, кто питал к нему неприязнь.

Легко себе представить, как такой поступок дирекции должен был отозваться на самом Дальском. Но «сила ломит и соломушку» — пришлось покориться. Таким образом в 1900 году петербургская публика, а вместе с ней, как увидим, и вся наша страна потеряла одного из замечательней-

ших артистов и, к сожалению, потеряла навсегда. Такой удар по актерскому самолюбию не мог пройти безболезненно для Дальского. Само собою разумеется, он переживал его очень остро. А если мы к тому же еще примем во внимание особенности его характера, — то что же тут мудреного, если это злополучное увольнение сыграло роковую роль в судьбе артиста?..

Мы, собственно, не знаем истинного повода, приведшего к увольнению Дальского. Добро бы Дальский так уж манкировал своими актерскими обязанностями... Но на самом деле этого не было. Я не помню за ним таких проступков: на репетиции он, правда, опаздывал, но к своей работе относился серьезно.

И только раз с ним произошел казус, казус, правда, экстраординарный и по существу недопустимый с точки зрения дисциплины, особенно, если к нему отнестись формально, не вникнув в суть обстоятельств... Но факт остается фактом: Дальский чуть было не опоздал к выходу, не явившись во-время на спектакль «Без вины виноватые».

Как известно, роль Незнамова, которую Дальский должен был играть в данный вечер, начинается со второй картины — перед тем идет пролог, где Незнамов не фигурирует.

Кончился пролог, наступил антракт, а Дальского в театре все нет. Антракт затягивается. За кулисами смятение: не знают, что делать... Хоть отменяй спектакль... Публика начинает волноваться, аплодирует, требуя продолжения пьесы. Назревает скандал. На счастье, на глаза режиссуры попадает только что принятый с драматических курсов молодой актер Н. Н. Ходотов, случайно присутствующий за кулисами... Вспоминают, что он играл Незнамова еще учеником на школьной сцене, хватаются за него, уговаривают заменить Дальского, спасти положение... После некоторого колебания Ходотов соглашается, его облачают в костюм Незнамова, гримируют и спешат анонсировать, что «по внезапной болезни г. Дальского роль Незнамова экспромтом исполнит г. Ходотов». В публике неудовольствие...

Но вот акт начался. Идет довольно длинная сцена Кручининой с Дудукиным. Подходит к концу, кончается... Дудукин уходит... Кручинина остается одна... У нее небольшой монолог... вот и реплика для выхода Незнамова...

И только что Ходотов приготовился переступить порог сцены, как вдруг, откуда ни возьмись, — Дальский... Он быстрым и энергичным движением отстраняет озадаченного Ходотова и — появляется на сцене. Публике неожиданный

сюрприз — она радуется и встречает своего любимца громом аплодисментов.

Что и говорить?! Случай экстраординарный в жизни театра... — Сам по себе этот инцидент, конечно, безобразен и не может быть терпим ни в одном серьезном театре. Особенно, если он явился результатом халатного и небрежного, чтобы не сказать более, отношения к своим актерским обязанностям. Но последнее так и осталось недоказанным. Повторяю, могло быть и несчастное стечение обстоятельств.

Ведь вот и певица Климентова опоздала в Московский Большой театр, и опоздала не на рядовой спектакль, а на парадный, во время коронации Александра III, когда и царь со своим двором, и все почетные иностранные гости уже собрались в зрительном зале, и около часа должны были ожидать начала оперы «Жизнь за царя», где Климентова пела Антонииду. Скандал был полный. Но Климентова опоздала не по своей вине. Полиция, окружившая Большой театр со всех сторон, так усердно охраняла его, что не хотела пропустить певицу сквозь свои заставы, невзирая на все доводы и не считаясь ни с какими документами, предъявленными ею. Сгоряча Климентову так же уволили за споздание, и потребовалось много энергии и времени для того, чтобы ее реабилитировать, и то только благодаря вмешательству свыше.

Почему опоздал Дальский — неизвестно. Одни утверждали, что он, якобы, метал банк в клубе и, как азартный игрок, не мог во-время остановиться; другие объясняли тем, что он проспал — лег перед спектаклем отдохнуть и крепко заснул, а его никто не разбудил. Сам Дальский упрямо молчал, не хотел оправдываться и уклонился от каких-либо объяснений или просьб — это вполне в его характере.

Не думаю, однако, чтоб здесь имело место первое предположение. В тот период, при всей своей необузданности, Дальский как-никак был прежде всего актер, и никогда не разрешил бы себе подобного поступка.

Второе предположение, как мне кажется, правдоподобнее: легко могло случиться, что он и проспал.

Такие случаи бывали. Помню один подобный случай и с таким актером, которого уж никак нельзя было заподозрить в небрежности или беспечности. Случай этот произошел в Харькове во время нашей гастрольной поездки с молодым актером В. И. Петровым, отличавшимся образцовой точностью. Он решил отдохнуть перед спектаклем у себя в номере и попросил коридорного разбудить его в условленный час, но тот забыл исполнить его просьбу, и он проспал... Зная аккурат-

ность Петрова, никто не мог предполагать, что его нет на месте. Спектакль начали без него и спохватились только тогда, когда ему уже надо было выходить на сцену. Бросились «обшаривать» все кулисы... Петрова не нашли... Общее замешательство... Актеры, находившиеся на сцене, предполагали, что В. И. Петров замешкался, начали, ожидая его, импровизировать... В растерянности ни с того, ни с сего делали какие-то нелепые переходы, болтали все, что в голову придет... Публика заметила, что происходит что-то неладное, но, наконец, и это «неладное» иссякло, и занавес был опущен. Спектакль отменили, публике были возвращены деньги. Предполагая, что случилось что-нибудь недоброе, с волнением бросились в гостиницу. Проникли в номер и видят, что Василий Иванович спит безмятежным сном... Можете себе представить, каково было его пробуждение?! Когда он понял, что случилось, отчаяние его было так велико, что мы стали опасаться за серьезные последствия от нервного потрясения. Но надо отдать справедливость, что тогда все участники поездки отнеслись к его несчастью отнюдь не формально. Понимая, что он должен был в то время переживать, всячески старались его успокоить, и никаких сетований и упреков ни от кого В. И. Петров не услышал.

Не знаю, заслужил ли Дальский такое же отношение, но мне казалось бас, если предположить, что именно опоздание на спектакль послужило главным поводом к его увольнению, то талант Дальского и значение его, как актера, обязывали дирекцию поставить более точный диагноз его проступку, прежде чем прибегать к суровой мере. Но этого не было сделано, и Дальский оказался за бортом театра.

С этого момента Дальский постепенно отрывается от своей артистической деятельности, все реже появляется на сцене, эпизодически гастрوليруя в крупных провинциальных городах, а иногда, наездами, и то очень редко, появляясь и перед петербургской публикой. Вступить в какую-либо труппу на постоянную службу Дальский не хотел.

Это был период в его жизни, когда он стал заниматься чем угодно, только не театром. Около него появились какие-то люди, вовлекавшие его во всевозможные фантастические аферы, к которым у него всегда была склонность. То у него откуда-то золотые прииски, и он быстро богател, то вдруг спять оказывался на мели и нуждался в каждом рубле. К этому времени он уже окончательно скрылся с театрального горизонта Петербурга, а также совсем не фигурировал и на провинциальных сценах. Публика стала его забывать...

7

По прошествии нескольких лет его отсутствия вдруг была объявлена гастроль Дальского на сцене Суворинского театра в роли маркиза Позы в «Дон-Карлосе», и как раз в той сцене, которую он когда-то так чарующе читал у меня в моей скромной квартирке на Ямской.

Памятуя сильное впечатление, полученное мною тогда, я шел смотреть любимого актера, предвкушая получить громадное художественное наслаждение.

Открылся занавес, и из боковых дверей павильона, в темном испанском костюме с мальтийским крестом, появляется, почти бегом, он — Дальский, и останавливается посреди сцены в эффектной театральной позе гастролера-любимца, как бы ожидая аплодисментов при своем появлении. И уже потом, вслед за ним, выходит артист Хворостов в роли Альбы.

Меня чрезвычайно поразил такой его выход. Поразил своим несоответствием ни с характером исполняемого лица, ни с положением самой сцены. Я ждал совсем иного выхода и ожидал увидеть совсем иного маркиза Позу. Зачем ему нужно было так быстро вбегать? Как будто он горит нетерпением как можно скорее обрести радость свидания с королем. По пьесе это совсем не так. Ведь Альба проводит его в кабинет Филиппа, его, отнюдь не ищущего милостей у трона. К чему же ему так радоваться и рваться к королю, да еще спережать Альбу при входе, явно попирая законы примитивного приличия, которые, казалось бы, так свойственны благородному характеру маркиза Позы? . .

Словом, первое впечатление от появления Дальского было неблагоприятно и даже огорчительно. Но я утешал себя тем, что это только так вначале, что, может быть, тут известная дань навыкам провинциального гастролера.

Но, к сожалению, разочарование мое шло и дальше. По мере развития сцены я все более убеждался, что прежнего Дальского нет. Перед вами все время был позирующий актер провинциального пошиба с типичным закатыванием глаз, проносящийся с большой педалью длинные монологи, содержание которых тонуло в высокопарной декламации. Благородного, вдохновенного мечтателя, «гражданина грядущих поколений» — ни на один момент не было. Налицо все время гарцующий «актер актерович», как принято говорить в таких случаях, демонстрирующий одни трафаретные приемы. Одна внешняя форма — и то дурного толка. без всякого духовного содержания.

Я понял, что Дальский, так надолго отошедший от театра и тем изменивший своему призванию, как актер весь выветрился и стал опустошенным.

Сцена, как видно, требует полной и беззаветной преданности и не прощает измены себе — без постоянной работы над собой, без тренировки своих сценических данных, актер перестает быть актером, — и конец его творчеству!..

Довелось мне еще раз увидеть Дальского на сцене, и это меня еще больше омрачило. Во время войны, в 1915 или 1916 году, в том же Суворинском театре, дан был большой благотворительный концерт. Участвовал в нем и Дальский. Он читал монолог Самозванца из пьесы Островского «Василий Шуйский и Димитрий Самозванец», — знаменитый монолог перед тронном.

Будучи занятым в данном концерте, я перед выступлением Дальского встал в первую кулису, чтобы прослушать его сцену.

Подняли занавес, и тем же приемом, что и в «Дон-Карлосе», вбегает Дальский в costume и гриме Самозванца, и в такой же, как и там, эффектной театральной позе застывает осредине сцены, выжидая аплодисментов. Досадный, недостойный прием для прежнего Дальского.

Надо сказать, что внешность его тогда уже мало соответствовала облику молодого самозванца. Он сильно изменился: прежде времени постарел, обрюзг, фигура его потеряла свои формы. Несомненно, он это сознавал и старался молодиться...

Начал свой монолог как-то деланно, не своим голосом, и притом на самых высоких нотах, — вероятно для того, чтоб казаться помоложе. Но высокие ноты делу не помогли, а напротив, усугубляли положение, производя впечатление, что пожилой человек имитирует юношу. Некоторые фразы вырывались фистулой и производили комическое впечатление, вызывая в зрительном зале даже смех. Каюсь, и я в одном месте после какой-то фразы, сказанной им фистулой, не удержался и поймал себя на смехе... Но тут же спохватился, и мне стало стыдно за свой смех и больно за Дальского.

Своим исполнением Самозванца он окончательно показал, что актера Дальского больше не существует.

Каким же образом с ним могла произойти такого рода метаморфоза? и кто повинен в ней?.. Вот вопрос, на который сразу не ответишь. Все дело в том, как подойти к нему, с какой стороны его рассматривать. Легче всего было бы, конечно, обвинить его самого. В сущности, он сам разбил вдребезги драгоценный дар, так щедро отпущенный ему при-

родой: все его поведение после ухода из Александрийского театра говорит за то.

Ну, и предположим, что это и так. Но ведь и для этого «так» должны быть какие-либо поводы, какие-то причины. Просто так, ни с того, ни с сего никогда ничего не случается. Все зависит от того, как складываются обстоятельства. В них надо искать начало всех начал, а обстоятельства, как известно, создаются людьми.

Людские взаимоотношения очень сложны, часто от их воздействия складывается вся наша судьба, то или иное направление наших действий. Конечно, тут многое лично и от себя: у кого какой характер и его особенности и какова воля человека и способность к прогиводействию.

Но не будем же отрицать, что окружение, в котором ты находишься, играет далеко не второстепенную роль, и оно может приводить нас подчас совсем не к тем результатам, к которым ты стремился.

Люди всегда люди. Одни глубже, тоньше; другие примитивнее, прямолинейнее и не обладают должной чуткостью, столь необходимой иной раз, когда общаешься с другим. Они могут иметь свои достоинства и свои недостатки, по большей части привитые той средой, откуда они вышли. Каждый исповедует свою веру. Взгляды и поступки тогда — в зависимости от их социального положения и воспитания. Никогда всех не подведешь к одному знаменателю. Каждый мыслит и поступает по-своему, что и приводит зачастую к взаимному непониманию и к столкновению друг с другом, а подчас и к пагубным последствиям.

Дальский, как мне кажется, пал жертвой подобного рода окружения. Он обладал выдающимся талантом и мятущейся душой. Его своеобразная, прихотливая натура не укладывалась в рамки установленных канонов. От природы крайне впечатлительный, он решительно реагировал на все и всем своим существом отдавался воспринятому. Он, как эолова арфа, выражаясь фигурально, звучал от малейшего дуновения ветерка. Это хорошо для него как художника, но нехорошо для него как человека, особенно тогда, когда это дуновение было не вполне здорово для него.

Такие натуры, как Дальский, требуют особого внимания и бережного отношения, если мы признаем за ним, как за актером, какую-либо ценность.

А ценность дарования Дальского — несомненна. Надо было во что бы то ни стало сохранить талант Дальского, надо было суметь глубоко и любовно проникнуть во все окружающие его

обстоятельства и посчитаться с индивидуальными особенностями его характера, правда, подчас и очень трудными.

Ведь вот у Островского Кручинина сумела подойти к Незнамову и под грубой оболочкой наносного — результата его исковерканной судьбы — раскопать в нем своим чутким сердцем человека и заставить звучать такие струны его души, которые раньше не звучали. Дальский — тот же Незнамов. Подойди к нему с добром — и он ручной, и, наоборот, он ошестинится, если не почувет в вас доброго.

А что же мы видели по отношению к нему? В театре он загнанный, постоянно наготове огрызнуться, волчонок, не встречающий симпатий среди своих собратий по сцене, не умеющих, а вернее, не желающих подойти к нему ближе и участливо заглянуть в его душу.

Но вот, приходит новый директор — князь С. М. Волконский, человек, чуждый театру, хотя и вообразивший себя причастным к нему. В погоне за популярностью и утверждением своего авторитета, он принимается вводить новые порядки, не считаясь с прошлым театра, и начинает с того, что увольняет Дальского, зная, что он не угоден многим из его собратий.

И вот этот своего рода Герострат, считаясь только со своей прихотью, подсекает под самый корень расцвет актерского творчества такого художника сцены, как Дальский. Такой неожиданный удар гасит пыл его творчества. Он отходит от театра и начинает искать интереса на стороне, не сопротивляясь более заложенным в нем инстинктам дурного свойства.

Чем-чем только он не увлекался за этот период своей жизни?! Анархические начала всегда были в нем сильны, и немудрено, что в 1917 году, после февральской революции, мы застаем его в рядах партии анархистов, где он возглавляет так называемую «Группу дачи Дурново». Нам мало известна эта его деятельность. Доходили до нас самые фантастические слухи — но насколько они достоверны? . .

Кончил он свою жизнь весьма трагично. В 1918 году он погиб под трамваем в Москве. Проезжая по Б. Никитской, против Чернышевского переулка, Дальский срывается с площадки переполненного вагона, и попадает под колеса, где и находит смерть.

Так бесславно погиб Мамонт Викторovich Дальский, когда-то большой артист, чье имя, несмотря ни на что, и теперь звучит громко.

Ф. И. ШАЛЯПИН

1

Осенью 1895 года, в начале сезона, М. И. Долина, популярная тогда артистка Мариинского театра, обладательница прекрасного контральто, устроила спектакль с благотворительной целью в необыкновенно уютном и красивом летнем Петергофском театре. Своим внутренним видом и убранством Петергофский театр мало чем отличался от Эрмитажного театра при Зимнем дворце. Выстроен он был из дерева и незадолго до империалистической войны, к сожалению, сгорел до основания.

В то время Петергоф был резиденцией петербургской аристократии, стремившейся на лето поближе к «Александрии», где летом проживала царская семья. Спектакль носил парадный характер, и немудрено, что зрительный зал был переполнен представителями двора, во главе с великими князьями, помещавшимися в литерных ложах.

Программа была сборная: давали «Тяжбу» Гоголя с К. А. Варламовым и П. М. Медведевым, одноактную пьесу Чернышева «Жених из долгового отделения» с В. Н. Давыдовым в главной роли и «Вечер в Сорренто» Тургенева с Н. С. Васильевой, М. Г. Савиной, П. Д. Ленским и мною. А затем — концертное отделение при участии оперных и балетных артистов Мариинского театра.

В данный вечер мне, между прочим, запомнился один эпизод, может быть, и незначительный сам по себе, но весьма характерный, как бытовой штрих тогдашнего Петербурга.

В одном из антрактов пришли за кулисы великие князья. Всех участвующих, как это полагалось в таких случаях, пригласили на сцену. Великие князья стали «обходить» группы актеров и, выражаясь в стиле газетных отчетов того времени. «милостиво беседовать с ними».

Великий князь Владимир Александрович, увидев Варламова, с присущей ему специфической манерой говорить отрывисто, напомилавшей подачу военной команды, своим низким хриповатым баском обратился к Константину Александровичу:

— А-а! И Варламов здесь?.. Как это вы? В такую жару?!

Варламов, по своему обыкновению, густо покраснел, почему-то смутился и, как мне тогда показалось, подобострастно, каким-то сладостно-жалостным высоким тенорком ответил:

— Что делать, ваше императорское высочество, — доброе дело!!

— А-а! Доброе дело, доброе дело!.. Скажите, пожалуйста.. Святой человек.. Святой человек! Господа, Варламов святой человек.. Молитесь на него! — и, шуточно крестясь на Варламова, великий князь Владимир Александрович с громким смехом отошел от него.

Помню, эта сцена произвела на меня неприятное впечатление. Поведение Варламова и его тон не вязались в моем представлении с достоинством артиста. Я недоумевал, почему он так теряется перед сильными мира сего? Неужели не понимает, кто он сам? Неужели не сознает, что он — Варламов?

Впоследствии, когда я ближе ознакомился с Петербургом, узнал его нравы и обычаи, я стал менее удивляться подобным сценам: они были в порядке вещей столичного обихода.

Спектакль, о котором идет речь, сам по себе ничего экстраординарного не представлял. Спектакль как спектакль: участие в нем одновременно крупнейших мастеров сцены — не диковина в ту пору. И мне едва ли пришлось бы упомянуть о нем, если б он не послужил поводом к моему знакомству с человеком, который с первой же нашей встречи заставил обратить на себя внимание и заинтересоваться им.

На другой день после этого спектакля я зашел за какой-то справкой в контору императорских театров, помещавшуюся как раз против Александринского театра, на углу улицы Росси.

В первой комнате, весьма комфортабельной и опрятной, за красивой, во всю длину комнаты, балюстрадой под красное дерево, за большими столами сидели чиновники конторы. Я подошел к одному из них, моему однофамильцу, что, по видимому, его очень занимало, так как он иначе не называл меня, как «мой тезка». «Тезка» мой был человек общительный, обязательный, любезный и, к тому же, словоохотливый. Около него постоянно группировались какие-то посетители и обычно, помимо дела, вели с ним private разговоры. Тут можно



Ф. И. Шалпин

1896 г.

было услышать и самый новейший анекдот и узнать злободневные новости.

И на сей раз мой «тезка» оказался не в одиночестве. Я застал его беседующим с незнакомыми мне людьми, среди которых заметил сидящего в непринужденной позе молодого человека с длинными белокурыми волосами, прямыми прядями закинутыми назад. Было что-то типично русское во всем его облике. Не то прямо из глубокой провинции, не то просто деревенский парень. Никакого городского налета не чувствовалось в нем — веяло от него природой, нашей матушкой Русью, черноземом.

При беглом взгляде, лицо его не представляло ничего примечательного — такие часто встречаются у нас, особенно в средней полосе. Но приглядевшись пристальней, вы невольно обращали внимание на подвижность его лица и живые выразительные глаза, в которых необычайно ярко отражалась быстрая смена впечатлений.

Впоследствии я не раз мог наблюдать какую-то особую, я бы сказал, «жадную» его манеру слушать собеседника. На его лице отпечатлевалась каждая мысль, каждая фраза, чуть ли не каждое слово говорящего с ним. Он как бы впивался в собеседника, дополнял, иллюстрировал своим лицом все, что слышал от него. При этом я заметил одну характерную и оригинальную его особенность, чаще всего проявлявшуюся, когда он сам что-либо с увлечением рассказывал. Эта особенность заключалась в том, что у него в таких случаях как-то своеобразно раздувались ноздри, что обнаруживало в нем несомненную энергию и придавало еще большую живость его лицу.

Одет он был неважно. Мешковатый черный суконный сюртук, такие же брюки, черный распушенный мягкий галстук, завязанный широким бантом с длинными концами, как тогда любили носить художники-живописцы. На всем — налет провинциализма.

На первый взгляд его можно было принять скорее за семинариста-бурсака. Высокий, белобрысый, тогда еще весьма несуразный детина с простецкими манерами и низким, приятным голосом, с привычкой, как у многих певцов, говорить «на диафрагме».

Разговаривая с моим «тезкой», я заметил, что этот мой незнакомец все время с каким-то особым любопытством очень пристально вглядывается в меня.

Когда, получив необходимую справку, я собрался, было, уходить, он вдруг обратился к моему однофамильцу:

— Да познакомьте же нас, чорт возьми!.. Я все ждал, что вы догадаетесь это сделать, а вот теперь мне самому приходится быть навязчивым!..

— Ах, простите!.. Я совсем упустил из вида, что вы незнакомы, — стал извиняться мой тезка, и назвал мне фамилию молодого человека, которую я, по правде сказать, не разобрал, в силу чего все еще продолжал оставаться в неведении, с кем именно меня познакомили.

А мой новый знакомец начал распространяться о вчерашнем спектакле. Говорил он с большим увлечением, постоянно пересыпая свою речь своеобразными выражениями, так в сущности гармонизировавшими с его внешностью. То и дело слышались, например, такие слова: «понимашь» вместо «понимаешь», или «милчеловек», и все в таком роде.

— Вчера я был в Петергофском театре... Смотрел вас и сразу узнал... Какой чудесный спектакль!.. Особенно мне понравилась тургеневская вещица... Тургенев! Вот, шут его побери, так писатель!.. Понимашь, милчеловек, — обратился он к моему однофамильцу, — Италия, Сорренто, вдали Везувий, луна, гитара, серенада, и на фоне всего тут тебе влюбленная парочка... Дьявольски красиво!.. Так потянуло меня в этот благословенный край!.. А главное, у этого шельмы Ивана Сергеева все в точку!.. Можно было и засахарить. Ничего подобного... никакой тебе конфеты!.. — вот, приблизительно, что и как он тогда говорил.

Тургеневым, повидимому, он увлекался: сразу после этого перешел на Тургенева вообще и говорил о его произведениях и характере его творчества с таким пониманием и значением данной эпохи и так тонко разбираясь во всем, что, глядя на него, казалось бы мало тронутого культурой, невольно приходило в голову: откуда у него сие?..

Говорил он сдержанно, непосредственно, самобытно, свежо, всецело от себя, — никакого влияния со стороны. Лицо его в это время необыкновенно одушевлялось, глаза горели как-им-то блеском, быстро сменяя свое выражение. Видно было по всему, что перед вами не банальный человек.

Тут же он поведал, как зародилась в нем страсть к театру. С большим юмором рассказал, как с самого раннего детства его тянуло к театру, даже само здание театра, в которое он еще ни разу не проникал, как-то особенно его интриговало. Ему всегда казалось, что там совершается что-то загадочное, необыкновенное, но попасть туда ему, не имеющему копейки за душой, не представлялось никакой возможности.

Тем не менее, желание его было так велико, что он однажды решился пробраться туда «зайцем». Мальчик он был шустрый, подкараулил момент, когда при входе столпился народ, в тесноте незаметно прошмыгнул и, забравшись на галерею, занял свободное место на первой скамейке.

Вид зрительного зала сразу поразил его: ничего подобного он не ожидал! Ему показался он тогда таким роскошным, волшебным, совсем не похожим на действительность, а скорей как в сказке или во сне. Подняли занавес — давали историческую пьесу Островского, хорошо не помню какую — кажется, он назвал «Кузьма Минин Сухорук». Происходящее на сцене так поразило и увлекло его, что он положительно забыл все на свете. Облокотясь на барьер галерки, он сидел, как зачарованный, и не заметил, как от переживаемого волнения запустил в рот большой палец, стчего из его широко раскрытого рта из-под пальца потекли слюни и падали на чью-то голову сидящего в партере. Озадаченный потерпевший, поняв, откуда сие срошение его лысины, поднял скандал, и раба божьего — виновника злополучного водопада — капельдинеры схватили за шиворот и вытолкали вон из театра. Такой постигнувший его афронт, однако, не охладил у мальчугана пыла к театру, и он, несмотря ни на что, все же всеми правдами и неправдами постоянно стремился попасть в него и так пристрастился, что стал завсегдатаем театра.

— И вот, в конце концов, теперь я сам служитель Мельпомены! Мог ли я тогда помышлять об этом? .. — закончил свой рассказ наш собеседник.

При прощании он обратился ко мне с просьбой:

— Нельзя как-нибудь достать контрамарку в ваш театр? Я и теперь люблю драму больше всего... Но к вам так трудно проникать! ..

Разумеется, я ему обещал, и мы условились, что на ближайший спектакль «Гамлета» он придет ко мне за кулисы, и я его устрою.

Уходя, я отвел в сторону своего тезку и спросил:

— Кто это? Удивительно интересно говорит, а с виду простачок? ..

— А это наш молодой певец — Шаляпин, только что принятый на Мариинскую сцену... Бас... Говорят, с недурным голосом...

— Вот как?! А я по внешнему виду, по правде сказать, сначала принял его за хориста, взятого в театр из синодального хора певчих! ..

Через несколько дней, как мы и условились, перед спектаклем «Гамлета», в котором я играл роль Лаэрта, когда я гримировался, ко мне в уборную, помню, очень робко, вошел мой новый знакомый — Шаляпин. Я вручил ему заранее заготовленную контрамарку. Получив ее, он попросил разрешения заходить ко мне в антрактах.

Гамлета в тот вечер играл Дальский.

Дальский очень понравился Шаляпину, и в одном из антрактов я познакомил их.

2

Шаляпин очень увлекся игрой Дальского. Они быстро дружились и стали почти неразлучны. Дальский жил тогда на Пушкинской улице, в меблированных комнатах «Пале-Рояль». Бывая часто у Дальского, я постоянно встречал у него Шаляпина. Вскоре они уже были на «ты». Впоследствии и Шаляпин поселился в тех же меблированных комнатах, где жил Дальский.

Их сблизили общие интересы. Оба одаренные, увлекающиеся. Творческие начала у обоих были очень сильны. На этой почве возникали всевозможные планы, мечты, горячие споры. . . Да что греха таить, — надо сознаться, и кутнуть были оба не прочь! . .

Тогда Шаляпин был лишь начинающим певцом, подающим надежды. Он не обрел еще как следует себя, но уже мечтал стать не только хорошим певцом с красивым голосом, но и настоящим артистом, соединить вокальную сторону исполнения со сценическим воплощением образа, создавать характеры, — словом, стремился быть одновременно и певцом и драматическим актером, о чем в то время за редким исключением мало кто заботился на оперной сцене, где главным образом культивировался так называемый «звучок» (по выражению того же Шаляпина), или в лучшем случае стремились умело и свободно двигаться на сцене, ограничиваясь общепринятыми специфическими оперными приемами.

Шаляпин мечтал о другом. Его сближение с драматическими актерами при его давней тяге к драме, несомненно, еще ближе подводило его к такой затаенной цели. Вот почему он стал столь частым посетителем Александринского театра и так внимательно следил за игрой драматических актеров.

Он поклонялся Дальскому и, уверовав в его авторитет, постоянно пользовался его советами, работал над той или дру-

гой ролью, стараясь совершенствовать те партии, которые он уже неоднократно исполнял, стремясь с помощью Дальского внести что-либо новое, свежее, и отступить от закрепленных, по недоразумению именуемых традициями, форм, не повторяя того, что делали его предшественники.

Но каждый раз, когда молодой Шаляпин пытался что-либо сделать в этом направлении на Мариинской сцене, его попытки терпели неудачу: режиссеры его одергивали.

Помню, он рассказывал, как на репетиции «Фауста», когда он хотел в роли Мефистофеля внести что-то свое, режиссер, О. О. Палечек, отличавшийся большим консерватизмом, тотчас же его грубо остановил:

— Что вы еще разводите тут какую-то игру? Делайте, как установлено! Были и поталантливее вас, а ничего не выдумывали! Все равно, лучше не будет!..

И ему приходилось покрываться.

Но, тем не менее, Шаляпин не прекращал своих занятий с Дальским, в надежде, что когда-нибудь задуманное и осуществится.

В те годы в большом распространении были благотворительные концерты. Каких-каких тогда не бывало: и в пользу недостаточных студентов университета, и гимназий, институтов, всевозможных землячеств!.. Артисты на них выступали бесплатно. Нас постоянно приглашали на них, иногда даже приходилось выступать в один и тот же вечер по несколько раз, перекочевывая из одного помещения в другое. Нас доставляли на эти концерты в наемных каретах. Они не отличались комфортабельностью. Подавались какие-то дребезжавшие, запряженные клячами, рыдваны. А так как Дальский, Шаляпин и я жили в одном районе, то часто нам приходилось ездить в одной карете вместе (я снимал тогда маленькую квартиру на Ямской улице, в которой до меня жил любимый мною актер — И. П. Киселевский).

В связи с этими концертами мне припоминается один случай, который в настоящее время можно принять и за анекдот. С бесподобным юмором о нем рассказывает сам участник этого «qui pro quo» — Василий Иванович Качалов.

Василий Иванович Качалов — тогда студент Петербургского университета Шверубович — оказался как-то одним из распорядителей такого вечера в пользу недостаточных своих однокашников. На него легла миссия доставить на концерт Дальского, давшего согласие на свое участие.

Вот Василий Иванович и направился в пресловутой карете за Дальским. Но Мамонт Викторovich то ли был не в духе, то

ли ему нездоровилось, а, может быть, просто было лень, — но только ехать отказался.

Огорченный Василий Иванович стал его уговаривать:

— Как же это так, Мамонт Викторович? Вы стоите на афише... Вас только одного и ждут... Вы — гвоздь нашего концерта, главная приманка... Если вы не приедете — скандал!.. Потребуют деньги обратно...

— Не потребуют!.. это благотворительный концерт... Не уговаривайте, все равно не поеду, — категорически заявил Дальский. И затем — вот что: я вам дам вместо себя певца... Хотите?..

— Не нужно нам певца!.. Нужны вы, Мамонт Викторович... Ну как я приеду без вас?.. Мне хоть на глаза не показывайся!..

— Да вы не думайте, — я вам дам не какого-нибудь, а хорошего певца!

И не дождавшись согласия распорядителя вечера, Дальский стал звать из соседней комнаты своего протеже:

— Федор Иванович!.. Поди сюда! Скорей!..

И на его зов выходит, как рассказывает Василий Иванович Качалов, какой-то долговязый, белобрысый детина в растрепанном виде, не вносящий к себе никакого доверия.

«Неужто мне везти такого вместо Дальского?» — подумал про себя Василий Иванович.

— Вот он и заменит меня... Познакомьтесь: Шаляпин!

Покладистый певец охотно соглашается, не замечая кислого лица Василия Ивановича Качалова, приехавшего за Дальским. Но делать нечего: скрепя сердце, пришлось примириться.

Вот едут они в карете... Один сосредоточенный и постоянно пробует голос, другой недовольный... Отвернулись друг от друга, напоминая двуглавого орла — смотря в разные стороны, молчат.

— Вот вижу, — вспоминает Василий Иванович, — мой попутчик открывает окно кареты и, грубо выражаясь, харкнув, плюет через него. Раз, другой, третий — откашляется и плюнет, и так почти всю дорогу... Я с ужасом наблюдал эту картину и думал: кого же это я везу?!

Когда ввели в артистическую вместо Дальского какого-то Шаляпина — недовольство было полное. Студенты-распорядители набросились на Василия Ивановича и начали упрекать его за то, что он не сумел уговорить Дальского.

Шаляпина встретили не очень любезно, и он, несомненно, замечал недовольные косые взгляды, направленные на него со стороны молодых хозяев, а потому волновался вдвойне...

Изредка пробуя голос, он все время нервно ходил из угла в угол, как белый медведь в клетке. . .

Настала очередь и ему выступать. . . Громко откашлявшись, стал подниматься на эстраду. . . Его, — тогда еще мало известного публике, — встретили молчанием.

Но вот, он пропел одну вещь. . . Видимо, понравился. . . Пришлось петь «на бис», потом еще и еще. Долго его не отпускали, все требовали бисировать. Каждый номер сопровождался шумными аплодисментами. Успех громадный, для всех неожиданный. Приняли его, как говорится, «на-ура».

С тех пор Шаляпин стал желанным в каждом благотворительном концерте. Редко какой из них обходился без его участия. Его, что называется, стали разрывать на части, таскали по всем залам Петербурга, что, надо сказать, немало способствовало его популярности.

Таким образом раньше Дальскому и мне приходилось ездить на эти концерты вдвоем в присылаемом за нами рывдване, часто рассчитанном на двоих, а теперь к нам присоединился и Шаляпин, детина внушительный. . . Но ничего не поделаешь: в тесноте, да не в обиде! . .

На этих вечерах я обыкновенно читал «Василия Шабанова» Алексея Толстого. Шаляпин постоянно меня слушал. Его почему-то интересовало то место «Василия Шабанова», где фигурирует Грозный. Он даже выучил весь этот кусок наизусть, и не раз принимался цитировать его. И вообще, как я припоминаю, его уже тогда всегда занимал образ Грозного, как будто он предвкушал своего Грозного из «Псковитянки».

После таких концертов мы все втроем отправлялись в изблуженный нами ресторан Лейнера, а те торопились поскорей закончить наши выступления, с целью не позднее двенадцати часов поспеть на чай к писательнице Зое Яковлевой. Суть в том, что у Зои Яковлевой, жившей на Фонтанке у Чернышева моста, в новом доме Елисеева, было проведено электричество, в то время явление редкое в частных квартирах (тогда электрическое освещение было внове и только-что заводилось в Петербурге). А у Зои Яковлевой электричество было. . . Правда, горела лишь одна лампочка и притом без всякой арматуры, а просто так, спускалась на зеленом шнуре с помощью блока над обеденным столом — но и то хорошо: все-таки не керосин, а электричество!

Вот нас и занимало — пить чай при электричестве. . . Но надо было во что бы то ни стало поспеть застать его, так как электричество горело только до половины первого. Ровно в половине первого лампочка начинала мигать. . . Это означало:

готовь керосин, — и через несколько минут после мигания лампочка потухала.

Нас почему-то необыкновенно, чисто по-мальчишески, забавляло непременно застать эту горевшую лампочку в уютной столовой Зои Яковлевой.

Зоя Яковлева была писательница, что называется писательница «с позволения сказать». Сочиняла пустячки, сентиментальные салонные вещички, а воображала, что пишет что-то вроде стихотворений в прозе. У нее всегда так: он и она, он любит ее, она любит его, он робок, таит в себе, не изъясняется, она страдает и т. д. — и все в таком роде. Словом, — дамская стряпня. . . Но как-никак — ее все же печатали. . .

Необычайно жизнерадостная, общительная, подвижная, она любила искусство, театр. Ее всегда можно было встретить на всех премьерах, больших концертах, вернисажах. Умела окружать себя интересными людьми. . . По вечерам почти ежедневно собирался у нее народ. Тут можно было встретить художника, писателя, артиста, — музицировали, декламировали и пели. Не то, чтобы тебе какой-нибудь салон м-м де Сталь, а так запросто. . . Чай с бутербродами — и милое общество. И она, хозяйка, довольная, приветливая, такая некрасивая, маленькая, кругленькая, как просфирочка, но необыкновенно милая, добрая, симпатичная, радушная и культурная. Во всем, и в ней самой и в ее обиходе, было что-то архиспецифическое петербургское. Необыкновенно типичное явление для Петербурга того времени.

Вот это все вместе взятое и заставляло нас «тянуться» к ее одинокой электрической лампочке, зная наперед, что нас там ждет уют, радушное гостеприимство и что там мы непременно застанем интересный люд.

Каждый у нее чувствовал себя, как дома: обыкновенно после чая выступали кто во что горазд. . .

Пел и Шаляпин.

Но чаще тут уж пел Дальский, любивший петь в «своей» компании.

Надо признаться, у Дальского голос был, говоря словами Чехова из его «Чайки», «пребольшой, но препротивный», и к тому же нередко подвирал. Музыкальное ухо Шаляпина не выдерживало подобного пенья: он резко срывался с места и принимался учить его. Дальский, привыкший считать себя мэтром молодого певца, не хотел внимать его указаниям, и на этой почве между ними возникали споры, доходившие подчас до ругани, чуть ли не до ссоры.

3

В ту пору Шаляпин на Марининской сцене пел не часто. Он считался на положении молодого певца, и следовательно, как говорится, его в ход не пускали. Там были свои басы — Стравинский, Серебряков, Карякин и другие, занимавшие привилегированное положение, и, само собою разумеется, им и давалось предпочтение. А Шаляпину, как новичку, оставалось лишь изредка дублировать им.

В те времена Марининский театр обладал очень сильной группой. Были прекрасные голоса. Наибольшим успехом пользовались среди женского персонала: Медея Фигнер, Большка, Куза, Мравина, Эбруева, Славина, Долина, а среди мужского — Фигнер, Яковлев, Стравинский, Тартаков, Давыдов и бас Антоновский с необычайно сильным и красивым голосом. И начинающему певцу нелегко было пробиться сквозь эту толщу первоклассных артистов.

Как это ни странно нам теперь, но в то время басы первенствующего положения никогда не занимали, и не они делали погоду в опере, а потому до поры, до времени не пользовались особой популярностью и всегда до некоторой степени оставались в тени по сравнению с другими голосами. Это относилось даже к такому певцу, как Стравинский.

В опере так уж заведено издавна, — тенора и баритоны — вот центр внимания публики. И они являлись главной приманкой и неизменными объектами неистовых оваций. Среди них, разумеется, свои кумиры.

В Марининском театре тогда было два таких кумира — Фигнер и Яковлев. Про них установилась слава, что они не только первоклассные певцы, но и актеры. Такая слава, как мне кажется, лишь относительна. Правда, надо отдать им справедливость, они резко выделялись своим сценическим исполнением на общем фоне большинства своих собратьев, обыкновенно мало заботившихся о воплощении изображаемого образа. Но вместе с тем они все же были далеки от тех требований, которые мы теперь предъявляем к оперным артистам.

Оба они — Фигнер и Яковлев — изящные, стройные, великолепно держались на сцене, прекрасно носили костюм и в совершенстве владели своим телом. Они щеголяли эффектными позами, виртуозным актерским темпераментом и строго рассчитанной пластикой. Словом, демонстрировали красивые манеры «оперной игры», подчас достигая и настоящего артистического подъема, как, например, Фигнер в заключительной сцене перед убийством Кармен. А рядом с этим тот же



Н. Н. Фиксер

1890-е гг

Фигнер, носивший бородку в жизни, часто пел Ленского со своей бородкой — ему жалко было расстаться с ней даже тогда, когда этого требовала необходимость... И что же? Публика настолько мало избалована актерской игрой в опере, что подзбыный анахронизм не казался ей уж таким большим нонсенсом, и она свободно примирялась с недопустимой, казалось бы, вольностью своего любимца, благо вокальная сторона его исполнения стояла на большой высоте.

Таков художественный уровень тогдашнего Марининского театра, по праву считавшегося образцовым по составу блестящих певцов-вокалистов, но заставлявшего желать большего в отношении актерской игры. В таком состоянии и застаёт его молодой Шаляпин, ставивший перед собой куда более значительные и сложные задачи, нежели его современники. Он, по его словам, всегда любил драму превыше всего, «тянулся» к ней и положительно «пропадал» в Александринском театре, внимательно следя за игрой первоклассных артистов, которыми тогда была так богата наша труппа. Ему хотелось взять от них все возможное и в какой-то мере применить для своего дальнейшего творчества, дабы осуществить затаенную мечту — стать помимо певца и актером в опере.

Нелегко было Шаляпину на первых порах итти по этому пути. Прежде всего ему мешала его неопытность. Он еще не знал хорошо самого себя, всех своих данных, возможностей. Он медленно и робко, если так можно выразиться, ощупывал себя, прежде чем обрести веру в свои силы. К тому же и условия первых шагов его на сцене были в высшей степени неблагоприятны. Он не встречал сочувствия к своим попыткам прорваться сквозь царивший консерватизм, и, следовательно, трудно было ему, еще мало искушенному, не имеющему достаточной практики, применять задуманное им, тем более, что он сам не вполне был уверен в своей правоте. А потому вот именно эта-то сторона его исполнения, актерская, которую он так лелеял, как раз больше всего у него и хромала.

Мы с Дальским постоянно ходили его слушать. Пел он прекрасно, но играл, надо прямо сказать, плохо: не владел своей фигурой, жестом, чувствовалась какая-то связанность, но и в то время уже ощущались некоторые проблески настоящего творчества.

Как-то он попросил меня притти на генеральную репетицию оперы Направника «Дубровский», где он пел старика Дубровского, и сделать ему указания по поводу его игры.

Пел он как всегда прекрасно, но игра оставляла желать многого — не умел справляться со своей фигурой, как будто



А. Г. Яковлев

1890-е гг.

бы все время стеснял его высокий рост, и не знал, куда девать руки, они ему мешали.

После первого же акта, где кончается его роль, я зашел к нему в уборную.

— Ну как?..

— Все бы хорошо, Федя, если б ты умел справляться с руками..

— Да, да, мешают, чорт их подери!.. Не знаю куда их деть.. Болтаются, понимаешь, без толку, как у картонного паяца, которого дергают за ниточку.. Видно, никогда с ними и не сладишь!

— А вот что, Федя, — посоветовал я ему. — Постарайся их больше ощущать, не распускай их так, держи покрепче.. А для этого на первых порах возьми спичку и отломи от нее две маленькие частички, — вот так, как я сейчас это делаю, — и каждую из них зажми накрепко между большим и средним пальцами. Так и держи, они не будут заметны публике. Ты сразу почувствуешь свои руки, они найдут себе место и не будут, как плети, болтаться без толку. А главное, чтоб не думать, куда их девать. А потом привыкнешь — станешь обходиться и без спичек..

Он попробовал.

— Да, да!.. Ты прав.. Совсем иное ощущение!..

Это было весной 1896 года. А на летние месяцы Шалапин был приглашен в Нижний-Новгород в оперную антрепризу С. И. Мамонтова, организованную на время Всероссийской выставки 1896 года, которая, как известно, была устроена с большим размахом.

4

Савва Иванович Мамонтов из купеческой среды, но уже иной складки, иных взглядов, иной культуры, чем многие из его современников того же сословия. Мамонтов был меценат, отдававший свои средства на высокие культурные цели и задачи, вполне понимая их огромное воспитательно-образовательное значение. Созданный Мамонтовым в Москве оперный театр стоял особняком. У этого оперного театра было свое художественное лицо, и руководился он крупным человеком, которому задачи искусства были близки и дороги.

С. И. Мамонтов привлекал к себе все молодое и более или менее даровитое, будь то художник-живописец, композитор, певец или балетный артист. В его труппе находились такие крупные певцы, как Цветкова, Любатович, Петрова-Званцева,

Секар-Рожанский, Соколов, Оленин, Шевелев и др. Помимо выдающихся актеров, Мамонтов сумел привлечь и заинтересовать своим театром и выдающихся художников, которые принимали в нем самое близкое участие — в частности Васнецова, Поленова, Серова, Коровина, Врубеля, Малютина. Названная группа знаменитых художников не ограничивалась лишь писанием декоративных полотен, но была органически спаяна с жизнью театра. Ничего подобного не было ни в одном театре того времени.

Вот в такую среду и такую атмосферу, созданную Мамонтовым, и попадает молодой Шаляпин, на которого в Петербурге никто серьезного внимания не обращал. А Мамонтов сумел «угадать» Федора Ивановича Шаляпина и показать его во всю ширь его огромного национального дарования.

Мамонтов сразу почувал, во что может вылиться этот молодой артист, и очень тонко и мудро подошел к нему как к человеку, стал культивировать в нем прежде всего художественное начало, которое он почувствовал и разгадал в нем. Наблюдая Шаляпина, он понимал, что для такой одаренной природы должны быть и особые условия. Он видел, что этот молодой артист еще не знает себя и что он в достаточной мере не осознал, какое исключительное явление он может собою представлять, если дать правильное и полное развитие всем его возможностям. Но он еще не вполне уверовал в себя. А без этой веры такой взыскательный художник, как Шаляпин, никогда не решится вскрыть всего того, что пока еще только таилось в нем.

Надо было во что бы то ни стало убедить его, что он не что иное, как Шаляпин, и что он имеет полное право в своих дерзаниях.

С. И. Мамонтов бережно стал подводить Шаляпина к этой цели. Он начал с того, что окружил его людьми высокой культуры и одаренности. Васнецов, Серов, Коровин, Врубель — все они заинтересовались молодым дарованием и всячески способствовали его художественным стремлениям. Давали советы, снабжали его всевозможными историческими материалами, — чем, в частности, занимался В. О. Ключевский — развивали вкус и расширяли его горизонты. А. В. Амфитеатров и В. М. Дорошевич, посвящая ему свои критические статьи, раскрывали ему глаза на себя. Внушали ему постоянно, кто он и что он собою представляет. И он, наконец, уверовал в себя и начал крепнуть в своем сознании и чувствовать почву под ногами.

Успех его в Нижнем был громаден: Нижний был как бы преддверием его славы.

О нем заговорила Москва, заговорил и Петербург.

Осенью, по окончании летнего сезона, Мамонтову уже не хотелось отпускать Шаляпина от себя в Петербург, он стал уговаривать его оставить императорскую сцену и перейти к нему в Москву.

И вот, осенью 1896 года, перед началом сезона, как-то еду я на извозчике по Садовой и на углу Невского и Садовой, против Публичной библиотеки, встречаю, также на извозчике, Шаляпина.

Мы остановились. Шаляпин кричит мне с пролетки:

— Юрчик (так он меня всегда звал) — знаешь, я хочу уходить с императорской сцены!..

— Как так?..

— Да вот, видишь ли, очень много соблазнов...

— Ну, Федор, — ответил я, соблазны — соблазнами, уйти с императорской сцены легко, а вернуться куда труднее. Обдумай!

— Так-то так! Понимаю!.. Конечно, вопрос не легкий...

Но много есть обстоятельств... А вот что... загляни сегодня вечером ко мне — поговорим!..

Я обещал, и вечером был у него. Он мне рассказал, в какой обстановке работал, с какими людьми встретился и как много они ему дали как художнику, и насколько обогатили его как человека. Только с такими людьми, только в общении с ними он мыслит дальнейшую свою артистическую деятельность и т. д.

Рассказывал он в своей обычной манере — красочно, сочно, живо, увлекательно, не упускал подробностей, а некоторые сценки, где главным образом фигурировал он сам, изображал в лицах, отдавая дань присущему ему юмору. Был радостен, полон жизни, чувствовалось, что весь он охвачен подъемом. Так окрылили его успех и ожидаемые им впереди радужные перспективы. По всему видно было, что он душой и всеми помыслами там.

И он был прав: лучших условий для осуществления своих художественных замыслов ему не найти! Разве он встретит к себе такое отношение на Мариинской сцене? Разве он будет окружен такой атмосферой, какую сумел создать в своем театре Мамонтов?

И я больше его не отговаривал, тем более, что тут еще вкрапилось одно обстоятельство и уже чисто личного свойства — под конец он мне признался:



Ф. И. Шаляпин — Сальери

1890-е гг.

„Моцарт и Сальери“ Римского-Корсакова

— Помимо всего, я там, у Мамонтова, влюбился в балерину... Понимаешь?.. в итальянку... Такую рыжую... Ну, посуди — она там будет, в Москве, у Мамонтова, а я здесь!.. А?..

— Ну, уж тут советовать нельзя... Это твое дело, интимное, — и решать тебе одному!..

Словом, я понял, что он уже решил покинуть императорскую сцену и поступил к Мамонтову.

Так оно и случилось: Шаляпин внес неустойку за нарушение контракта с дирекцией императорских театров, покинул Мариинский театр и переехал в Москву в оперу Саввы Ивановича Мамонтова.

5

С тех пор я довольно долго не встречался с Ф. И. Шаляпиным.

Попав в исключительные условия, о которых может только мечтать каждый художник, Шаляпин в мамонтовском театре, окруженный всяческим вниманием и поддержкой людей примечательных в области искусства, почувствовал себя, наконец, Шаляпиным и, говоря фигурально, уже твердым резцом стал создавать свои шедевры.

Слава его росла не по дням, а по часам. За ним уже такие создания, как Борис Годунов, Грозный из «Псковитянки», Олоферн из «Юдифи», Сальери. Он уже провозглашен гением.

Петербургские театралы начали специально ездить в Москву на спектакли с участием Шаляпина, а в 1898 и 1899 гг. мамонтовская опера приехала на гастроли в Петербург. Петербургская публика, проглядевшая в свое время Шаляпина, положительно ломилась в театр Консерватории, где гастролеровала оперная труппа Мамонтова, и не жалела никаких денег, перекупая места у барышников, чтоб только попасть «на Шаляпина», теперь уже гения Шаляпина.

Потрясал он своим Борисом Годуновым. Говорить о его Борисе не приходится: он у всех в памяти, традиции его исполнения и теперь можно наблюдать на наших оперных сценах.

В роли Грозного из «Псковитянки» Римского-Корсакова Шаляпин достигал величайшего искусства. Для показа своего вокального мастерства в этой партии так мало материала — в ней нет ни арий, ни показательных моментов искусства «вокального». Но образ, характер, тип «царя Ивана» был дан резцом огромного художника. Один его въезд в Кремль верхом на лошади чего стоил, когда он на всем скаку, пригнувшись



Ф. И. Шалыгин

1920 г.

„Певцы“ по Тургеневу

к гриве коня, врезался в толпу и обводил всех пытливо-пронизывающим, орлиным острым взглядом — как говорится, «по коже мороз». . . Бурю оваций и аплодисментов вызывало его такое появление.

Он стал злобой дня в Петербурге — так тогда и говорили: «шаляпинские дни».

И петербургская публика воочию смогла убедиться, как за короткий срок двухгодичного своего пребывания в Москве у Саввы Ивановича Мамонтова молодой и малоопытный певец Шаляпин превратился в величайшего мастера, достигнувшего конечных вершин не только в области вокального искусства, но и в области актерского мастерства. Гениальность Шаляпина стала общепризнанной.

Знаменитые слова Виктора Гюго: «Лишь гения душа растет со счастьем» как нельзя более в данном случае оправдались.

Впоследствии, а именно в 1899 году, по настойчивому домоганию В. А. Теляковского, тогда управляющего Московскими императорскими театрами, а впоследствии директора всех императорских театров, Шаляпин возвратился на казенную сцену, но уже не в Мариинский театр, а в Московский Большой, и в Петербург приезжал только на отдельные гастроли. Слава Федора Ивановича Шаляпина росла все больше и больше, а благодаря его гастролям за границей очень скоро стала всемирной.

6

Революция застала Ф. И. Шаляпина в Петрограде, где он пел в Народном доме, в антрепризе А. Р. Аксарина. Новый директор академических театров, впоследствии большой его друг, И. В. Эскузович, уговорил Ф. И. Шаляпина перейти в Мариинский театр, где он принял на себя общее руководство художественной частью.

В это время я довольно часто с ним встречался. Мы жили в одном районе — по Каменноостровскому, ныне Кировскому, проспекту, и нередко бывали друг у друга. Постоянно встречались с ним и у Алексея Максимовича Горького, который жил через дом от меня, на углу Кронвержского и Каменноостровского. Шаляпин в ту пору дружил с Алексеем Максимовичем и почти каждый день бывал у него.

Федор Иванович и тогда не отставал от драмы и даже делал попытки выступать в ней. . . Так, в одном спектакле



Ф. Н. Шалыгин

1918 г.

Александринского театра, посвященном тургеневскому юбилею, он выступил с большим успехом в инсценировке рассказа Тургенева «Певцы», где не только пел, но и играл прекрасно. Это было в сезоне 1920—1921 гг.

Вообще, мысль о драме, о драматической сцене, его не покидала. Он мечтал сыграть Люцифера в байроновском «Каине», которого я хотел ставить в организованном мною в 1918 году «Театре Трагедии». А когда у нас в Ленинградском Большом драматическом театре в 1919 году был поставлен «Дон-Карлос» Шиллера, Шаляпин намеревался взять на себя роль короля Филиппа, и мы по его просьбе вместе стали подготавливать ее.

Когда он читал вполголоса — все было хорошо. Лучшего и желать было нельзя. Так проникновенно, выразительно и с такой ясностью выделялась вся внутренняя линия роли, что я думал: «Ах, как это будет замечательно!..» Но коль скоро он принимался читать ее в полный голос, — все рушилось. Его привычка певца давать звук на диафрагме делала его речь неестественной, его голос резонировал в полости рта слишком сгущенно, и в результате получалось совершенно неприемлемое для драмы. Четкости и определенности фразы не получалось — все расплывалось, как на промокательной бумаге. . . Оказывается, принцип постановки звука для речи во многом расходится с принципом постановки для пения.

Но это его не обескуражило. Повидимому, Федор Иванович серьезно задумал застраховать себя на случай, если со временем голос ему изменит, и он будет вынужден расстаться с карьерой оперного певца, чтобы в крайнем случае свое большое дарование применить в драме. И мы для этой цели принялись за черную, подготовительную работу и стали тренироваться на гекзаметре. Занятия наши шли регулярно и успешно, и он уже был близок к цели, но тут помешал его отъезд за границу.

По возвращении его из-за границы наши занятия возобновились, и последний урок постановки голоса для речи состоялся накануне его окончательного отъезда за границу, весной 1922 года.

Но, к счастью, голос ему не изменил, и плоды наших занятий ему не понадобились: Федор Иванович пел до конца своей жизни.

М. Г. САВИНА

1

С Марией Гавриловной Савиной я познакомился много позднее, чем с остальными александринцами. Участвовать с ней в одной и той же пьесе как-то не доводилось, на репетициях же, в которых она принимала участие, я мог наблюдать ее лишь издали. Так много было всевозможных разговоров вокруг ее имени, и хороших и дурных, что знакомство с ней меня как-то пугало. Вот почему я так долго не решался подойти и представиться.

За кулисами Савина держалась, как я успел заметить, весьма корректно, хотя всегда давала чувствовать, что она — Савина. Но, в общем, была мила со всеми, не считаясь с положением актера.

Всегда аккуратная (не было случая, чтоб она когда-либо запоздала) — за четверть часа до начала репетиции она уже у себя в уборной и по первому звонку шла на сцену репетировать. Завидя ее, все направлялись навстречу к ней и здоровались — актеры прикладывались к ее руке, а она в ответ обязательно целовала каждого в голову. Затем, спасаясь от сквозняков (сквозняки вечный бич Александринской сцены), Мария Гавриловна садилась в свою пресловутую кабинку, — какие обычно бывают на пляже, — и в ней ожидала своего выхода.

Знакомство мое с Савиной произошло не в театре, а на дому у нашей знаменитой *grande dame* Екатерины Николаевны Жулевой.

В день именин Жулевой было принято паломничество всех александринцев на ее квартиру. Отправился и я. Когда я пришел, гостиная была полна визитерами. Между ними была

и Савина. Хозяйка стала меня знакомить с присутствующими, а когда очередь дошла до Савиной, Жулева бросила фразу:

— Ну, вас знакомить нечего — свои!..

На что Савина, подавая мне руку для поцелуя, очень подчёркнуто заметила:

— Ах, очень даже «не нечего»!.. Мы еще до сих пор не знакомы!..

По тону, которым была сказана эта фраза, я понял, что Савина намекает на то, что я не удосужился нанести ей визит, чтобы представиться как новый член труппы. А надо заметить, что тогда существовал обычай: каждый новичок, принятый в труппу, делал визиты всем премьерам театра. Я не последовал этому обычаю: мне не хотелось, чтоб меня заподозрили в каком-либо искательстве. И вот теперь я расплачивался за мою щепетильность. . .

Познакомившись со всеми, я сел на единственное свободное кресло, как раз рядом с Савиной. Она заговорила со мной. Речь зашла о последней новинке Александринского театра. Только что накануне прошла комедия Виктора Крылова «Первая муха», имевшая, благодаря исключительному исполнению, большой успех. А вначале давалась одноактная пьеска А. С. Суворина «Он в отставке», совсем как нововременский фельетон на злободневную тему о... только что получившем отставку министре путей сообщения. Я совершенно откровенно высказался о том и другом произведении, выразив свое недоумение, каким образом эти пьесы могли попасть на сцену серьезного театра.

По правде сказать, я опасался, что такой резкий приговор из уст совсем еще молодого актера мог показаться Савиной не совсем скромным и тактичным. Но, к моему удивлению, Савина его приняла не так, как я ожидал. Правда, сначала мне показалось, что она хочет меня, как говорится, поставить на место, оборвать. . . Мария Гавриловна так пристально, внимательно посмотрела на меня своими выразительными глазами, что я даже немного оробел — «вот, подумал, — какой я сделал ляпсус, достанется мне на орехи!..» Ничего подобного: Савина очень серьезно отнеслась к моему мнению и, повидимому, в душе даже одобрила мое самостоятельное суждение о спектакле, имевшем вчера столь шумный успех. Упоминаю об этом только потому, что эта первая беседа дала тон дальнейшим нашим взаимоотношениям: они и впредь носили тот же корректный и, я бы сказал, серьезный характер, вопреки ее обыкновению слегка иронизировать над своими собратьями по сцене.



М. Г. Савица

1890-е гг.

2

Мария Гавриловна Савина царила на сцене, — любила царить и умела царить. «Сцена — моя жизнь» — вот ее девиз. И она цепко держалась за эту свою жизнь, хотела иметь в ней большое значение и успех, прекрасно сознавая, что у нее на то все права. Но это ей давалось нелегко.

За кулисами велась борьба, борьба за власть, за влияние. Нужно было быть всегда начеку. Ее выдающийся ум, скорее мужского склада, давал ей возможность хорошо ориентироваться в закулисной жизни. Она знала каждого наизусть, видела всех насквозь, предугадывала их намерения и во-время нажимала необходимые кнопки сложнейшего театрального механизма, — и всегда выходила победительницей из каждого затруднительного положения, как самый искусный шахматный игрок.

Так было в самом театре, в самых недрах его — за кулисами.

Но Савиной приходилось вести еще и другую борьбу и, может быть, — борьбу, гораздо сложнее той, о которой только что шла речь, а именно борьбу со вкусами специфической петербургской столичной публики. В этом отношении московские артисты находились в более счастливых условиях, так как московский зритель стоял ближе к подлинным задачам театра. Петербург — город чиновно-бюрократический, где двор и блестящая гвардия давали тон всей столице. Ясно, что такой категории публика с присущими ей специфическими нравами и обычаями всегда была более склонна к развлекательным представлениям и чуралась серьезного начала театра — «драмы, мол, и в жизни надоели. . .»

Савина прекрасно сознавала, что в этих условиях на одном Островском или Тургеневе далеко не уедешь, и была вынуждена лавировать, делать всевозможные поправки, чтобы приручить тогдашнюю столичную публику и привлечь ее внимание к театру, к себе. Но, на несчастье, — талант Марии Гавриловны, по преимуществу, комедийный. Ей ничего не стоило из простого пустячка сделать всего рода шедевр. И они, — эти комедийные пустячки, — всегда были доходчивей для истых петербуржцев, падких больше до ее пустячков, чем до больших серьезных ее созданий. И в этом заключалась трагедия артистической судьбы Марии Гавриловны Савиной.

И вот почему-то, по какому-то недоразумению, чаще принято оценивать эту замечательнейшую артистку как раз по

разным пустячкам, по ролям, не достойным ее выдающегося таланта. Вероятно, потому, что и в них Савина была понабъющему виртуозна.

К сожалению, и теперь находятся некоторые «театроведы», недооценивающие значения Савиной в истории русского театра. Они обрушиваются на замечательные ее пустячки и за ними не хотят видеть и помнить большие ее полотна, полные прелести и таланта, которыми должен гордиться каждый русский человек, сколько-нибудь разбирающийся в искусстве. Поверхностно и невежественно такое суждение о Савиной, великой русской комедийной артистке.

Пусть же эти, с позволения сказать, «театроведы», берущие на себя смелость так легкомысленно, тенденциозно и односторонне судить о явлении выдающемся, не так уже часто встречающемся в нашей жизни, пусть вспомнят полностью все богатство, оставленное нам в наследство Савиной!..

И если они сами не были свидетелями созданных ею ценностей, то пусть спросят тех, кто имел счастье наслаждаться ими — и они скажут: «Кто когда-либо играл и играет так, как играла Савина дочку Городничего — Марью Антоновну? Кто когда-либо играл и играет так, как Савина, — жену городничего Анну Андреевну? — Или Верочку, а потом, с годами, Наталью Петровну из тургеневского «Месяц в деревне»? — А Акулину из «Власти тьмы» Льва Толстого? И, наконец, Островского, где Савина создала целый ряд совершенных образов в пьесах: «На всякого мудреца», «Горячее сердце», «Невольницы», «Шутники», «Поздняя любовь», «Дикарка» и т. д. — всего не перечесть...»

Что же, этого мало, чтоб Савиной быть Савиной?.. И чтоб всё это не перевесило чаши весов с блестящими ее пустячками?.. — Наивно думать!..

3

Известно, что Савина отождествляется с тургеневскими женщинами, — сам Тургенев восхищался Савиной в ролях своих произведений.

Я не застал ее играющей Верочку в «Месяц в деревне», но, однажды, в небольшом кругу молодежи, она продемонстрировала эту одну из лучших ролей своего прошлого. И должен сказать, что это было целое откровение. Мы поняли тогда, что такое тонкое и глубокое исполнение — казалось, будто всю роль она проиграла на клавишах...»

Несмотря на то, что уже годы были не те и что была она без грима и костюма — впечатление от ее исполнения было громадное. Осторожно, нежно она касалась души молодой девушки, почти ребенка, еще не тронутой жизнью и только впервые соприкасающейся с ней. Ее Верочка напоминала благоухающий цветок, нежный бутон розы, не успевший еще вполне распуститься. Сколько было чистоты, непорочности, непосредственности и обаяния!..

Словами всего не передашь — не передашь ее интонаций, выражения ее лица, этих глаз, вдруг как-то внезапно сосредоточенных и устремленных вдаль, смотрящих недоумевающе, с каким-то испугом, как подстреленная птичка, еще не понимая, что с ней произошло, когда ее вдруг охватывало новое, до сей поры совсем еще неведомое чувство... .

Надо быть большим сердцеведом, каким была Савина, чтобы проникнуть в такие глубины молодой души и подслушать, что происходит в ней.

Не один раз смотрел я Савину в Наталье Петровне. Ее Наталья Петровна точно со старинного фамильного портрета, какие обыкновенно висели в кабинетах над большим диваном какого-нибудь барского особняка или поместья. Весь ее облик — полон благородства: простая, гладкая прическа на прямой пробор темных ее волос как нельзя более гармонировала со строгой простотой (но все же шикарного) ее платья. Темные, умные глаза — задумчивы. Они то подернуты дымкой грусти, то внезапно озаряются блеском, когда она в мечте о любимом человеке. Вся она собранная, корректная, — вся стильная до конца. Ее походка, движения, манера говорить, музыка ее речи — изобличали стиль той эпохи и той среды, к которой принадлежит тургеневская героиня. Полная гармония в целом, как единое музыкальное произведение в духе Моцарта.

Ее партнер В. П. Далматов, игравший Ракитина, друга Натальи Петровны, ей вторил и был на той же высоте, что и Савина. Ракитин обожает Наталью Петровну, тайно любит ее, но никогда никому не говорит о своей любви, даже ей. Но Наталья Петровна прекрасно чувствует ее. В свою очередь он разгадывает, что происходит с ней. С болью в душе ощущает на каждом шагу ее увлечение молодым студентом Беляевым, по возрасту так неподходящим к ней. Видит, как Наталья Петровна, сознавая всю фальшь своего положения, безрезультатно борется сама с собой, — и он страдает больше за своего друга, чем за самого себя. Наталье Петровне ясны все переживания Ракитина, и, глубоко ценя бескорыстную преданность



М. Г. Савина

1890-е гг.

„Месви в деревне“ Турчинов

человека, так близкого ей по духу, она мучительно сознает, что она-то и является причиной его тяжелых переживаний.

С редкой ясностью и знанием человеческой души передавались этими двумя замечательными артистами все тончайшие сущности изображаемых ими лиц. Диалоги Наталья Петровна и Ракитина у Савиной и Далматова — незабываемы по своей тонкости и глубине. Из чувства деликатности, боясь причинить какую-либо боль, они не договаривали между собой, ничего не называли своими словами, но, тем не менее, не только с полуслова, но даже тогда, когда они молчали, отлично чувствовали и понимали друг друга.

Помню одну их паузу, длительную, глубоко выразительную паузу. Тяжело переживая создавшееся положение, Далматов — Ракитин подходил к раскрытому окну и долго смотрел в сад, залитый ярким солнцем, скрывая свое лицо от публики. Но по его спине, по всей его неподвижной фигуре, вы ясно читали всю драму, которую он так тщательно старался скрыть от Натальи Петровны. Савина — Наталья Петровна оставалась сидеть в кресле возле стола, посреди сцены, и наблюдала за Ракитиным. Вот и всё. Кажется, очень просто... Но как была сложна эта длительная пауза — и как красноречива... Несмотря на длительность паузы, она производила такое сильное впечатление, что вам не хотелось, чтобы она прервалась. Не отрывая глаз, вы все смотрели на сцену, как бы созерцая картину большого художника, сумевшего передать большие, сложные переживания в этой счастливой композиции.

А рядом — Акулина из «Власти тьмы» Льва Толстого. Кто бы узнал в ней Савину, всегда изящную и, я бы сказал, шикарную Савину?.. Кто бы мог предположить, что из корректной, воспитанной светской дамы Натальи Петровны с ее изысканными манерами и утонченной психологией Савина превратится в угловатую, тупую, грубую деревенскую бабу с примитивными чувствами, животными инстинктами, делающую всё «броском» и с «рыва». Полное перевоплощение и ни на одну ноту нарочитости, какого-нибудь наигрыша... Всё так органично, так естественно... Нигде ни в чем не сгущены краски — сама жизнь и так всё типично... Подлинная, без всякого подчеркивания и напряжения, народно-бытовая речь...

А ее Марья Антоновна из «Ревизора» такое же непревзойденное создание, как и ермоловская Жанна д'Арк. Эту роль Савина продолжала играть даже в зрелом возрасте, заставляя забывать свои годы.

Между прочим, Савина рассказывала, как она долго билась

с этой ролью, как она сначала ей не давалась. Совсем не улавливала ни ритма, ни музыки речи. Не знала, как двигаться, как говорить и, как всегда в таких случаях, с трудом запоминался текст, — словом, не чувствовала роли. Но вот она надела на себя платье, загримировалась, причесалась, как надо, подошла в таком виде к большому зеркалу и, увидав себя во весь рост, вдруг захотела сделать книксен. Присев по-детски и улыбнувшись своему отражению, она сразу нашла, что надо, и ей уже не пришлось думать, как говорить, как двигаться, она узнала в зеркале подлинную Марью Антоновну, зажила ее жизнью, и роль потекла сама собою, легко и свободно.

Вот как родилась ее Марья Антоновна — эта провинциальная барышня в коротеньком платье, разукрашенном бантиками и ленточками. По-провинциальному жеманна, но в меру. Застенчивая перед столичным гостем, с какими-то особенными, в высшей степени характерными, движениями, — слегка вприпрыжку, с наивным тоном, так сливающимся со всем ее обликом.

Как сказано, Савина, преимущественно, комедийная артистка. Причем слово комедийная нужно понимать в широком значении этого слова. Это совсем не значит, что Савина — комик. Ей доступна была, как мы видели из перечисленных выше ее ролей, и драма. Будет правильнее сказать, Савина — не трагедийная артистка.

Вот трагедию, героиню она действительно играть не умела. Эта область ей была чужда. И когда ей приходилось выступать в трагедийной роли, она была беспомощна в полном смысле этого слова. Помню ее играющей героическую роль Зейнаб в сумбатовской «Измене», — в ней она была просто жалка... И Савина не самообольщалась, а прекрасно сознавала свою неспособность к подобным ролям. Однажды, на одном из спектаклей «Измены», Савина в антракте обратилась ко мне:

— Послушайте вы, «классический мальчик» (так Савина меня обыкновенно называла за мою склонность к классическому репертуару), — научите меня, как справляться с подобными ролями. Я, право, не знаю, как мне и приступить к этой «орясине» (так она окрестила роль Зейнаб). Не знаю, как разговаривать, как сделать так, чтоб речь зазвучала...

И действительно, все попытки Савиной в этой области терпели фиаско. Она знала такое свойство за собой и всячески избегала братья за героиню.

Нужно ли говорить, как Мария Гавриловна Савина играла в современном репертуаре? Например, в «Симфонии» Модеста Чайковского, в пьесе Сумбатова-Южина «Цепи», в «Мисс Гобс»

Джерома и в более легких пьесах, как «Надо разводиться», «Тетенка», «История одного увлечения» и т. д. Все эти роли в исполнении Марии Гавриловны Савиной — уникальны.

4

Петербургская премьерша Савина сильно отличалась от московской премьерши — Ермоловой. Не говоря уже о том, что первая — комедийная, а вторая — более трагедийная. Но и тогда, когда они встречались в одних и тех же ролях, они представляли полную противоположность. Так различна была их индивидуальность, их манера и подход к творчеству.

Ермолова отличалась тем, что всегда идеализировала, пыталась в каждом изображаемом ею образе, хотя бы сугубо отрицательном, найти и положительные стороны. Была, как говорили про нее, — адвокатом всякой своей роли.

Савина никогда этого не делала, а, наоборот, старалась всячески бичевать пороки. Так это было, например, с Еленой Протич из «Симфонии» Модеста Чайковского, где они обе должны были изображать известную певицу и, по существу своему, заядлую интриганку. В данном случае Ермолова являлась адвокатом роли, а Савина — прокурором.

Да и все приемы и способы их творчества общего между собой не имели. Их краски были различны. Ермолова, как и подобает трагедийной артистке, пользовалась, фигурально выражаясь, масляными красками и писала сочными, крупными мазками. Творчество ее напоминало творчество Сурикова, Репина. Тогда как Савина никогда не писала маслом — все ее создания — акварель, акварель тонкая, изящная, красочная.

Мне часто приходится слышать:

— Вот вы все говорите — Ермолова, Савина, Федотова, Лешковская, Самарин, Ленский, Давыдов, Варламов и т. д. А может быть, они были хороши только для своего времени, а теперь не дошли бы до нас?!. Мы живем в другое время, у нас другие требования... Сценическое искусство эволюционировало, не стоит на одном месте, оно ушло далеко вперед. Не так ли?!

Все это так — и не так... Ведь вот Эсхил, Софокл, Эврипид жили и творили еще до нашей эры. Рафаэль, Леонардо да Винчи, Микель-Анджело, Шекспир, Шиллер, Лопе де Вега, Кальдерон, Сервантес и, наконец, Пушкин, Гоголь, Лермонтов,



М. Г. Савина - Марья Антоновна

1880-е гг.

„Резерв” Голд

Грибоедов, Лев Толстой, Достоевский и многие другие, и они ведь все — люди прошлого, и многие из них далекого прошлого, а некоторые из них, наоборот, заметьте, являются как раз современниками только что вышеперечисленных актеров. Почему же они не только для своего времени? Нет, они живут и посейчас, и их творчество в полной мере отвечает нашим современным требованиям и, очевидно, будет отвечать требованиям еще не одного грядущего поколения.

И только несчастные актеры, только их достижения вызывают сомнения и неверие в их долговечность, а вот в долговечности великих мастеров большинства представителей смежных искусств никто не сомневается. Так почему же должно предполагать, что актеры непременно хуже своих собратьев другой области искусства? Неужели только потому, что им не дано оставлять после себя никаких вещественных доказательств, что, умирая, они уносят с собой в могилу все содеянное ими?!

Это не довод. И в области сценического искусства могли быть и, я утверждаю, были равные талантам и Льва Толстого, и Достоевского, и Островского, и они были людьми одной и той же эпохи и творили рядом с ними. Так почему же все актерское должно быть в прошлом — и только в строгих рамках своего времени, а Островский, Лев Толстой, Достоевский и им подобные живут и будут жить и впредь, питая творчество своих наследников?!. Ясно, что это не так. И все, кому посчастливилось видеть наших могикан сцены, будут одного мнения со мной, и найдется ли хоть один из них, который бы сказал: «Да, но ведь это всё в прошлом, это всё хорошо только для своего времени».

Можно только пожалеть, что не было и еще нет способа, чтобы во всей полноте увековечивать достижения выдающихся мастеров сцены. Если бы была такая возможность, то была бы и возможность продемонстрировать в назидание потомству и их наследие, подобно тому, как демонстрируются в наших галереях образцы великих мастеров другой области искусства.

Тогда воочию убедились бы, что Савина, Ермолова, Лешковская и им подобные всё еще живы и всё содеянное ими отнюдь не только для своего времени!

5

Творчество Савиной в высшей степени своеобразно и не походило на творчество других артисток. Оно было теснейшим образом связано с наличием всех ее глубоко индивидуальных

данных, как внутренних так и внешних, только ей одной присущих. Всякое подражание Савиной всегда терпело и должно было терпеть неудачу. Обычно в таких случаях воспринимались только одни ее недостатки, которые сама Савина умела хорошо использовать себе в плюс, как характерные для себя.

Но, тем не менее, научиться у нее можно было многому, если, конечно, отказаться от прямого подражания ей. И прежде всего умению подойти и обращаться с внутренним миром изображаемого лица.

К переживаниям каждого образа Савина подходила с такою бережностью, я бы даже сказал — деликатностью, как к чему-то хрупкому, как бы боясь излишним прикосновением или бесцеремонным вторжением оскорбить святое-святых человека — его душевный мир. Вот почему все ее создания отличались тонкостью, мягкостью, никогда не были грубы, прямолинейны, «захватаны». В них всегда чувствовался благородный вкус большого художника.

Кроме того, интонации Савиной поражали изощренностью и разнообразием, особенно в диалогах, которые она плела, как драгоценное кружево. И, наоборот, я бы сказал, что монологи Савиной скорее не удавались, они, как это ни странно, были у нее неприятно однотонны, она их не умела произносить, тогда как диалог ее — полная противоположность им.

Быстрая смена самых разнообразных «шрифтов речи», темпа, игры ритмов и всевозможных оттенков — вот отличительная черта ее диалога.

В этой области М. Г. Савина была в полном смысле слова виртуозом.

Не думаю, однако, что савинские диалоги — достояние какой-либо школы, что она достигала их упорным трудом, — нет, насколько я мог понять, тщательно приглядываясь к ее творчеству, — у Марии Гавриловны это свое, непосредственное, собственное; иначе она не могла: как она чувствовала, так она и выражала свои чувства.

6

Любуясь Савиной как артисткой, я заинтересовался ее прошлым.

Савина — дочь небогатых родителей. Отец ее — Стремлянов — был когда-то учителем чистописания, последние же годы своей жизни он был выходным актером Александринского театра, где я и познакомился с ним. Это был типичный серень-

кий провинциал мещанского склада, ничего собой не представлявший. Со своей знаменитой дочерью, по всей видимости, был не в ладах.

Савина очень рано начала артистическую деятельность, прошла все стадии ее, начиная с самых маленьких, как тогда полагалось, ролей, но долго на них не задерживалась, быстро пошла вверх. Совсем еще молодой девушкой вышла замуж за Савина, известного тогда актера на ампула любовника-фата, чье имя с тех пор и носила всю жизнь. Брак был непродолжительный, она быстро рассталась со своим первым мужем, не отличавшимся какими-либо моральными качествами.

Меж тем популярность Савиной росла с каждым годом, что и привело ее в лучшую по тем временам казанскую антрепризу П. М. Медведева, где, под его умелым и чутким руководством, она окончательно формируется в первоклассную актрису. Затем она дебютирует в Александринском театре, где сразу занимает видное положение и вскоре становится премьершей.

В первые же годы своего пребывания на Александринской сцене она выходит второй раз замуж за блестящего столичного гвардейца Никиту Всеволожского — адъютанта великого князя Владимира Александровича. По тогдашним традициям каждый военный, женившийся на актрисе (брак с которой считался мезальянсом), должен был снять мундир. Пришлось и Никите Всеволожскому подать в отставку. Но и этот брак Савиной не был ни счастлив, ни продолжителен. Затем она вышла замуж за А. Е. Молчанова, богатого человека, председателя «Российского Общества пароходства и торговли», некоторое время из любви к искусству служившего заведующим постановочной частью дирекции императорских театров.

При моем вступлении в труппу Александринского театра я застал Савину в расцвете сил, в полной славе, когда она безраздельно царила там.

Это была подлинная петербургская светская дама, хорошего тона по умению себя держать и по своему шикарному виду — никаких признаков ее провинциального прошлого. Одевалась со вкусом, строго и просто. Никаких лишних украшений: два-три кольца, брошка и цепочка через шею от лорнета.

У Савиной были замечательные глаза, глаза, обращавшие на себя внимание каждого: большие, темные, остро-выразительные, умные, проницательные.

Примечательно, что у всех наших знаменитых артисток были необыкновенные глаза. Савина, Ермолова, Федотова,

Комиссаржевская — все они обладали глазами, сразу запечатлевающимися, незабываемыми.

У Ермоловой они совсем иного характера и не такие большие, как у Савинской, но необычайно отражали всю ее сущность. Всегда «отсутствующие», одухотворенные, устремленные куда-то вверх, как будто ее никогда не покидало вдохновение. Портрет Ермоловой работы художника Серова как нельзя лучше передает ее глаза, а через них и все ермоловское.

У Федотовой, наоборот, глаза ее — всегда тут. Живые, все вокруг читающие, пронизывающие вас насквозь и, что особенно замечательно, — молодые, полные свежести, бодрости, энергии. Такими они оставались до глубокой старости. Последний раз, когда я навещал ее уже совсем больную, не покидавшую постели, мне врезалась в память ее голова, лежавшая на подушке в белом чепце с кружевной оторочкой, и, главным образом, ее глаза, все те же, федотовские глаза — большие, свежие, до поразительности молодые, которые никак не поддавались ее немощи.

Вообще, Федотова поражала свою жизнеспособностью. Много лет подряд она была прикована болезнью сначала к креслу, а потом к постели, но дух ее не умирал. Телом она была оторвана от театра, которому отдала всю свою жизнь и с полным правом, подобно Савиной, могла бы сказать: «сцена — моя жизнь», но от интересов своего родного театра не отрывалась и жила ими до конца дней своих. Ее часто посещали товарищи по театру, ставили ее в известность обо всем, что там происходит. Она радовалась удачам, огорчалась неудачами и тогда болела душой. Помогала советами, проходила роли с артистками. Словом, жизнь больной Федотовой билась одним пульсом с жизнью театра. Вот чем можно объяснить огонь, который всегда горел в ее глазах.

У Веры Федоровны Комиссаржевской глаза были иные. Ближе к ермоловским. Такие же одухотворенные, но они не витали в облаках, как у Марии Николаевны, а вбирали все вокруг себя и пропускали все через ее «я». Большие, умные, всегда озаренные мыслью и тем, что происходит в действительности, и как эта действительность отражается у нее в душе. Видно было, что у нее все — «через себя». Некрасивое, если хотите, ее лицо, приобретало особую привлекательность благодаря глазам — вдумчивым, серьезным, выразительным, в которых, как в зеркале, отражалась вся ее духовная сущность.

Глаза — зеркало души. По ним можно определять человека, узнавать, чем он живет, что он несет в себе. И чем ярче инди-

видуальность, чем богаче внутренний духовный мир, тем яснее отпечатается в глазах все, чем дышит существо человека.

7

В театре Савина держалась особняком. Всегда мила, предупредительна со всеми, но все же близко к себе никого не подпускала. Почти ни у кого не бывала, да и ее, кроме официальных визитов по каким-нибудь торжественным дням, никто из театра не посещал. Несмотря на официальный характер ее поведения за кулисами, она иногда не могла себе отказать зло поостроумничать, причем всегда очень метко.

Савина ужасно волновалась, когда играла новую роль. Видно было, что она каждый раз в таких случаях не доверяла себе, всегда сомневалась, и все ей казалось, что у нее ничего не выходит, но при этом всячески старалась не показать это другим. Вследствие чего на репетициях нервничала: все было не по ней... Чаще и больше всех доставалось Е. П. Карпову— Савина высмеивала его, называла кучером, ямщиком, которому, мол, в пору управлять тройкой от Ечкина, но не Александринским театром и т. д. Все это до тех только пор, пока она еще не обрела себя, не почувствовала роль. Как только она нащупывала образ, Савина становилась совсем иной... И помина нет ее нервности, раздражительности, колючести. Тогда все хороши, все милы, и Карпов — достойный режиссер, и на радость всем она весела, оживленна, разве только иногда вернет какое-нибудь свое очередное «мо» и то скорее забавное, чем злое... Сгущенная атмосфера на репетициях разряжалась, как после грозовой тучи.

В те времена новые спектакли ставились часто — от десяти до двенадцати спектаклей в сезон, а то и больше. Работа шла интенсивно — умели быстро работать, успевали. Но никогда полного результата своей работы не выказывали даже на генеральных репетициях, которые носили совсем иной характер, чем в наши дни. Знаменитые савинские туалеты (она славила своими туалетами) никогда не демонстрировались ею до премьеры. Зачем, мол, их мять прежде времени?!

Спектакль определялся на первом представлении при полном зрительном зале, генеральные же репетиции происходили без публики, и многие, в том числе и Савина, не чувствуя зрителя, не ощущая связи между собой и зрительным залом, не могли играть «во-всю». Оставляли окончательное завершение роли до премьеры, когда ощущение зрителя будет помогать творчеству. Поэтому первое представление для каждого алек-



М. Г. Савина — Акулина

1890-е гг.

«Власть тьмы» Толстого

сандринца являлось своего рода вопросом «быть или не быть». Отсюда весьма естественно волнение перед премьерой.

Помню Савину перед ее первым выходом на сцену в новой роли. Я стоял рядом — по пьесе мы выходили вместе. Она едва владела собой. Вышла в каком-то чаду и сразу спутала текст не только первой фразы, но и всей первой сцены, пока не сумела взять себя в руки.

Савина в театре — одно, а вне театра — другое. Как будто два совершенно различных человека.

Кто знал Савину только по театру — будет одного о ней мнения и, может быть, будет отзываться о ней, как о человеке, не особо положительно. Кому же довелось соприкоснуться с ней вне сферы театра, тот будет иного мнения.

Прежде всего, Савина по натуре была совсем незлобивый человек, а скорее даже добрый и отзывчивый. И недоброй легко могла прослыть из-за своего злого языка. Про таких людей обыкновенно говорят: «для красного словца не пожалеет и родного отца». Таково уж было ее свойство.

Но по своему существу Савина была совершенно иной. Пройдя суровую школу жизни русской провинциальной актрисы, Савина постоянно пеклась о нуждах провинциальной братии, а особенно о провинциальных актрисах. Она прекрасно знала, как туго им приходится по части гардероба. Чтобы занимать актрисе положение на провинциальной сцене, необходимо было иметь гардероб. Актриса, хоть самая расталантливая, без гардероба никак не котировалась у антрепренеров, ее неохотно приглашали, особенно в крупные театральные центры. И Савина всегда шла им на выручку. В конце каждого сезона она разбирала свой богатый гардероб и костюмы из сошедших с репертуара пьес рассылала провинциальным артисткам, наиболее нуждающимся в них, что выводило многих из затруднительного положения.

А ее заботы о стариках нашего Убежища престарелых актеров? . .

С самого основания Всероссийского Театрального Общества Мария Гавриловна была его председателем. Убежище для престарелых артистов целиком лежало на ее попечении. Надо было видеть, с какою любовью она отдавалась заботам о «стариках», как они за это ее боготворили. Она постоянно бывала у них, привозила им подарки, узнавала их нужды и всячески старалась пойти им навстречу. Делала все, чтоб создать им уют, старалась, чтоб их связь с театром не прерывалась, доставала им логи на генеральные репетиции, на премьеры.

Устраивала в Убежище концерты. Особой торжественностью отличались концерты, устраивавшиеся в Убежище престарелых артистов под Рождество. Там в этот вечер собирался весь артистический цвет. Выступали оперные и балетные артисты Марининского театра, выступали и александринцы, приглашались и музыканты. Чаще всех там играли пианист Зилотти, скрипач Леопольд Ауэр и виолончелист Вержбилович. А потом, после концерта, все переходили к чаепитию за общим столом со стариками, которые вспоминали свое прошлое.

Интересны были беседы, многое можно было почерпнуть из театрального прошлого, часто пригодное на страницы истории театра. И так до двенадцати часов. В двенадцать часов все участники концерта приглашались на дом к Савиной, где всех ждал роскошный ужин.

Савина — редчайшая хозяйка. Никто бы не сказал, глядя на нее, что она может быть такой, Гостеприимство в ней чисто русское, я бы сказал — московское. Заботлива, внимательна до мелочей. Например, она заметила, что я люблю свежие сметки, поджаренные на сковородке, которые однажды я похвалил у нее за столом. И каждый раз, когда я приглашался, я уже знал, что «сметки имени классического мальчика Юрьева» будут на столе. Она их сама собственноручно каким-то способом очень вкусно приготавливала.

Радужная, веселая, оживленная, Мария Гавриловна давала тон всем собравшимся. Актеры, когда чувствуют непринужденность, а особенно в своей среде, — необыкновенно умеют веселиться.

Во время ужина, пока еще не все как следует разошлись, разговоры, споры о театре сменялись смешными рассказами, анекдотами. А после ужина начиналось веселое дурачество — так сказать «кто во что горазд». . . Тут Ю. Э. Озаровский имитирует итальянского трагика в Отелло и его трафаретного партнера в роли Родриго, тут режиссер А. А. Санин, вскочив на стол, изображает «отчаянную езду циркового наездника на неоседланной лошади», тогда как А. А. Усачев на полу пародирует канатоходца, или, скривив колесом ноги, пресмешно танцует мазурку, а Н. Н. Фигнер, спрятавшись за спиной баритона Л. Г. Яковлева и протянув перед ним вперед руки, во время его пения, как бы за него, забавно жестикулирует, — словом, веселье во-всю. . . Смеялись на все эти «кунштюки» до слез — и больше всех Савина. Она также не отстанет от других и курьезно продемонстрирует говорливую провинциальную даму с сильным украинским акцентом. . .

Такова Савина дома.

А Савина — педагог, директор театральных курсов имени А. С. Суворина...

Этим курсам она уделяла много свободного от театра времени. Между репетицией и спектаклем — она уже там. На курсах она не вела своего класса, но внимательно следила за успехами каждого ученика, направляла, давала советы, учила учениц, как держаться на сцене, как обращаться со шлейфом и т. д. А главное — следила за их воспитанием, старалась привить им актерскую этику, преследовала модную тогда в актерской среде богему, «амикошонство» между учениками и ученицами. Савина внушала им, что актеры не должны представлять из себя какую-то особую касту, так прельщающую на первых порах молодежь, но должны стремиться быть хорошо воспитанными людьми, хорошего вкуса.

Беда, если она заметит, что кто-либо из учениц в жизни подводит себе глаза и румянится (Мария Гавриловна в обыденной жизни никогда не употребляла никакой косметики). Савина сейчас же берет ее под руку, ведет к умывальнику, подает полотенце и заставляет при себе же все смыть с лица.

Она считала, что подкрашиваться в жизни — дурной тон, что артистам это не полагается, особенно при существовавшем взгляде на зрительней Мельпомены. Пусть этим занимаются демимонденки — им и карты в руки...

Ближе всего я узнал Марию Гавриловну в быту во время ее гастрольных поездок по провинции, когда мне доводилось участвовать в них. Ничего общего с тем, как она держалась в Александринском театре... Она очаровывала свою приветливостью.

Савина любила играть в провинции, ее гастролы становились событием в городе и всегда имели шумный успех. Провинция ей сродни, там она начинала свою артистическую деятельность, потому немудрено, что она там чувствовала себя, если можно так выразиться, как рыба в воде.

Каждый день она играла ведущие роли, да еще при постоянных переездах из одного города в другой, и никогда не было заметно ее утомления.

Днем иногда бывали репетиции, на них, как и всегда, она первая.

Вечером, сыграв трудную роль, Мария Гавриловна ужинает вместе с нами в ресторане, а летом где-нибудь за городом. Там, на свежем воздухе, совершаем свою трапезу.

Перед спектаклем не позднее трех часов — обед, но уже более уединенно, у нее в номере: Савина, режиссер Алексан-

дринского театра А. И. Долинов, он же постоянный организатор гастрольных поездов Савиной; обыкновенно приглашался и я.

С большой отрадой вспоминаю эти встречи за обедом. Савина всегда вносила какой-то особый уют. Всегда так интересны и содержательны ее беседы. Она так много знала, так всем интересовалась, суждения ее отличались самобытностью.

За столом приятно было на нее смотреть. Сама она изящная и так же умела изящно есть. Такое, я бы сказал, качество далеко не у всех. В этом отношении она мне напоминала француженку. Бывая в Париже, я заметил, что французы за столом всегда в каком-то праздничном настроении, как бы священнодействуют. Каждому блюду радуются, восторгаются им, «ахают», прежде чем приняться за него, и едят с хорошим аппетитом и свойственным им изяществом.

Когда гастролы приходили к концу, Мария Гавриловна после последнего спектакля обычно устраивала для всей труппы ужин.

Помню, в Екатеринославе (ныне Днепропетровске) по окончании спектакля подали открытую конку (тогда трамваев не было), всю разукрашенную цветами и коврами, и мы все, приглашенные Савиной, поехали в загородный ресторан и там, на берегу Днепра, все вкупе, в большой, веселой компании, во главе с радушной хозяйкой, провели всю ночь до рассвета, причем Мария Гавриловна была душой веселья.

Я нарочно так долго останавливаюсь на всех подробностях, освещающих Марию Гавриловну с другой стороны, которая мало известна тем, кто знал ее издали или соприкасался с ней на деловой, чисто официальной почве, исключительно для того, чтобы показать, что Савина не есть еще Савина без подобного освещения.

Привычно представлять ее такой, какой она являлась в стенах Александринского театра, на своем посту, так сказать, во время исполнения своих обязанностей. Там у нее выработалась тактика, вызванная побочными обстоятельствами, той обстановкой, в которой протекала в то время жизнь театра. Быть может, можно ее и упрекнуть во многом, но, быть может, следует найти к тому и поводы и причины, заставлявшие ее держаться так, а не иначе, и оправдать во многом: это дело взгляда каждого...

Я имел счастье наблюдать Марию Гавриловну Савину не только как артистку и не только в официальной жизни, но и в домашней обстановке, и должен сказать, что Савина —

большой человек, большого ума, содержательный, самостоятельно прививший себе подлинную культуру, всесторонне образованный — и этим всецело обязанный только себе. Отнюдь не той среде, в которой она выросла, отнюдь не своему воспитанию, которого у ней, по существу, не было, не первоначальному обучению, — все ее блестящие достижения приобретены ею на ходу, в период ее сценической деятельности. Надо было быть исключительно одаренной, восприимчивой, энергичной натурой, своего рода самородком, чтобы в таких условиях достичь тех результатов, каких достигла Савина.

В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКАЯ

1

В те годы зимний сезон в казенных театрах заканчивался к 1 мая. На лето театры закрывались. Начало же каждого сезона по традициям, установившимся еще со времен царствования Александра II, приурочивалось к 30 августа, ко дню Александра Невского, т. е., иначе, к «царскому дню».

Таким образом, артисты в течение трех с половиной месяцев могли считать себя свободными, на все это время им предоставлялся отпуск, с сохранением содержания.

Свои продолжительные каникулы артисты всегда старались употребить с наибольшей пользой. Обычно организовывалось несколько гастрольных групп, возглавлявшихся крупными именами. Каждая такая группа по заранее составленному маршруту отправлялась в турне по провинции на месяц-два с тем расчетом, чтобы после гастролей осталось время для отдыха.

Кроме того, в начале августа в Красном Селе, под Петербургом, где находился лагерь гвардейских полков, ежегодно, по окончании маневров, устраивалось несколько парадных спектаклей для гвардии.

Уютный, в русском стиле, зрительный зал Красносельского летнего театра во время этих спектаклей имел не совсем обычный вид: в публике только военные — ослепительные белые кителя, сверкающие погоны, аксельбанты, звон шпор, французская речь...

К участию в красносельских спектаклях даже и для эпизодических ролей привлекались исключительно крупные артистические силы. Программа обыкновенно была сборная: драма, балет, опера. Чаще всего одноактные пьески или водевили, отрывки из опер, а потом балетный дивертисмент, наиболее любимый этим зрительным залом.

В самом Петербурге после закрытия зимних театров на летнее время «функционировали» так называемые «летние сады». Эти «летние сады», в сущности, мало оправдывали свое наименование. Это просто площадки с большой клумбой посредине, а по сторонам — открытый театр с навесом над местами для публики, раковина для духового оркестра, ресторан с широкой верандой и где-то несколько чахлах деревьев. Тем не менее, петербуржцы с охотой посещали такие сады, стремясь на больший воздух из своих душных квартир.

Но все же главная тяга была к окрестностям.

По тем или иным причинам многие не имели возможности жить на даче, и после трудового дня отправлялись за город, где можно было подышать свежим воздухом и послушать музыку или пойти в театр.

Для таких экскурсий в те годы наибольшей популярностью пользовались три пригородные дачные местности: Павловск, Озерки и Ораниенбаум.

Самым излюбленным, наиболее фешенебельным был Павловск. Туда по вечерам из города стекалось большое количество публики, привлекаемой не только чудным парком, но и разного рода развлечениями. В частности, тут регулярно устраивались драматические спектакли, чаще всего с участием артистов Александринского театра.

В Озерках же и в Ораниенбауме играли драматические труппы, составленные преимущественно из артистов частных и провинциальных сцен. Тут применялась гастрольная система, она-то и служила приманкой для публики. Антрепренеры этих театров набирали основной состав из средних дарований и приглашали на гастроли крупные имена. Так, например, в Озерках можно было часто видеть блестящего, неувядаемого Мариуса Петипа, когда-то премьеры и любимца публики Александринского театра. Нередко гастролеровал там и знаменитый И. П. Киселевский — одно из крупнейших дарований того времени, также покинувший Александринскую сцену из-за недоразумений с дирекцией. Появлялись там иногда и артисты Московского Малого театра: М. Н. Ермолова, А. И. Южин, Ф. П. Горев.

Организаторы этих летних предприятий, само собою разумеется, старались заполучить гастролера с громким именем, но наряду с этим разыскивали и молодые дарования, которые сумели завоевать себе положение на провинциальных сценах. Таким образом, петербургские дачные театры выдвинули немало молодых артистических дарований и сыграли для многих

немаловажную роль в их сценической карьере. Мы знаем, например, что Савина, Давыдов и Варламов были приглашены в Александринский театр после гастролей в подобных летних пригородных театрах.

Однако долгое время там не появлялось особо ярких молодых дарований, способных остановить на себе внимание.

Но вот, в сезон 1895 г., летом, в Петербурге с большим интересом заговорили о новоявленной артистке, с успехом выступавшей в дачном театре в Озерках и делавшей там полные сборы.

Все театралы всколыхнулись. При встречах часто можно было слышать:

— Вы еще не смотрели Комиссаржевскую? Нет? Посмотрите! Стоит!..

— Как, вы еще не видали Комиссаржевскую в роли Розы? Непростительно! Идеально играет!..

— Да откуда она явилась?

— Из провинции... Кажется, из Вильно!..

— Позвольте, я знал какую-то Комиссаржевскую... Она выступала несколько лет назад в Озерках в антрепризе Струйского. Ничего особенного... Обыкновенная энженю... Разве теперь развернулась?..

— А может быть то была другая? Может быть, однофамилица?.. Эта же, как мне передавали, дочь Комиссаржевского, знаменитого тенора.

— Припоминаю, и про ту говорили, что она дочь Комиссаржевского. Значит она! Бывают метаморфозы! Надо посмотреть!..

И ездили в Озерки, смотрели Комиссаржевскую — и возвращались покоренные ее талантом.

Имя Комиссаржевской быстро стало становиться популярным, пресса начала отмечать ее, как выдающееся дарование.

— Неужели ее не пригласят на императорскую сцену? — часто задавался вопрос.

— Конечно, нет! Не пустят! Савина и Потоцкая цепко держатся за свои места. Не потерпят соперничества!..

Тем не менее, вопреки всевозможным толкам, дирекция императорских театров сделала Комиссаржевской предложение дебютировать на Александринской сцене. Но Вера Федоровна не смогла воспользоваться этим предложением, так как была связана словом, данным своему прежнему антрепренеру К. Н. Незлобину, державшему театр в Вильно. И дебют ее был отложен до весны 1896 года.

2

2 апреля 1896 года В. Ф. Комиссаржевская дебютировала на сцене Александринского театра.

Она играла роль Розы в пьесе Зудермана «Бой бабочек». Хотя в жизни она далеко не производила впечатление девочки — на сцене перед вами была девочка-подросток, доверчивая, наивная. Выражение глаз, интонации, каждое движение дышали детскостью. Она всех восхитила своей неподдельной искренностью. Каждая деталь роли была чеканно отделана. Все продумано, все проанализировано и вместе с тем все согрето жизнью и истинным вдохновением. Победа была полная, успех дебютантки громадный. После первого же спектакля дирекция императорских театров подписала контракт с Комиссаржевской.

Второй ее дебютной ролью была роль Любы из пьесы «Общество поощрения скуки» (спектакль состоялся в Михайловском театре).

Но на этот раз она не произвела должного впечатления. Нехватало у нее внешнего блеска, шик, я бы сказал, изящества для так называемой салонной роли, несмотря на мастерство исполнения.

В этой роли когда-то выступала М. Г. Савина, — Люба считалась одной из лучших ее ролей. После Савиной роль перешла к Потоцкой, мастернице играть роли условных театральных персонажей, к категории которых принадлежала и эта роль. Старожилы театра невольно делали сравнения — и далеко не в пользу Комиссаржевской. Наступило некоторое разочарование.

Несомненно, Комиссаржевская сделала ошибку, выбрав для своего второго дебюта роль, мало свойственную ее индивидуальности. Ее сфера — отражение душевных переживаний, глубоких, проникновенных, или же роли протестующих натур, рвущихся из пут старых устоев, не мирящихся с укладом повседневной жизни. Именно последнее было свойственно Комиссаржевской.

Помню, как однажды, в разговоре со мной, в ответ на мои сомнения, высказанные ей, относительно моей артистической будущности, она мне ответила:

— Я слушаю вас и завидую вам, Юрий Михайлович... Вы молоды, у вас все впереди, я же этим похвастаться не могу... Я живу настоящим и должна думать об этом настоящим, тогда как перед вами все еще вопрос — «быть или не быть»... Как это интересно! Что бы я дала, лишь бы иметь



В. Ф. Комиссаржевская — Роза

1890-е гг.

„Бой блябочек“ Зудермана

право ставить этот вопрос! Вы должны себе сказать «быть» — и должны твердо сказать это «быть» — и захотеть этого «быть»! При слове «хочу» — о, как многого можно достичь!..

И, задумавшись, добавила:

— А главное — хотеть быть не таким, как все! Как заманчиво быть не таким, как все, не походить на других!..

Эти слова Веры Федоровны произвели на меня большое впечатление и заставили призадуматься над многим.

В то же лето, вскоре после своих дебютов, Комиссаржевская была приглашена в Красносельский театр для участия в парадных спектаклях. Она выступила в пустой комедии Мансфельда «Нина», где и мне довелось играть одну из ролей. Во время репетиций мы теснее сблизились с Верой Федоровной. К нам присоединился Ю. Э. Озаровский, впоследствии известный режиссер, и между нами установились дружеские отношения.

Сознавая свою неудачу в Михайловском театре, Комиссаржевская сильно волновалась. Волнение ее усиливалось от сознания, что специфическая аудитория Красносельского театра далека от требований искусства и что тут прежде всего захотят увидеть «хорошенькую», а не «хорошую» актрису.

Мы старались, насколько возможно, ободрить Комиссаржевскую, но ее опасения оказались не напрасны: она не имела никакого успеха.

Разочарование было полное, притом не только в публике, но даже и в актерской среде.

— Ну, где же ей до нашей Потоцкой! Потоцкая в таких ролях незаменима... В ней жизнь и молодость. И хороша собой! А у этой не лицо, а какое-то печеное яблочко!..

Ее постигла та же участь, что и в «Обществе поощрения скуки» — и по той же причине: неживые образы, а условные театральные персонажи, трафаретные маски энженю, требовавшие главным образом внешних данных и простого сценического навыка, — были не для нее.

С тяжелым чувством начала Комиссаржевская свой первый сезон в Александринском театре, потеряв почву под ногами, а главное — веру в себя, в свои силы.

Но, к разочарению всего, ее ожидала еще третья неудача. В самом начале сезона был дан спектакль, посвященный памяти Хмельницкого. Шла его пьеса «Шалости влюбленных», где Комиссаржевская играла роль веселой девушки. Роль с куплетами и танцами. Рядом с ней, другую однотипную роль исполняла Потоцкая. И надо сказать, что сравнение было не в пользу Комиссаржевской



В. Ф. Комиссаржевская

1890-е гг.

Многочисленные поклонники Потоцкой, — встревоженные громким успехом первого выступления дебютантки, — торжествовали и, успокоенные рядом неудач Комиссаржевской, перестали считать ее соперницей Потоцкой.

Между тем, повторные спектакли «Боя бабочек» попрежнему продолжали сопровождаться крупным успехом Веры Федоровны, что до некоторой степени поддерживало ее самочувствие и не давало возможности окончательно упасть духом. Но, тем не менее, растерянность у нее была большая.

Она не знала, что делать, что предпринять, как выйти из создавшегося положения. Ей необходимо было добиться такой роли, которая могла бы восстановить ее пошатнувшееся положение.

Но какая роль могла бы исправить неудачу первых ее шагов на образцовой столичной сцене? Этого она еще не знала. Выбор нужно было сделать осторожно, продуманно, с учетом всего окружения, в котором находился тогда Александринский театр. Это сбивало Комиссаржевскую, пугало ее при выборе пьесы, так как определенной художественной линии Александринский театр тогда не имел. Чаще всего дело сводилось к потворству вкусу публики, склонной воспринимать скорее легкий жанр весьма сомнительных пьес, господствовавших тогда в репертуаре.

Помню одну из репетиций. Я сидел вместе с Ю. Э. Озаровским на скамейке перед павильоном, где артисты обыкновенно ожидали своего выхода на сцену, когда к нам подошла Вера Федоровна. Она была расстроена, тяжело опустилась на скамейку и взволнованно сказала:

— Прощайте! Ухожу из театра. Я сейчас от Карпова. Подала ему заявление об уходе...

Это было для нас совершенно неожиданно.

— Вижу, что я здесь не ко двору, — продолжала Вера Федоровна. — Мне надо уходить!..

— Почему? Вы еще здесь вновь, не успели осмотреться! Подождите! Не надо горячиться, надо действовать обдуманно и не принимать скороспелых решений под впечатлением случайных обстоятельств...

— Нет, нет... Все обдуманно, решение мое твердо... Передо мной дилемма: сыграть роль теперь же, роль из моего репертуара, за которую я бы отвечала, — или уйти.

— Ну так в чем же дело? Заявите роль — и вам ее дадут!

— Я заявляла — и мне ее не дали...

— Как так?

— Мне Карпов предложил выбрать роль из текущего ре-

пертуара. Я остановилась на «Сорванце» Виктора Крылова. Пьеса как раз для петербуржцев, и роль Любы — одна из лучших моих ролей, другой подходящей сейчас в репертуаре театра я для себя не вижу. Но, оказывается, «Сорванец» снимается с репертуара...

Действительно, Е. П. Карпов, только что принявший тогда бразды правления после ухода В. А. Крылова, решил очистить репертуар от пьес своего предшественника.

Нам казалось, что Вера Федоровна неудачно сделала свой выбор. Характер ее дарования, судя по исполнению зудармановской Розы, куда глубже, чем это требовалось для ролей типа обычных театральных энженю пьес того времени.

Мы высказали свои соображения и посоветовали остановиться на какой-либо другой роли, которая могла бы дать возможность найти «свою» линию, не совпадающую с линией тогдашних премьерш Александринского театра.

Мы воспользовались тем, что Карпов тяготел к Островскому.

— Не хотите ли сыграть что-нибудь из Островского? — спрашиваем мы.

— Конечно, хочу! Например, Ларису из «Бесприданницы»! Но разве петербургская публика ее примет?! Да, кроме того, «Бесприданница» сейчас не в репертуаре...

— Нужды нет! Карпов настолько любит Островского, что бесспорно согласится поставить пьесу даже заново.

Убеждаем ее сейчас же, не теряя времени, идти к Карпову и взять обратно свое заявление об уходе при обязательном условии возобновления «Бесприданницы». После некоторого колебания Комиссаржевская направляется к Карпову, а мы, по окончании репетиции, остаемся ожидать результата ее переговоров. Спустя некоторое время Вера Федоровна выходит из карповского кабинета, и уже по одному ее виду совершенно несомненно, что миссия ее удалась.

3

19 февраля 1897 г. В. Ф. Комиссаржевская появляется перед петербургской публикой в роли Ларисы из «Бесприданницы».

Большой день для Веры Федоровны: в этот день она перешла Рубикон.

Репетиции проходили бледно. Правда, трудно было судить по тогдашним репетициям: в то время в полный тон репетиро-

вали редко, даже на генеральной. А тут еще у всех исполнителей игранные роли, так что все сводилось к проверке текста.

Несмотря на весьма корректное и даже, я бы сказал, внимательное отношение со стороны партнеров, все же чувствовалось какое-то недоверие к Комиссаржевской как к артистке, снисходительно-отеческий тон в обращении, желание ободрить, как ободряют обыкновенно неудачников. Вот что сквозило во всем по отношению к Вере Федоровне во время репетиций и говорило за то, что в Комиссаржевской еще не видели Комиссаржевскую.

Сознавая ложность своего положения, она вся ушла в себя и, как бы замкнувшись, давала на репетициях лишь контуры своего исполнения, не раскрываясь полностью. За четким, вполне определенным рисунком не видно было настоящего творчества, артистического вдохновения, а потому, вполне естественно, что никто не возлагал больших надежд на эту новую ее попытку. А тем не менее, все же почему-то насторожились, несмотря на фразу, зло кем-то из артистов пущенную: «что доброго ждать из Назарета?..», быстро ставшую общим достоянием кулис.

Но вот и премьера.

Все завязые театралы налицо. Они сидят на своих обычных местах (кассирши знали уже их привычки и оставляли для них излюбленные ими места). Тут и маститый П. И. Вейнберг — «Черномор», как его прозвали за его длинную седую бороду, тут и А. С. Суворин, помахивающий своею «клюшкою», с которой он не любил расставаться, здесь и профессор В. П. Острогорский, восторженный почитатель александринцев, и А. А. Плещеев, отличавшийся эlegantностью, и Д. А. Коровяков — автор книги «Теория актерского искусства», и известный присяжный поверенный Н. П. Карачевский, с внешностью римского патриция, и др. И, само собой разумеется, представители прессы — театральные критики: Юрий Беляев, А. Р. Кугель, скрывавшийся под псевдонимом «Ното повис», А. В. Амфитеатров, А. А. Измайлов, Россовский, Селиванов и др. И тут же, в погоне за материалом для своих фельетонов, всегда остроумных, но беспощадно злых, два непримиримых врага: Виктор Буренин и Влас Дорошевич, всячески изощрявшиеся в высмеивании актеров.

Большинство из них — «олимпийцы». От них зависит судьба той или иной пьесы, репутация того или иного актера... Они это прекрасно сознают и соответственно держат себя с сознанием достоинства и значения. Ходят по партеру, как у себя дома, чувствуют себя хозяевами положения.

Начался первый акт. Все внимание на Комиссаржевской. Артистка волнуется, но прекрасно владеет своим волнением, только иногда, чуть заметно, дрожат кисти рук. Но ее красивый, грудной голос звучит твердо и свободно поддается модуляциям. Судить об исполнении рано. В первом акте в роли нет особенно ответственных моментов, но зато это обстоятельство дает возможность исполнительнице легче ориентироваться на сцене и овладеть своим самочувствием.

В первом антракте зрительный зал не имел еще определенного мнения, но чувствовалось, что все настроены по отношению к новой артистке если не враждебно, то, во всяком случае, предвзято и неблагоприятно.

Консерватизм был обычным явлением в тогдашней жизни вообще и особенно в области нашего искусства.

Все, что зарождается и только еще формируется, чаще всего вызывает среди маститых деятелей сцены и среди публики страстные нападки. Старым театрам всегда трудно отречься от прежних кумиров, они любят отдавать предпочтение тем, кто восхищал их в молодые годы. Они с трудом принимают новую индивидуальность, в особенности, когда эта индивидуальность отличается своей яркостью и самобытностью. Так и тут. Всем приходила на память Савина, и все непременно желали видеть повторение ее. Причем, упускали из виду, что в свое время выступление той же Савиной в данной роли подвергалось резкой критике...

— Ну-с?... какое впечатление?

— Трудно сказать... Не жду ничего интересного...

— Да, повидимому, серенькая актриса... Не импонирует!

— А Роза играет хорошо!..

— Ну, что Роза! Мецаночка — немка... Там блеклые ее краски как раз на месте...

— Н-да-а! Это не Савина!..

— Вот еще чего захотели! Вторую Савину! Поищите-ка!

— А надо бы! Начинает стареть!..

— Да ведь и эта не молода... Посмотрите на ее лицо!.. Потоцкая не Савина, но, по крайней мере, брыжжет молодостью, свежестью — и за то спасибо!..

— Ну-с!.. «Будем посмотреть», — что дальше...

Во втором акте роль развертывается. Объяснение с Паратовым проводится Комиссаржевской тонко, в притушенных тонах, интимно. Мимика сразу приковала внимание. Большие, выразительные глаза Комиссаржевской, излучавшие всю глубину таившихся в ней переживаний, с ясностью доносили до нас драму мятущейся души Ларисы. Перед нами не терпящая

никакой зависимости, рвущаяся на волю из клетки, молодая жизнь. Вся она — подобна пойманной степной птице, разбивающей в кровь свои крылья о железную решетку, преграждающую ей путь к простору.

Настроение в зрительном зале как будто повышается, но лед еще не растаял. По окончании акта раздалась довольно дружные аплодисменты. Аплодировали больше верхние ярусы, внизу же сдержанно, неуверенно. Там наверху публика экспансивная, непосредственная, много молодежи. Внизу же — публика «бывалая», пресыщенная, критически настроенная, особенно ко всему русскому... Ведь многие из них ежегодно выезжают за границу... И где же русским тягаться с иностранными! «Как европейское поставить в параллель с национальным», говоря словами из «Горе от ума»?!

В антракте как будто уже больше оживления. Собираются группами, делятся впечатлениями, но мнения еще не совпадают. Некоторые спешат в буфет. Там обыкновенно собираются критики... Интересно, что говорят они? Их обступают тесным кольцом. Они спорят, говорят так, чтобы это было достоянием окружающих, чувствуя, что они — предмет общего внимания.

— Нет, нет! Что ни говорите, а в ней что-то есть! — гремит голос А. Р. Кугеля, тогда еще красивого и, как это ни странно для знавших его впоследствии, франтовато одетого и гладко причесанного молодого человека.

— Вы правы, — обращается он к Ю. Д. Беляеву, — когда говорите о ее красках, не вполне совпадающих с красками Островского. Островский требует большой сочности... Надо его писать мазками! Репинской кистью! А тут — акварель. Но акварель прекрасная, тонкая, проникновенная. Она кровью пишет свою акварель... Вслушайтесь в ее полутона. Прием, к которому редко прибегают русские актеры...

— Может быть и так... Но где же ширь, размах, где Волга — цыганщина!.. «Цыганский табор»? Недаром упоминает о нем автор, — возражает своим глухим голосом Юрий Беляев с присущей ему кислой гримасой.

— Я не говорю, что она идеальная «Бесприданница»! Не говорю! Но я ее расцениваю как артистку вообще, как таковую... И она кажется мне содержательной, интересной!.. Посмотрите, как она все подчиняет своей воле, своей мысли. Чувствуется ум, культура! Последним немногие могут похвалиться, даже и большие наши таланты, — гремит голос А. Р. Кугеля.

Словом, в оценке артистки наступил перелом. Предубеждение стало сменяться некоторым доверием, и третий акт начался в более благоприятной атмосфере.

Действие происходит у Карандышева.

Лариса, выбитая из колеи Паратовым, болезненно, с щемящим сердцем переживает свою драму. В присутствии Паратова она еще больше чувствует все ничтожество Карандышева.

Появляется цыган с гитарою. Ларису просят петь. Карандышев противится этому. Настойчивость, твердая уверенность Карандышева в том, что она должна послушаться его, раздражает Ларису. Наперекор ему она соглашается петь.

Раздается аккомпанемент гитары.

Лариса — Комиссаржевская, сосредоточенная, с устремленными вдаль глазами, в которых столько страдания, чуть слышно, как бы боясь нарушить тишину, наступившую перед ее пением, начала первую фразу романа: «Он говорил мне, будь ты моею...» Мгновение — взгляд на Паратова, потом так же сосредоточенно, с постепенно разрастающимся звуком своего грудного, бархатного голоса наредкость приятного тембра, — она продолжает:

И стану жить я, страстью сгорая...
Прелесть улыбки, нега во взоре
Мне обещали радости рая.

И под конец:

Бедному сердцу так
говорил он,
Но не любил он, нет, — не любил он...

С таким подъемом, с таким душевным криком закончила она романс, как будто сердце ее разорвалось на части. Все были ошеломлены. Впечатление получилось настолько сильное, что наступила мертвая тишина, разрядившаяся в стихийную овацию всего зала.

Действие приостановилось... Долгое время публика не давала актерам говорить. По окончании акта овации возобновились с той же силою. Многие ринулись вперед к оркестру и без конца вызывали Комиссаржевскую.

Победа как будто полная. Только некоторые скептики еще не сдавались:

— Вот что делает пень! Публика любит, когда в драме поют. Ее хлебом не корми, а подай какой-нибудь романсик, и она будет довольна...

— Не пропой Комиссаржевская, разве так бы ее принимали? — говорили они.

И они были не совсем неправы. Доля истины тут есть. Но дело совсем не в этом. Пень Комиссаржевской дало ей возможность разбить предубежденность, создавшуюся по отноше-

нию к ней из-за нескольких неудачных выступлений на первых порах, разбить то, что мешало публике непосредственно воспринимать ее исполнение.

Но они забывали, что пенье Комиссаржевской в «Бесприданнице» не есть просто вставной номер, ничем не связанный с общим переживанием изображаемого лица, как это часто бывает на сцене. Нет, это было органически связано с общим течением роли. И Комиссаржевская всю сущность содержания, которую она накапливала в продолжение всего развития внутренней линии роли, сумела вложить в этот романс. Это был итог, сумма всего, что несла в себе Комиссаржевская в роли до данного момента.

В последнем акте Комиссаржевская, как говорится, уже имела «свою» публику. Связь между зрительным залом и ею была установлена, и ничто уже не мешало публике непосредственно воспринимать творчество артистки.

Последняя сцена — диалог Ларисы с Карандышевым, после которого Лариса умирает от выстрела Карандышева, — едва ли ни лучшая сцена у Комиссаржевской.

Она вела всю сцену на тихих притушенных тонах. Но сколько тут было внутренней силы!

Сначала на сцене она одна. Стоит перед столом, лицом к публике, вся ушедшая в себя. Появляется Карандышев.

Она не замечает подошедшего Карандышева, но, внезапно повернувшись в его сторону, видит его и долго смотрит холодными глазами, как бы все еще находясь в плену своих тяжелых дум и не сразу осознав, кто перед ней. Потом, отвернувшись от него, после продолжительной паузы, совершенно бесстрастно, чуть слышным шопотом произносит: «Как вы мне противны, кабы вы знали...» Затем, в ответ на его предложение пойти с ним, она брезгливо отмахивается от него короткими, отрывистыми фразами. Лишенный всякого внутреннего чутья, Карандышев, желая воздействовать на Ларису, пытается уязвить ее самолюбие, цинично рисуя ее унижительное положение среди того общества, в котором она вращается, и грубо бросает ей оскорбительное слово — «вещь».

— «Ну, если вы — вещь, тогда это другое дело... Вещь и обижаться не может!..»

Со стоном, она на лету подхватывает это слово и ожесточенно начинает повторять его, растрavляя свою и без того мучительную рану: «Вещь, вещь! Да, да, я — вещь... Наконец, слово для меня найдено... Вы нашли его... Уходите, оставьте меня!..» Как будто она уже давно искала это слово и обрадовалась, что нашла его...



В. Ф. Комиссаржевская — Лариса

1850 г. г.

„Бесприданница“ Островского

Затем, в каком-то иступленном отчаянии, она произносит заключительный монолог. Стремительно, страстно, стихийно.

— «Ведь! Всякая вещь должна искать своего хозяина. Я найду его...» И дальше: «Теперь у меня перед глазами заблестело золото, засверкали бриллианты... Подите, подите, я вашей быть не могу». Бурным потоком льются слова Ларисы — Комиссаржевской... Становится жутко, чувствуется, что она несется в пропасть... Все предвещает, что катастрофа неизбежна. Нет для Ларисы иного исхода, кроме смерти, которая тут же ее и настигает.

Раздается выстрел Карандышева.

Слегка пошатнувшись, она одно мгновение держится на ногах, каким-то странным взглядом обводит вокруг себя, как бы еще не осознавая, что с ней произошло, затем медленно опускается на землю — и лицо ее озаряется улыбкой.

— «Благодарю», — произносит она облегченно, сознавая свое освобождение, сознавая, что смерть выводит ее из лабиринта жизни, из которого она сама не в силах была выбраться.

— «Какое благодеяние вы для меня сделали... Ах, какое благодеяние», — шепчет она.

За сценой раздается хор цыган — символ угара ее жизни. Сбегающая поспешно на выстрел. Тут же и Паратов.

— «Я сама, сама», — звучат предсмертные ее слова — и примиренной она затихает навеки.

Впечатление от проникновенной игры Комиссаржевской до того сильное, что не верующие в ее большой талант, приписывающие ее успех главным образом пенью, должны были отбросить свой скептицизм и признать, что дело тут совсем не в пении, а в ее громадном таланте, когда он правильно применен.

Нужно ли говорить, что происходило в театре по окончании спектакля! — Словом, Рубикон был перейден — виктория!..

На другое утро Вера Федоровна проснулась уже не той Комиссаржевской, какой была накануне, но той Комиссаржевской, которая начинала вписывать свое имя золотыми буквами на страницы истории русского театра.

4

В. Ф. Комиссаржевская вступила в Александринский театр в то время, когда там было три премьерши: М. Г. Савина, В. А. Мичуринна и М. А. Потоцкая.

Артистки различной индивидуальности и различной степени дарования, но вместе с тем, я бы сказал, одной устремлен-

ности и одного течения, характерного в то время для Александрийского театра — течения преимущественно комедийного.

Савина стояла в центре Александрийского театра, а потому играла все лучшие роли. На долю же Мичуриной и Потоцкой доставались роли, по той или иной причине не попадавшие в поле зрения главной премьерши, или же такие, из которых, как говорится, она уже выросла.

М. А. Потоцкая была в лучших условиях, чем В. А. Мичурина, она чаще всего играла молодых девушек, почти девочек, которых Савина по своему возрасту играть уже не могла, и они переходили к более молодой исполнительнице как бы по наследству, тогда как В. А. Мичурина в мое время играла уже аналогичные роли с Савиной.

Вера Аркадьевна Мичурина, в начале своей карьеры игравшая молодых девушек, была вдумчивой, корректной артисткой, но всегда с некоторым холодком. И вполне естественно, что такая роль, как Софья из «Горе от ума» считалась лучшей в ее репертуаре и действительно могла служить образцом исполнения. Но когда Мичурина перешла на роли героинь, она обрела свой настоящий путь и играла светских львиц с большим мастерством и блеском. Мастерство, вкус, культура — вот признаки ее исполнения, и этим она отличалась от многих русских артисток того времени, которые редко владели актерской техникой в таком совершенстве, как Мичурина. Манерой игры она скорее напоминала западных актрис, особенно французской сцены. В ней было много общего с известной французской артисткой Режан.

Лучшие ее роли — Ренева из «Светит, да не греет» Островского, лэди Мильфорд из «Коварство и любовь» Шиллера и миссис Чивлей из пьесы Оскара Уайльда «Идеальный муж», — роль, которую она исполняла несравненно. Празднуя свой пятидесятилетний юбилей, В. А. Мичурина на своем показательном вечере демонстрировала свое искусство в ролях Софьи из «Горе от ума» и лэди Мильфорд из «Коварства». Назидательный урок для молодежи!

Мария Александровна Потоцкая — артистка иного порядка. Она не обладала таким мастерством, как Мичурина, не замечалось в ней и особой вдумчивости, а также тонкости исполнения, она брала все одаренностью своей природы и хорошо использовала свою молодость, живость, звонкость, миловидность и темперамент — словом, все свои необыкновенно богатые данные для тех ролей, которые она играла, а играла она по большей части именно такие роли, которые главным образом и требовали наличия подобных данных. Потоцкая — типичная энциклопедия

модных пьес того времени. Для ее амплуа не требовалось раскрытия образа и глубокого внутреннего чувства. Все эти Любы и Людды, достававшиеся на ее долю, писались по одному и тому же образцу и отличались друг от друга лишь различными сценическими положениями и именами. Потоцкая пленяла в них веселостью, непосредственностью, жизнерадостностью и своим очарованием. Петербургской публике нравились и эти роли, и талантливая их исполнительница, и Потоцкая всегда имела шумный успех.

Такова была расстановка сил к моменту вступления в труппу В. Ф. Комиссаржевской.

Индивидуальность Комиссаржевской никак не подходила к доминирующим требованиям, предъявлявшимся в ту пору посетителями Александрийского театра, этими «истыми петербуржцами», и поэтому она нашла себя там не сразу. В ней не было внешнего шика, внешнего блеска, этих необходимых атрибутов для успеха в тогдашних «ходовых ролях», и всякие попытки заставить ее слиться с тогдашним общим течением театра естественно должны были терпеть неудачу. Она была там как бы чужим телом. Вот, как мне кажется, где кроется ключ неуспеха Комиссаржевской на первых порах.

Первое время Комиссаржевская была на положении «гадко-го утенка». Никто не постарался взглянуть на нее другими глазами и разгадать ее сущность, никто не подозревал, что этот «гадкий утенок» может стать прекрасным лебедем и пойти по иным путям, еще не проторенным в Александрийском театре.

Но вот Комиссаржевская добилась признания и быстро заняла первое положение.

После премьеры «Бесприданницы» — Комиссаржевская стала для всех Комиссаржевской. Теперь «Бесприданница» чередовалась на афише с пьесой «Бой бабочек» — и успех Веры Федоровны возрастал с каждым выступлением. Признание стало общим. Все стремились увидеть новую знаменитость.

Даже та публика, которую именовали «островитянами», — т. е. обитатели Васильевского Острова с его Университетом и Академией Наук, редко посещавшие Александрийский театр из-за характера репертуара и общего его направления — стала чуть ли не завсегдатаем и главным элементом, наполнявшим зрительный зал на спектаклях с участием Комиссаржевской. Творчество Веры Федоровны было близко по духу Васильевостровской публике, и Комиссаржевская сразу овладела ее симпатиями, в особенности симпатиями студенческой молодежи, устраивавшей ей бурные овации.

Успех новой премьерши, особенно на первых порах, затмил успех Савиной, до того считавшейся незаменимой.

В таких случаях публика редко бывает последовательной, и в порыве нового увлечения часто может быть несправедливой, а подчас и жестокой. Ей свойственно забывать заслуги прежних своих кумиров, и она охотно, а иногда даже с каким-то злорадством, меняет старые симпатии на новые.

Так и тут.

Начали снижать значение Савиной как артистки, стали подвергать ее талант жестокой критике. Начали находить, что Савина устарела, что пора ей переходить на другие роли, уступить место и первенство более молодой, не замечая при этом, что Савина давно сама позаботилась о таком переходе и начала играть более пожилых героинь, вполне соответствовавших ее возрасту, и постепенно отказываться от прежних своих ролей. Переход на другие роли для каждого артиста, а тем более для артистки всегда труден, он не сразу нащупывается, и постепенность тут играет большую роль. В такой период Савину и застаёт приход Комиссаржевской на сцену Александринского театра.

Савина и Комиссаржевская — артистки большой величины, но совершенно различной индивидуальности, и, казалось бы, нет нужды делать какие-либо сравнения между ними. Каждая на своем месте — крупное явление. Но публика — всегда публика. И Мария Гавриловна не могла не почувствовать изменившегося к ней отношения и болезненно переживала такую несправедливость.

Успех соперницы, вполне естественно, стал беспокоить артистку, избалованную вниманием публики. Она начала нервничать. Надо было находить выход из создавшегося положения. С высокого места больно падать, особенно при сознании, что нет к тому достаточных оснований!..

Как человек умный, Савина стала осторожнее, сознавая, что надо быть мудрой, как никогда. До сих пор она играла без разбора все лучшие роли — одну лучше, другую хуже, но она одна, она — Савина. Публика ее ценила и не останавливалась на ее неудачах... Теперь, при Комиссаржевской, — «каждое лыко в строку»... Теперь многое ей уже не простят...

5

На очереди стояла премьера новой пьесы А. П. Чехова «Чайка», предназначенная для бенефиса комической старухи Е. И. Левкеевой.

Роль Нины Заречной, как центральная и более выигрыш-

ная, по привычке была отдана Савиной, несмотря на то, что роль актрисы Аркадиной, несомненно, ей более подходила как по индивидуальности, так и по возрасту. Но по проторенной дорожке, по привычке, по инерции роль Заречной посылается Марии Гавриловне (тем более, что Аркадина — мать, да к тому же мать уже взрослого сына, и поручать подобную роль Савиной при ее переходном периоде, когда она еще избегала играть матерей, просто боялись).

На репетициях «Чайки» Савина сильно нервничала.

Больше всего доставалось режиссеру Е. П. Карпову. Савиной все казалось не так, все было ей неудобно, на каждом шагу она обрывала режиссера. Атмосфера создавалась тяжелая, просто невозможная.

Некоторые были рады позлословить: «А Марье-то не нравится успех Комиссаржевской! Посмотрите! Что с ней делается!..» И действительно, Савина волновалась, как никогда... Всем была ясна причина ее волнений: Нина Заречная — молодая девушка, и Савина прекрасно понимала, что уже переросла ее, и сознавала фальшь своего положения. В другое время она, может быть, не задумываясь играла бы эту роль, но сейчас Комиссаржевская была бельмом на ее глазу: теперь ей не простят несоответствия роли ее годам!..

Присутствие в труппе Комиссаржевской напоминало ей самой, да и всем в труппе, о наступившей неотвратимой переходной поре. А это, как известно, самый тяжелый период в жизни актера, а в особенности артистки. Не сразу дается этот переход, а иногда и совсем не удается. Правда, бывает и обратное — бывают случаи, когда артисты только тогда находят себя и получают возможность по-настоящему раскрыть свое дарование, когда переходят на амплуа пожилых (так было, например, с Н. М. Медведевой — знаменитой гранд-дам в Москве, и с Е. Н. Жулевой в Петербурге).

Савина сознавала, что и она вплотную подошла к разрешению мучительной проблемы своего дальнейшего бытия, а потому волновалась, нервничала. «Сцена — моя жизнь» — вот известное изречение Савиной — и уступить свое привилегированное положение на сцене было для нее подобно смерти...

И вот теперь, с ролью молодой девушки Нины Заречной в руках, Савина переживала тяжелую драму актрисы, стоящей на перепутье из-за своего возраста. Она была в нерешительности, теряла равновесие, не знала, как поступить...

Случай помог ей найти выход.

Во время одной из репетиций «Чайки» Савина сидела на сцене, на какой-то низенькой приступочке, расстроенная, жал-

кая... В это время позвали к выходу на сцену К. А. Варламова. Проходя мимо Савиной и увидав ее расстроенной, сидящей в какой-то некрасивой, неестественной позе, Варламов бросил ей на ходу шутливую фразу:

— Ай, ай, ай, Мария Гавриловна! И вам не стыдно!..

Фраза эта всецело была вызвана и относилась к ее позе, обратившей на себя внимание Варламова, и он ею просто по своему добродушию хотел пошутить, чтобы хоть немного отвлечь Савину своей шуткой и рассеять сгущенную атмосферу репетиции.

Услышав эту фразу, Савина демонстративно быстро встала и ушла за кулисы. Варламов смутился, почувствовал, что он как будто сделал какую-то неловкость, густо покраснел, как всегда в подобных случаях. Но никто не придал большого значения этому, казалось бы, пустяшному инциденту. Однако, когда наступил черед выходить Савиной на сцену — ее в театре не оказалось.

Кто-то видел, как она, накинув на себя свою ротонду, уехала из театра.

Все недоумевали... .

Непохоже было на Савину... Она, всегда такая аккуратная, дисциплинированная — и вдруг, не сказав никому ни слова, оставляет театр, репетицию... Все поняли, что это не спроста.

К. А. Варламов совсем растерялся и в сильном волнении, весь красный, оправдывался, как ребенок:

— Я что же?... Я ничего... Да что я ей сказал, в самом деле? Ничего не сказал!.. Вижу — сидит на приступочке, сложилась в комочек... Ну, я на ходу и подшутил... и... больше ничего! Что тут особенного? И почему ее так ошпарило?... Какая муха ее укусила?! Не понимаю!..

Понять, конечно, можно было — и понимали!.. Всем было ясно, что она тогда испытывала, и почему, казалось бы совсем невинная фраза, брошенная вскользь Варламовым без всякого злого умысла, могла так задеть Савину и больно ее ударить.

Наступила пора, когда ей приходится раз и навсегда отказаться от молодых ролей, но решиться сразу на такой шаг было для нее не просто и не легко. Она рассчитывала это сделать постепенно, незаметно для других, но с приходом Комиссаржевской вопрос встал слишком остро, я бы сказал, с какой-то очевидной наглядностью. Внутри нее происходила борьба, и ей в это время должно было казаться, что все только и думают о том, что она взялась играть неподходящую роль и никто ей этого не прощает... Самолюбие ее страдало. Вот почему варламовскую фразу «и вам не стыдно?!» — она приняла за намек,

ударивший ее большую рану, подвинувший ее к определенному решению.

К концу репетиции Е. П. Карпов получил записку, в которой Савина сообщала, что по болезни играть не сможет и просит передать эту роль другой артистке.

На следующий день роль Нины Заречной репетировала Комиссаржевская.

В те годы был обычай ставить восемь-десять пьес в сезон, так что для самой сложной постановки полагалось не больше месяца для репетиции.

«Чайку» ставили в обычном порядке. Распределили роли между лучшими силами труппы. Участвовали: В. Ф. Комиссаржевская, А. М. Дюжикова, К. А. Варламов, В. Н. Давыдов, Р. Б. Аполлонский, М. И. Писарев и др.

Читки пьесы, по обыкновению, не было. Роздали роли и прямо на сцену с тетрадками в руках для знакомства с мизансценами, заготовленными режиссером.

Пьеса всем понравилась. Работали с увлечением. Прельщал язык, все чувствовали прелесть, свежесть произведения и, главное — содержательность, не банальность пьесы, что тогда было редким явлением в современном репертуаре.

На последних репетициях появился Антон Павлович Чехов.

Обаятельный, скромный, он не сидел на авансцене рядом с режиссером, как это обычно делали авторы, а находился в партере и внимательно следил за ходом репетиции, не делая никаких указаний ни режиссеру, ни актерам. А когда кто-нибудь обращался к нему за советом, Антон Павлович с очаровательной улыбкой отвечал: — «Я право не знаю. Все кажется прекрасно... Все как будто так, как надо... Да что я могу?.. Я не театральный человек... Вам это лучше знать... Вы — артисты... Да нет, все очень хорошо... я вполне доволен». И, видимо, говорил искренне.

С Антоном Павловичем я виделся раньше только один раз. Познакомились мы с ним на торжественном обеде у Е. Н. Жулевой после ее юбилейного спектакля. Обед она устроила в ресторане Эрнста, помещавшемся на Каменноостровском проспекте. Случайно мое место за столом оказалось рядом с Антоном Павловичем. Я был этому очень рад, я был почитателем его таланта, да и сам он не мог не внушить к себе симпатии всем своим обликом, всей своей манерой держать себя. Вероятно, каждый чувствовал себя с ним так же уютно, так же хорошо, как это чувствовал тогда я, находясь в его обществе.

После обеда мы перешли пить кофе в соседнее помещение, нечто вроде зимнего сада, где было меньше народу, и, устро-

ившись около какого-то грота, остальную часть вечера провели вместе. Вспоминали Москву, общих знакомых, говорили о театре, об актерах и расстались, как старые знакомые.

Таковыми же «старыми знакомыми» мы встретились и в Александринском театре на репетиции «Чайки».

Антон Павлович со мной поздоровался с приветливой улыбкой и пригласил сесть рядом. Повидимому, он изрядно волновался, хотя хотел это скрыть, все время тербил свою небольшую бородку или проводил рукой по спадавшим на лоб волосам и сосредоточенно, внимательно глядел на сцену, изредка задавая мне вопросы, вроде таких: «А как Вам кажется, не скучна эта сцена? Мне кажется она нудной», или: «Дойдет это до публики? Мне кажется, что нет!», после чего опять принимался следить за исполнением.

Генеральная репетиция прошла благополучно. Комиссаржевская всем понравилась, а Чехов был от нее в восторге.

Вообще репетиция прошла с подъемом — нравилась и пьеса, и ее исполнители, все предсказывали большой успех.

— Ну, это — как сказать, — говорил Чехов, когда ему предсказывали успех.

— Вам не первый раз иметь успех на сцене, вспомните «Иванова»! — возражали актеры.

— Да вы хоть какую пьесу вывезете!.. Один Давыдов в роли Иванова чего стоит!.. Лучшего Иванова я себе не представляю... А Варламова в роли Лебедева забыть не могу! Нет, я думаю вы не выдадите меня и на этот раз!..

Словом, все рассчитывали на успех предстоящей премьеры.

6

Премьера «Чайки» была поставлена в бенефис Е. И. Левкеевой, талантливой и весьма в то время популярной артистки на характерные роли с комическим уклоном.

Петербургская публика любила Е. И. Левкееву, но особой популярностью она пользовалась среди так называемых «гостинодворцев», т. е. многочисленных торговых представителей Гостиного двора, являвшихся частыми посетителями Александринского театра. И немудрено, что в этот вечер, в день ее праздника, именно «гостинодворцы» оказались преобладающим элементом в зрительном зале. Все они были уверены, что Левкеева, как комическая артистка, подобрала для своего бенефиса что-либо забавное, и приготовились вдоволь посмеяться. Так они и настроили себя, направляясь в театр.

Но вот начался спектакль.

Проходит первая сцена, вторая, третья... Нет... Совсем не смешно — все какие-то разговоры... Странно! Может быть, это только вначале, а потом будет забавнее?.. Ничего подобного: и дальше то же самое! Ни одного забавного комического положения — одна «болтовня» и только... Полное разочарование...

Стали искать малейшего повода к смеху. Пробовали реагировать легким смешком на отдельные фразы, на отдельные словечки. Но нет, ничего не выходит: смешок повисал в воздухе. Внимание все более и более ослабевало... В таких случаях среди публики всегда раздается кашель.

Тем не менее, до поры до времени все шло сравнительно чинно.

Но вот в партере кто-то нарочито громко вздохнул: раздалось протяжное: «О-ох!..» Выходка скучающего зрителя понравилась, ее встретили сочувственно... В знак солидарности в ответ прокатился легкий смех... Смех, повидимому, ободрил некоторых смельчаков и подвинул их на дальнейшие действия.

— Ну и канитель!.. — явственно прозвучал чей-то голос. Новая волна смеха — но уже громкого... Чувствуется, что зал выключился из спектакля и не следит за действием... Повсюду общий говорок, который еще больше отвлекает зрителя от сцены.

— Тише!.. Молчите... Дайте слушать!.. — раздаются протестующие голоса.

На время наступает тишина, но не надолго. Интерес к происходящему в зрительном зале настолько превышает интерес к спектаклю, что многие начинают нарочито придирается к малейшему поводу, чтобы еще больше сгустить атмосферу.

Идет сцена на сцене. Треплев демонстрирует свою пьесу. Появляется Нина Заречная — Комиссаржевская вся в белом, освещенная лунным светом, садится на большой камень, начинает монолог: «Люди, львы и куропатки, рогатые олени, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазами, — словом, все жизни, все жизни, все жизни...»

Публика в недоумении насторожилась, начала прислушиваться, почуяв что-то декадентское. Это подлило масла в огонь. Символисты и нарождающееся декадентство в то время — «притча во языцех»... Их высмеивали, ими возмущались, изощрялись над ними в островах. И вот повод к новому взрыву смеха.

— Что?.. Что-о такое — львы и куропатки?! Вот так-так... — протянул чей-то голос.

Сквозь гомерический хохот со всех сторон слышатся громкие замечания, насмешки. Без всякого стеснения начинают перекликаться друг с другом через весь зрительный зал. Получаются как бы два представления: одно на сцене, другое — в зрительном зале. Последнее занимает публику как нечто необычайное. Протестующие голоса не помогают делу, а лишь усугубляют общий шум...

Смущенная, вконец растерявшаяся Комиссаржевская едва закончила свой монолог... к концу ее совсем не было слышно...

Заключительные сцены первого акта прошли хотя и при более нормальных условиях, но атмосфера, в сущности, не изменилась, так что каждую минуту можно было ждать нового взрыва.

Наконец, кончили акт. Часть публики, возмущенная подобным поведением большинства, усиленно начинает аплодировать, вызывать исполнителей. Артисты долгое время не отзывались, но, в конце концов, после настойчивых требований, появились на сцене смущенные, недоумевающие.

В антракте большое оживление. Все захвачены происходящим. Одних такая необузданность не в меру разошедшихся зрителей занимает, других — возмущает. Кто-то громко смеется, кто-то негодует... Но никто толком не может понять, что, собственно, происходит, почему создалась подобная атмосфера.

У всех приподнятое настроение, повсюду большая агитация. В коридорах собираются отдельные группы... Главная тема, разумеется, — разыгравшийся скандал. О пьесе говорят мало, хотя слегка касаются и ее, но как-то вскользь, между прочим. Все поглощены наметившейся «злойбой дня».

Привлекает внимание фигура старика А. С. Суворина, которого обступили тесным кольцом.

— Позвольте, — слышится его голос, — что это, собственно говоря, происходит?! Ведь это чорт знает что!.. Ничего не понимаю... Ведь это, собственно говоря, бедлам... Встречали вы что-нибудь подобное?.. Вакханалия какая-то!.. Не умеют себя держать в приличном обществе!.. Нет, я вас спрашиваю, куда они, собственно говоря, пришли?! Ведь кто не трактир, не кабак!.. Да и что, собственно говоря, они тут нашли? Пьеса, как пьеса — и прекрасная пьеса! Я ее знаю... Не глупая пьеса. Чехов не может написать какой-нибудь дряни!.. Надо же, чорт возьми, научиться уважать! Ведь это Чехов! Не нравится — так уходи, кто тебя держит!..

В другой группе какой-то фатоватый молодой человек, поощряемый веселым смехом окружающих, карикатурно имити-

руя Комиссаржевскую, цитирует слова из ее монолога: — «Холодно, холодно, холодно... Пусто, пусто пусто... Страшно, страшно, страшно.» Ну и галиматья! Ведь тоже надо придумать! А?..

— Ерунда, чепуха!.. — слышится в ответ со всех сторон от его единомышленников.

— А потом... как это... позвольте, — продолжает фатоватый молодой человек, — сейчас припомню... ах, вот: «Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пивьки». Ха-ха-ха! Нет, вы послушайте: «и последней пивьки» а?.. — под общий хохот заливается он, закатываясь вязгливым смехом.

Находились и заступники. Вступались главным образом за актеров. Считали, что по отношению к ним поступили неприлично, бестактно, оскорбительно.

Словом, каждый реагировал по-своему, каждый — «за свой пай», как может, как умеет, что ему отпущено, что ему дано.

За кулисами — полное смятение и растерянность, словно после ужасной катастрофы. Все потрясены, подавлены и не могут опомниться, не могут отдать себе отчета в том, что только что произошло. Говорят тихо, почти шопотом, как когда в доме покойник. На каждого проходящего из зрительного зала набрасываются и закидывают его вопросами, желая уяснить причину такого стихийного явления. Но и те, находившиеся в самой гуще этого события, — недоумевают и не могут дать сколько-нибудь удовлетворительного объяснения.

Больше всех волнуется К. А. Варламов. Беспрестанно крестится, вздыхает... У него нервная дрожь, руки трясутся.

— Господи, что же это такое?.. — шепчет он. — Что же происходит?! Слишком тридцать лет я на сцене — и ничего подобного никогда не бывало!.. Ну, проваливались пьесы, шикали автору, шикали актерам... А это что же?! Да неужели такая срамная пьеса? Ведь нет же... Ничего не понимаю!..

Комиссаржевскую увели в уборную и отпаивали валерьяновыми каплями.

К Антону Павловичу были все симпатии, и естественно, что в данный момент беспокоились за него. В начале спектакля его видели за кулисами следящим за ходом действия, но после того, как отношение публики к пьесе стало ясно, Антон Павлович скрылся в кабинете Е. П. Карпова, помещавшемся тут же на сцене, у первой кулисы, и только изредка приоткрывал дверь, прислушиваясь к тому, что происходит в зрительном зале. Но в антракте Чехова не оказалось и в кабинете Кар-

пова. Делали предположение, что он уехал из театра, но потом обнаружили, что шапка его на письменном столе Карпова, следовательно, он здесь.

И действительно, вскоре в сопровождении актера Н. Ф. Арбенина, старого знакомого Антона Павловича, он появился за кулисами.

По одному его виду можно было судить, как тяжело он переживал происшедшее. Я даже не думал, что можно столь внезапно осунуться, как это было тогда с Антоном Павловичем, которого я только-что перед тем видел. Растерянный, бледный, со сконфуженной улыбкой, он рассеянно слушал актеров, пытавшихся ободрить его.

— Я ничего... Я уж как-нибудь... — беспомощно лепетал Антон Павлович. — А вот каково вам?... Ведь у вас впереди еще целых три акта...

— Мы стреляные воробьи, — пробует шутить Варлаамсв. — То ли бывало? Нас не прошибешь!.. — а у самого зуб на зуб не попадает...

— А может быть прекратить представление?

— Что вы, что вы, Антон Павлович... Такого случая еще не бывало!

— А право, было бы лучше... А? ... Давайте?!.

— Ничего, ничего... Бог милостив!.. — ободряет его Варлаамов — может и пронесет... Ну, дай господь!.. — и крепко обнимает Чехова.

Но слова Варламова не оправдались: не пронесло, все остальные акты шли в каком-то угаре...

Правда, иные сцены проходили спокойнее, и уже появлялась надежда на благополучный исход — но нет, вдруг опять та же история!.. Вот, например, все как будто начинает идти гладко, но вдруг, как нарочно, досадная случайность: когда по ходу пьесы страдающего ревматизмом Сорина вывезли на сцену в кресле на колесах, колеса, плохо закрепленные, не задержались на месте, и кресло с Соринным покатило по наклонному полу сцены прямо к рампе. Едва его задержали... Легко себе представить, что поднялось в зрительном зале...

Во время второго действия я стоял в проходе между партером и местами за креслами. Вошел Антон Павлович, встал рядом.

— Юрий Михайлович, скажите, что происходит? Неужели же так безобразно то, что я написал?..

— Ну, как вам не грех, Антон Павлович?!. Вы были на генеральной, видели отношение актеров к пьесе! Все ожидали успеха. Неужели мы все такие профаны?!.

— И ведь играют неплохо... Так почему же?.. Почему?.. — допытывался Антон Павлович.

— Думаю, что в данный момент на этот вопрос вам никто не сможет ответить... Публика, как отравленная... Ничего не понять!..

Но вот снова взрыв смеха... Антон Павлович схватил меня за локоть, сжал руку и, в каком-то отчаянии махнув рукой, скрылся...

Последний акт был самым не благополучным. Придирались положительно к каждому пустяку. Появлялся ли Сорин в своей коляске — смех; вставал ли он со своего кресла, опираясь на чью-либо руку — опять смех и иронические замечания... Но самым кульминационным пунктом был опять-таки монолог Нины Заречной, когда она перед своим уходом, вспоминая счастливое прошлое, связанное с ее выступлением на домашнем спектакле, сорвала со стола белую скатерть, накинула ее на себя и начала цитировать слова монолога из первого акта: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени...» и т. д. Неудержимый хохот, озлобленный свист, крики протеста заглушили слова Комиссаржевской... Зал неистовствовал...

И наконец финал: за сценой раздается выстрел Треплева, Дорн — Писарев идет за куклы и быстро возвращается, взволнованный. Пауза. Все понимают, что Треплев застрелился.

— Лопнула склянка с эфиром, — произносит Дорн после некоторого молчания.

Это показалось публике так смешно, что смех продолжался до того момента, когда опустили занавес. Затем раздался пронзительный свист, шипенье, смех. Никто даже не решался аплодировать, понимая, что аплодисменты потонут в этом шуме.

Так закончился этот спектакль, который и поныне является темным пятном в прошлом Александринского театра.

«Виновато ли было в этом тогдашнее исполнение «Чайки» — задает вопрос А. Тихонов в своей статье «Суд толпы», помещенной в «Ежегоднике императорских театров» (1911 г.), и тут же отвечает: «Едва ли! По крайней мере у Чехова оно нигде не вызывало определенно отрицательного отношения к себе. В то время, когда репетировалась «Чайка» и Чехов приезжал в Петербург, чтобы присутствовать на репетициях, я был редактором «Нивы». Как раз в это время печаталась в «Ниве» повесть Чехова «Моя жизнь». Чехов заходил не раз в редакцию, и помню, когда он пришел после генеральной репетиции, он был, что называется, в восторженном настроении.

Я спросил его: «Ну, как идет?» Он мне сказал: «Превосходно». Он говорил: «Комиссаржевская — это одна прелесть! Я думаю, что после ее монолога гром будет греметь в театре! Она будет иметь огромный успех». Под впечатлением таких слов Чехова шел и я на это первое представление.

Несомненно, такое отношение к исполнению «Чайки» было и у самого Антона Павловича. По крайней мере, я должен засвидетельствовать, что в самый разгар катастрофы у него вырвалась фраза, обращенная ко мне: «...Так почему же, почему же?.. Ведь и играют неплохо...»

Правда, в настоящее время мы имеем некоторые данные, говорящие об отрицательном отношении Чехова к исполнению его пьесы александринцами, но не возникли ли эти данные как результат провала премьеры? Ведь они противоречат высказываниям Антона Павловича, имевшим место до первого представления. Мы всегда стараемся отыскать причину неудачи даже там, где ее по-настоящему нет. А в данном случае, после подобного результата, при несомненных частичных дефектах постановки, вполне естественно возникал повод к полному суровому приговору над всем спектаклем в целом.

Как выяснилось позже, А. П. Чехов не выдержал и, не дождавшись конца, бежал из театра, накинув на себя пальто и впопыхах забыв захватить шапку — так и уехал из театра с непокрытой головой. Спустя некоторое время было получено известие, что от потрясения, перенесенного во время премьеры своей пьесы, Антон Павлович заболел.

7

На следующий день по городу разнеслась весть о «скандальном спектакле».

Газеты были полны репортерскими заметками. Мелкая столичная пресса не упускала случая воспользоваться «благодарными» для себя материалами и всегда была рада изошряться во всевозможных комментариях по поводу всякого сенсационного «происшествия», в особенности театрального.

Петербуржцы, падкие до сенсаций, были заинтригованы и спешили запасть билетами на ближайшие спектакли «Чайки». Дирекция была растеряна, не знала, что делать. Встал вопрос о снятии пьесы с репертуара, во избежание повторного скандала, но так как второй спектакль был уже объявлен на афише, то решили его повторить в виде опыта.

Еще накануне у кассы был вывешен аншлаг. Билеты перекупались у барышников за большие деньги. Все предвкушали испытать сильное ощущение на этом, своего рода «экстраординарном», спектакле.

Нужно ли говорить, что переживали актеры перед началом спектакля? Они шли на него, как на Голгофу, и были уверены, что им опять придется испытывать такие же кошмарные минуты, какие достались на их долю во время премьеры.

Подняли занавес. Актеры начали робко, ожидая резонанса, подобно премьере. Но, к общему удивлению, первый акт прошел — и никаких эксцессов! Публика слушала внимательно, реагировала там, где надо. По окончании действия раздались аплодисменты, правда, жидкие, неуверенные. . . Еще не знали, как вести себя, памятуя все, что творилось во время первого представления. Но, тем не менее, занавес подняли и артистов встретили довольно дружно.

В публике недоумение и заметное разочарование. Ждали каких-то событий, но повода к ним не оказалось. Терялись в догадках, желая хоть чем-нибудь объяснить поведение публики на премьере.

Если первый акт прошел под знаком вопроса, и отношение к пьесе не совсем определилось, то во время второго акта уже было ясно, что спектакль принимается с интересом. А актеры совершенно неожиданно для себя инстинктивно почувствовали контакт со зрительным залом, что, несомненно, способствовало их настроению, и они играли с большим подъемом.

Спектакль прошел гладко. Актеры имели большой успех, особенно Комиссаржевская, игравшая Нину Заречную с тонким проникновением. После третьего акта стали вызывать автора, но со сцены было объявлено, что автора в театре нет. За кулисами торжествовали. . . Повсюду оживление, радостные лица, праздничное настроение. Было ясно, что катастрофа, разразившаяся на первом спектакле, — и не по вине автора, и не по вине актеров, и что корни ее надо искать в иной плоскости.

На другой день появилась большая статья А. С. Суворина, присутствовавшего на втором спектакле. Отмечая все достоинства пьесы Чехова и останавливаясь на исполнении александринцев, А. С. Суворин с присущей ему хлесткостью обрушивался на недостойное поведение публики премьеры, не сумевшей разобраться в выдающемся произведении и позволившей себе возмутительные, позорные для культурного человека выходы.

Со второго спектакля пьеса встала, как говорится, на должные рельсы и завоевала несомненный успех.

Чем же, в конце концов, объясняется такое небывало враждебное отношение к пьесе при первом ее появлении на сцене? Вот вопрос, который задавался тогда во всех кругах петербургской публики.

И в самом деле, при последующих спектаклях резонанс получался явно противоположный, а между тем никаких изменений ни в самой пьесе, ни в составе исполнителей не произошло.

Напомню, как были распределены роли: Аркадину играла Дюжикова, Нину — Комиссаржевская, Треплева — Аполлонский, Сорина — Давыдов, Шамраева — Варламов, Полину — Абаринова, Машу — Читау, Тригорина — Сазонов, Дорна — Писарев, Медведенко — Панчин. Казалось бы, сами имена говорят за себя, и напрасно в прессе многие, вспоминая в наши дни этот «несчастный случай» в стенах Александринского театра, пытаются кивать на «казенных» артистов, делая при этом вывод, будто «основная причина провала кроется в полном непонимании «казенными» артистами пьесы и неумении воспроизвести особенности чеховской драматургии».

В таком утверждении чувствуется тривиальная тенденциозность. Ну, в самом деле, кому в голову придет заклеить Комиссаржевскую, Давыдова, Варламова и Писарева эффектным словом «казенные актеры», руководствуясь только тем, что они состояли в труппе казенного театра? С такой же легкостью можно наградить подобным ярлыком и Ермолову, и Ленского, и др. — они ведь тоже играли в «казенном» Малом театре! Императорский Университет, как он некогда именовался, тоже казенный, однако никто не станет утверждать, что все получившие высшее образование непременно должны быть «казенными людьми»!..

Конечно, критиковать постановку «Чайки» можно было и должно. Прежде всего, в ней не было тщательной и детальной срепетовки, какая наблюдалась в Московском Художественном театре, когда там была поставлена «Чайка». Но, тем не менее, артисты Александринского театра все же несомненно сумели передать специфику чеховской драматургии и играли в должных тонах и с большим настроением, соблюдая стиль чеховского творчества, не говоря уже об отдельных исполнителях — и прежде всего о Комиссаржевской. Скажу больше: я утверждаю, что так тонко, глубоко и с таким проникновением в стилистику чеховской пьесы после Комиссаржевской никто не играл роль Нины Заречной! Это была одна из лучших ее ролей.

Итак, все последующие спектакли после злополучной премьеры имели несомненный успех.

Как же сочетать эту полярность: с одной стороны — небывалый скандал, а с другой — проверенный рядом спектаклей успех?!

Если весь этот «скандал», ставший достоянием истории русского театра, объяснить исключительно присутствием так называемых «гостинодворцев», преобладавших в театре на бенефисе своей любимой актрисы, — то это было бы прощупе всего.

Но я полагаю, что дело не только в них одних.

Мне кажется, что причина лежит глубже, что она сложнее, чем кажется на первый взгляд.

Разумеется, и «гостинодворцы» сыграли не второстепенную роль, но корни лежат дальше. И в самом деле, не могли они учинить всю эту вакханалию, если бы не было для того подходящей почвы!..

Я помню, например, как в антракте совсем светский по виду человек, цитируя, по его мнению, нелепый текст пьесы, — ломался, передразнивая актеров, я видел, сколько было вокруг сочувствующих, таких же, как он, по первому впечатлению приличных людей. Значит, «гостинодворцы» были не одиноки и к тому же, если принять во внимание вместимость театра, не могли иметь подавляющего большинства!..

Следовательно, надо думать, что для зачинщиков всей этой истории была более или менее подходящая среда для создания сложившейся атмосферы.

И не потому все это произошло, что не нравилась пьеса. Кому-то она нравилась, а кому-то не нравилась. Это еще не повод к катастрофе. И сама катастрофа могла быть и могла не быть. Дело случая, дело момента. Я убежден, что если бы кто-либо догадался во-время энергично одернуть только-что начинавшуюся разнузданность, то ничего подобного не произошло бы. Но был упущен нужный момент: внимание зрителя рассеялось, отвлеклось от сцены, и интерес публики перебрисился в зрительный зал. Настроение для правильного восприятия спектакля было утеряно, и под влиянием все разгорающейся демонстрации невольно создалось предубеждение к пьесе.

Что же, в конце концов, все это случайно? Да, случайно. Но каждый случай имеет свои причины. Так и тут. Нам говорят, что причина — гостинодворцы. Сваливать все исключи-

тельно на этот элемент публики, полагаю, было бы чересчур поверхностно. Зло не только в них.

Все, что имело место на премьере «Чайки», — это только часть целого, а целое складывается из ряда слагаемых, а таких слагаемых — тут немало количество.

Сумма этих слагаемых, применительно к нашей теме, есть показатель вкусов петербургской столичной публики, из которого нам нетрудно будет сделать вывод относительно ее взглядов и требований к театру. Вот здесь-то и надо, как мне кажется, искать разгадку.

Взгляды и отношения вырабатываются средой, а характер среды — есть результат уклада жизни и бытовых условий. Бытовые условия и уклад жизни — в зависимости от режима каждого города.

И вот этот-то «блестящий» круг людей, составлявший ядро города, и давал тонус всей столичной жизни и был основным законодателем петербургского театра. Их интересы и был призван обслуживать Александринский театр.

Каковы же были их интересы? . .

Петербург, где был сосредоточен государственный аппарат, отличался ярко выраженной специфичностью столичного города. Царская фамилия, двор, гвардия, министерства, всевозможные департаменты, — вот вокруг чего роился и слагал свои интересы многочисленный мир бюрократии, заполнявший Петербург.

Бюрократический мир — особый мир. Он весь — под знаком карьеры. Мир — полный соблазна, чаяний и вожделений. Титулованные люди, гербы и предки, круг близких к власти людей, от одного слова которых зависит судьба. Широкая дорога выгодных связей и высских знакомств. Отсюда производство, чины и ордена, почет и положение. Соблазны большого петербургского света: независимые деньги, блестящие салоны, собственные кареты, доступ ко двору, придворные звания. И над всем этим: честолюбие и власть, власть во что бы то ни стало, какая ни на есть, хотя бы столоначальника, — но только чтобы власть! Вот главный импульс людей данного круга. В результате — сознание собственного значения, чиновпочитание, низкопоклонство и столичный снобизм. . .

Все это накладывало свой отпечаток на нравы и обычаи тогдашнего Петербурга.

Престиж людей расценивался титулом и званием: «Его высочество», «Его сиятельство», «Его высокопревосходительство» и т. д. К ним же примыкало и именитое купечество, а также те, кто владел большим капиталом. Это и есть персо-

ры, знать, перед которыми все преклонялись. Остальные — мелкая сошка. Одни с будущим, делающие карьеру, подающие надежды; другие — потерявшие всякую надежду выбраться «в люди», примирившиеся со своей судьбой, затерявшиеся в повседневной обывательской жизни, погрязшие в мелких интересах семьи. Но эти не в счет. Погоду делали сильные мира сего или принадлежавшие к так называемому «высшему обществу».

И я убежден, что вне правильного, точного, конкретного понимания этих специфических особенностей объяснить катастрофу на премьере «Чайка» и, в частности, неудачу В. Ф. Комиссаржевской на этом спектакле — невозможно!..

П. Н. ОРЛЕНЕВ

1

В 1895 году у Александринского театра появился соперник — театр Литературно-Художественного общества под названием Малый театр, или, попросту, Суворинский театр, как его обычно величали в повседневности. Да оно так, пожалуй, и вернее... В сущности, именно А. С. Суворин и был его полновластным хозяином, ибо кроме того, что он был председателем Литературно-Художественного общества, он лично и субсидировал театр и, по своему обыкновению, очень щедро.

Алексей Сергеевич Суворин был фигурой весьма видной и самобытной. Характера был властного, взбалмошного, никогда не умел, а повидимому, и не желал, в силу своей избалованности, себя сдерживать. С окружающими бывал резок, а подчас и груб. Где нужно и где не нужно говорил каждому прямо в лицо, что думал, не стесняясь в выражениях. Смотрели на него до некоторой степени, как на чудака, но все же скорее, пожалуй, любили его, а любили за доброту и отзывчивость, которыми, надо сказать правду, зачастую и злоупотребляли. Нашумит, накричит, бывало, помашет своей клюшкой, с которой почти не расставался, а потом размякнет — и исполнит то, чем только что возмущался.

Чаще всего подобные сцены происходили, когда к нему являлись за деньгами. Придет к нему актер, забравший авансом вперед за несколько месяцев, и просит опять, мотивируя какой-нибудь необходимостью.

Вот старик и начнет возмущаться: «Это, собственно говоря, безобразие...», или «Это, собственно говоря, чорт знает, что такое!..» — и все в таком роде, а в конце концов делает распоряжение — «выдать просимую сумму».

Суворин — типичный самородок, из крестьян. Всего добился умом, сметливостью и несомненным крупным дарованием в области журналистики. В короткий срок он занял выдаю-

щееся положение в повседневной прессе и с течением времени создал собственную газету «Новое время». В силу своего направления «Новое время» стало как бы правительственным органом, рупором государственного аппарата, отражавшим все его предначертания. За эту гибкую приспособляемость газете присвоили кличку «Что прикажете» или «Что угодно». Но, тем не менее, она получила широкое распространение благодаря целому ряду талантливых сотрудников, что дало возможность Суворину нажить изрядный капитал.

Этим Суворин не ограничивается — он делается владельцем собственного издательства. Предприимчивость его идет дальше: для распространения книг своего издания он открывает во всех крупных городах свои книжные магазины. «Суворинское издательство», преследуя идею широкого распространения литературы, включая и научные труды, между прочим задалось целью популяризировать классику и стало выпускать отдельные брошюры по сходной цене (10 — 15 коп. за экземпляр) целый цикл классических произведений, объединенных названием «Дешевой библиотеки». Инициатива издания «Дешевой библиотеки» принадлежала Суворину — и это его несомненная заслуга.

А. С. Суворин был страстно предан театру и любил актеров. Долгое время он был театральным критиком и помещал в «Новом времени» свои отзывы о спектаклях, а также общие рассуждения о театре, под рубрикой «Маленькие письма». В свое время его «Маленькие письма» приобрели большую популярность. По своему содержанию, по серьезному анализу, с которыми он подходил к разбору каждого спектакля и к анализу актерского исполнения, наконец по тому мастерству, с которым они написаны — «Маленькие письма» и теперь представляют ценность, как исторический материал, отражающий прошлое театра.

Писал Суворин и пьесы. Ставились они и на казенной сцене. Большого значения не имели, хотя отличались сценичностью и благодарным актерским материалом. Его «Татьяна Репина» приобрела большую популярность и долго не сходила с репертуара.

Рождение суворинского Малого театра надо всецело приписать трогательному, а подчас и наивно-детскому тяготению А. С. Суворина к театру — по крайней мере таким он был по отношению к своему театру.

Делец во всех своих других предприятиях, он налаживал их четко, с математической точностью, все было у него рассчитано и пущено по рельсам под водительством хорошо проверенных

лиц — и он мог быть вполне спокоен, что все его дела планомерно покатятся по намеченному пути. Но вот тут, в театре, как будто все наоборот: дело велось им беспланово, беспорядочно, хаотично. Театральный аппарат был предоставлен в распоряжение целого ряда директоров — членов дирекции Литературно-Художественного общества. Люди все не театральные, по большей части — журналисты, причем не объединенные какой-либо общей идеей по отношению к театру, — им просто нравилось его иметь, как нравится детям подаренная им новая игрушка, а потому вполне естественно, что дело они вели.bestолково, по-дилетантски, «без руля и без ветрил».

Сам же Суворин, правда, был заинтересован своим театром, но потому ли, что ему был недосуг, и он не мог отдавать ему столько времени, сколько всегда требует для себя театр, — только он предоставил все, как принято теперь говорить, — самотеку, и смотрел на свой театр больше как на собственный стдых... Ему просто была приятна атмосфера театральной жизни, приятно было бывать там и играть доминирующую роль, чувствовать себя хозяином — это его занимало.

Казалось бы, такой серьезный и деловитый человек, как Суворин, не нуждался бы в мелком тщеславии, но... «на всякого мудреца — довольно простоты!..» И он, оказывается, был подвержен этой слабости!.. Проявлялась в нем такая слабость весьма наивно и чисто по-детски. Так, например, он всегда норовил попасть на сцену в тот момент, когда в антракте поднимался занавес для выхода актеров на вызовы — и в такой обстановке будто случайно оказаться в поле зрения аплодирующей публики, — Алексей Сергеевич всегда был доволен, когда это случалось.

Денег на ведение театра у Литературно-Художественного общества было достаточно, да и Суворин своих не жалел. Это дало возможность подобрать хорошую труппу: на первых же порах туда были приглашены Стрепетова, Холмская, Свободина-Барышева, Домашева, Тинская, Михайлов, Орленев, Красовский, Кондрат Яковлев, Судьбинин, Бастунов, а несколько позднее Яворская, Миронова, Корчагина-Александровская, Далматов, Глаголин, Сарматов, Рыбников, Сумароков-Эльстон. Все говорило за то, что театр будет серьезным и на должной высоте.

Благодаря связям А. С. Суворина театру удалось добыть разрешение поставить «Власть тьмы». Пьеса долгое время была под запретом, наложенным Александром III, который никак не мог примириться с чрезмерной реальностью ее и, считая такое направление вредным, отдал приказ не допускать ее

до постановки на сцене. Суворину удалось снять это «вето», и «Власть тьмы» поставили вскоре после открытия Суворинского театра. Этим обстоятельством воспользовался и Александринский театр, и почти одновременно «Власть тьмы» появилась и на нашей сцене.

В Суворинском театре «Власть тьмы» прошла весьма удачно. И. И. Судьбинин — очень яркий «нутряной» актер на бытовые роли — как нельзя более подходил к роли Никиты. Акима играл талантливый актер Михайлов, Дмитрича — Красовский, Матрену — Стрепетова, Анютку — Домашева, Анисью — Холмская. Все по своей индивидуальности отлично подходило к своим ролям, и спектакль прошел с большим ансамблем.

На премьере я оказался в ложе по соседству с одним из директоров нового театра, весьма влиятельным меж ними, и он громко, нарочито, чтоб его слова дошли и до меня, демонстративно произнес:

— Ну, вот, по крайней мере в нашем театре, не в пример Александринскому, много хороших женщин. . .

Мне почему-то хорошо запомнилась его фраза, как характерный показатель отношения к театру не только данного директора, но и некоторых других, которое впоследствии получило свое отражение в обиходе самого театра. Действительно, некоторых из директоров занимали больше всего хорошенькие женщины! . .

В Александринском театре «Власть тьмы» прошла также с отличным успехом. И по исполнению, несомненно, сильнее, чем в Суворинском. Да иначе и быть не могло — вот каков был тогда состав исполнителей «Власти тьмы» на Александринской сцене: Савина — Акулина, Васильева — Анисья, Давыдов — Аким, Варламов — Дмитрич, Стрельская — Матрена.

Но с появлением соперника в лице Суворинского театра — Александринскому с его постановкой «Власти тьмы» не поздоровилось: в печати александринцев раскритиковали в пух и прах, а суворинцев превознесли до небес. . .

Но можно ли было сравнивать эти два спектакля?! Как бы ни были талантливы и способны актеры Суворинского театра, но соревноваться им с такими, как Савина, Давыдов, Варламов и многие другие, все же не приходилось.

На самом же деле произошло как раз обратное — просто хорошее добропорядочное исполнение получило в газетах оценку неизмеримо высшую, чем исключительно высококачественное исполнение корифеев русской сцены. Тогда всем ясно стало, какую позицию займет повседневная пресса по отношению к



П. Н. Орлов

1890-е гг.

Александринскому театру с возникновением Суворинского. Суворинский театр — «нововременский театр» — стало быть у него своя пресса. «Новое время», как-никак, а газетный коренник, а остальные — прчстяжки, они будут скакать рядом с коренником, сгибаясь в колючку. Свои люди — сочтутся...

И вот, с той поры, в Суворинском — все идеально, все свежо, молодо, и куда же тягаться с ним «старой Александринке»? ! Александринский театр стал подвергаться жесточайшей критике, и по большей части несправедливой. Неприятное было время для образцовой сцены, как именовали тогда наш театр, применяя это слово не только в прямом его значении, но теперь уже и в ироническом смысле слова...

Суворинский театр долго не мог найти себя. Долго не определялось его лицо. По началу казалось, что он намеревается культивировать серьезный репертуар и ставить классические пьесы и интересные новинки как русского, так и западного театра. По крайней мере, за это говорили первые его постановки: «Гроза» Островского, «Власть тьмы» Толстого, «Ганнеле» Гауптмана.

Все приняли эти три постановки — как программные — и предполагали, что по такому пути пойдет и дальнейшее развитие театра. Но в результате бессистемного ведения дела театр вскоре сбился с намеченного пути и стал ставить что попало, ставить «своих» авторов — членов Литературно-Художественного общества или даже членов самой дирекции. Каждый из них старался пристроить в свой театр свою пьесу, и репертуар постепенно начал засоряться всевозможными «Губернскими Клеопатрами» или «В горах Кавказа», пьесами Туношенского, Виктора Рышкова, Виктора Протопопова и прочей макулатурой.

Таким образом, мало-помалу Малый театр Суворина скатился до типичного буржуазного театра, привлекая подобный же контингент зрителей, вкусам которого и старался потрафлять.

И тем не менее нельзя не отметить очень большой заслуги за театром, которому принадлежит честь выдвижения ряда крупных актеров, и, прежде всего, создания такого выдающегося русского артиста, как Орленев.

2

После моего перевода в Петербург, я продолжал часто наезжать в Москву, куда меня всегда тянуло. В одну из таких поездок, после спектакля Коршевского театра, где я смотрел нашу шумевшую тогда пьесу Софьи Ковалевской «Борьба за

счастье», я попал в только что открывшийся ресторан «Континенталь», против гостиницы «Метрополь». Туда же явилась компания коршевцев, по большей части участников упомянутого спектакля. С некоторыми из них я был знаком, и они пригласили меня присоединиться к ним.

Тут я впервые встретился с совсем еще тогда юным актером, игравшим в этот вечер небольшую роль молодого человека — это был Павел Николаевич Орленев, делавший тогда первые шаги на сцене.

Как сейчас помню, каким он был при нашей встрече: блондин, небольшого роста, по тогдашнему обычаю актеров на амплуа любовников весь завитой барашком, с открытым добрым лицом и ласковыми глазами, в тужурке светло-верблюжьего цвета. Необыкновенно приветливый, предупредительный и общительный. На сцене обращал на себя внимание мягкостью исполнения и, главным образом, искренностью. Чувствовалось, что из этого молодого актера выйдет сила.

В беседе с ним я высказал, какое приятное впечатление он произвел на меня. Повидимому, ему еще внове было слышать похвалы, которые всегда приятны, особенно начинающему, и это обстоятельство, как думаю, послужило поводом к тому, что мы расстались в приятельских отношениях.

Несколько лет после этого мы не видались. Вторая же наша встреча произошла уже в Петербурге, когда Орленев был актером Суворинского театра.

Первое время он играл там небольшие роли, но, тем не менее, заставил о себе говорить всю столицу, несмотря на то, что исполнял почти исключительно одни только одноактные пьески и водевили.

И, действительно, это было что-то выдающееся. Столько таланта, простоты и жизненности он вносил во все эти, казалось бы банальные и незначительные, вещицы, как «Под душистой веткой сирени», «Школьная пара», а в особенности «С места в карьер».

Но в том-то и дело, что его выдающийся талант умел из банального создать совсем не банальное, из материала, где, казалось бы, и намек нет на какой-либо образ, где налицо одни лишь забавные положения, а у него всегда получался образ полный жизненности, типичности, красочности, обаяния.

В этих немудреных пьесках ему вторила его постоянная партнерша М. П. Домашева; непревзойденная мастерица на роли подростков. Орленев и Домашева — как бы одно целое. Они так подходили друг к другу — оба такие обаятельные, подкупающие искренностью, непосредственностью, молодостью

и живостью! Они так сыгрались между собой, что их пара как бы напоминала «insèparable» — трудно было их представить раздельно, так они дополняли друг друга. . .

Нельзя не упомянуть Орленева в небольшой роли еврея Нотки из пьесы М. Н. Бухарина «Измаил». Его Нотка — местечковый еврей в лапсердаке, с пейсами, был им зарисован с исключительной типичностью, причем с большим тактом, без всякого намека на «еврейский анекдот», как у большинства исполнителей данной роли. Не игнорируя национальной специфичности, которую он накладывал легкими штрихами, Орленев своею повадкой, мимикой, интонациями, — словом общей своей лепкой роли давал вполне законченный образ мелкого предателя, падкого до наживы. Чего стоила одна его походка, когда он сосредоточенно устремлялся к двери, чтоб взглянуть, не подслушивает ли его кто за ней?! В это время он как-то особенно скользил по полу с неподвижным корпусом, с выдвинутой вперед длинной шеей и ныряющей головой, как это бывает при ходьбе птиц. По одному этому движению можно было определить, что представляет собою Нотка.

Словом, все его роли, преимущественно роли эпизодические, исполнялись так, что не могли не обратить на него внимания и не выдвинуть его на положение одного из самых талантливых артистов из всего состава труппы Суворинского театра.

3

Когда Суворину удалось добиться разрешения поставить пьесу Ал. Толстого «Царь Феодор Иоаннович», до того запрещенную для сцены, — встал вопрос, кому поручить заглавную роль.

Претендентов на столь благодарную роль было много. Суворин, как чуткий провидец, выдвинул кандидатуру Орленева. Кандидатуру эту в театре приняли в штыки. Большинству казалось, что поручить такую ответственную роль молодому, хотя бы даже и талантливому актеру, но все же как-никак актеру на роли водевильных простаков — было бы безумием. Суворин упрямо настаивал. Все посмотрели на такую настойчивость старика, как на очередное его дурачество. Но ничего не поделаешь, скрепя сердце, пришлось согласиться. . . Роль Феодора была вручена Орленеву с полным убеждением, что все радужные чаяния на эту пьесу пойдут прахом, и спектакль с таким исполнителем главной роли неизбежно должен провалиться.

Надо признать, что роль Феодора Иоанновича самая благодарная из всех существующих ролей обширного русского репертуара, но вместе с тем требующая определенных индивидуальных данных актера, совпадающих с характером роли. При таком условии даже при посредственном исполнении роль царя Феодора производит впечатление и приносит успех актеру. Не случайно, что когда начали ставить «Царя Феодора» во всех городах, то каждый театр стал оспаривать первенство своего Феодора!..

Как сказано, пьеса долго не разрешалась для профессиональных сцен. Сделано было только одно исключение для закрытого любительского спектакля в доме бывшего товарища министра Народного просвещения князя Волконского — отца С. М. Волконского, будущего директора императорских театров.

Спектакль этот состоялся незадолго до моего поступления в Александринский театр. Когда я приехал в Петербург, то везде только и говорили о Волконском, как чуть ли не гениальном исполнителе роли царя Феодора. Я долго этому верил, пока не столкнулся с ним ближе, и получил случай попросить его прочесть несколько монологов из роли Феодора, так прославившей его. С. М. Волконский охотно согласился и тем дал мне возможность убедиться, насколько он был беспомощен в ней. Помимо того, что он говорил с каким-то иностранным акцентом (скорее всего английским) и уже в силу этого не мог правильно владеть музыкой русской речи, неотъемлемой от данной роли, Волконский просто всем своим существом не подходил к характеру роли, где прежде всего необходима искренность, мягкость, теплота, чего у него не было ни на йоту.

Почему же такая легенда о нем?.. Я объясняю это только свойствами самой роли, ее исключительно благодарным материалом. Она сама по себе, независимо от исполнителя, производит сильное впечатление, и вполне естественно, что достоинство роли было приписано лично ему. К тому же, Волконский явился ее первым исполнителем, до него никто в ней не выступал, сравнивать его было не с кем, что также до некоторой степени должно было влиять. Все вместе взятое и дало возможность плохому любителю прослыть за большой талант.

Орленев же, выступая в заглавной роли давножданной запретной пьесы, — наоборот, всем своим актерским существом, всеми своими сценическими данными, как внутренними, так и внешними, как нельзя более подходил к этой роли. В нем все было для нее, не говоря уже о его выдающемся таланте, — и искренность, и мягкость, и сердечность, и личное обаяние.

Чудесный его голос, так хорошо ложившийся на присущую ему напевность русской, чисто московской речи, необыкновенно пленял свою проницательностью.

Кроме всего этого, в самом исполнении Орленева ярко подчеркивалась «сердечная мудрость» Феодора, берущая верх над мудростью ума Бориса, когда дело касалось «сердца человека»:

В одном лишь только я не обманусь:
 Когда меж тем, что бело иль черно,
 Избрать я должен, — я не обманусь.
 Тут мудрости не нужно, шурин, тут
 По совести приходится лишь делать!..

Некоторые моменты особенно четко запоминались в игре Орленева.

Первый момент, когда избалованный Иван Шуйский признается царю в своем заговоре против него, а царь, вместо того чтобы покарать своего противника, обманувшего безграничное к нему доверие, отпускает Шуйского с миром.

Трудно забыть Орленева в этой сцене.

Услылав от Шуйского страшное для него признание, Феодор — Орленев некоторое время стоял в оцепенении, не отрывая от своего врага глаз, полных горечи и страдания. И в это время вы читали в них, что он болеет душой не только за одного Шуйского, за его поступок по отношению к нему, но что его скорбь гораздо глубже и сложнее: он мучительно недоумевает, он никак не может помириться с мыслью, что человеку доступно предавать тех, кто облекал его и милостью, и лаской, и безграничным доверием...

Он не хочет верить в серьез содеянного Шуйским, он отмахивается от этой мысли: «Иди, раздай то, что сделал!..»

Обезоруженный добросердечием царя, Шуйский удаляется со словами: «Святой, святой» — с полным убеждением, что его рука не может подняться на такого святого человека, как Феодор. Тут уже у Орленева не частное, а обобщенное, чисто философское решение данной сцены.

Второй момент — это знаменитая фраза «Я царь или не царь?», которая облетела тогда весь город.

В своем сценическом воплощении Орленев одной только этой фразой раскрывал всего Феодора до конца.

Когда, выведенный из терпения настойчивостью Бориса, не желающего вернуть Димитрия-царевича из Углича в Москву, Феодор в испуге кричит на него: «Я царь или не царь?», — вы определенно слышали по его интонации, что его Феодор в глубине души ни на одну минуту не чувствовал себя действительно царем.



П. Н. Орленев — царь Феодор

1895 г.

„Царь Федор Иванович“ Толстого

И всегда в этом месте, несмотря на сильный подъем сцены и на все симпатии к Феодору, невольная улыбка появлялась у всех присутствующих в зрительном зале. Реакция публики была правильная, благодаря верной тонировке артиста. Обыкновенно это достигается на сцене очень простым способом.

Начну с обратного. Когда человек уверен в чем-нибудь и убежден в своей силе или правоте, он никогда не будет кричать, а если и закричит, то так твердо, всеубеждающе и внушающе, что всем станет ясно, что это так, а не иначе. Чтобы достигнуть на сцене подобного результата (впрочем, так всегда бывает и в жизни) — нужно произносить твердо, решительно, а это получается только тогда, когда на долгих слогах будет ударность, когда они будут молниеносно падать вниз, а отнюдь не на растяжке, а тем паче не на повышении. Только при таком условии у нас получается безапелляционный тон. Таков общий закон, который мы обычно и применяем не только на сцене, но, интуитивно, и в жизни, из наблюдений над которой и черпаются все сценические правила.

И в самом деле, когда мы убеждаем, доказываем что-либо или приказываем, — у нас всегда возникает позыв делать движения, согласные этому закону ударности. В этих случаях в ритм нашей речи мы делаем и движения рукой вниз или ударяем ею о какой-нибудь предмет. Тогда как при неуверенности или отсутствии убежденности в том, что мы говорим, такого позыва в нас не возникает. То же самое происходит и с нашей речью.

Произнося фразу «Я царь или не царь?», Орленев действовал как раз от обратного. Вместо того, чтоб ударять на долгих слогах, он «подкидывал» их вверх на высокие ноты, так что порой получалась даже визгливость, а потому его слова никого не убеждали в том, что его Феодор по-настоящему — царь.

Не думаю, однако, что у Орленева так получалось потому, что он руководствовался этим правилом. Даже сомневаюсь, что он был знаком с таким речевым законом: он принципиально ствергал всякое изучение технических приемов, а достигал должного просто своей интуицией, своим наитием, благодаря чему часто попадал в цель и все у него выливалось в верную форму. Но не всем это дано, не все могут рассчитывать на свое наитие. И не всегда и не в каждый момент оно осеняет актера, что нередко наблюдалось и у самого Орленева, особенно в последний период его сценической деятельности (не смотря на то, что его можно причислить к разряду актеров, наиболее способных отдаваться вдохновению).

Вся заключительная сцена третьего акта может считаться самой глубокой и интересной у Орленева. Особенно примечательна была его пауза. После того, как Борис, желая сломить противодействие Феодора, мешающее ему выполнять свои предначертания, угрожает оставить его одного, и самому устраниваться от дел, перед Феодором встает дилемма: либо согласиться на казнь Ивана Шуйского с братьями, либо отпустить Бориса и все заботы о государстве взять на себя.

..Шурин, ты скажи мне,
Ты с тем лишь мне служить еще согласен,
Чтоб я тебе их выдал головой?..

Получив от Бориса утвердительный ответ, Феодор — Орленев делал длительную паузу. Чувствовалось, как трудно ему пойти на столь решительный шаг. Отпустив Бориса, он должен принять всю тяжесть бремени правления на свои немощные плечи. Он сознавал свою слабость, но, тем не менее, в душе давно решил, что на казнь Шуйского ни в коем случае не пойдет. У него не было иного исхода, как лишиться Бориса, но перед тем, как объявить свою непреклонную волю, он мучительно переживал этот момент.

Во время знаменитой паузы Орленева, следя за его мимической игрой, вы могли наблюдать, как на нем с необычайной ясностью и логичной последовательностью отпечатывалась вся душевная драма царя Феодора.

Феодор — Орленев весь ушел в себя. Лицо искажено страданием. В мучительной борьбе с самим собой он все еще не знает, отпустить Бориса или нет... Но как же тогда с Иваном Шуйским? Нет, он не может его казнить!.. И в нем созревает решение, но чтобы подкрепить себя в этом решении, он прибегает к молитве, губы его шепчут ее слова, и, наконец, после молитвы, вы видите по выражению его лица, что он уже решился. Бледное его лицо становится спокойным, сосредоточенным, глаза все еще устремлены к небу, он боится оторваться от него — там его поддержка. Без этой поддержки может поколебаться его решение... Он стоит, выпрямившись во весь рост. Во всей фигуре какая-то торжественность, величавость. Кажется, что он вырос на глазах. И потом, с той же торжественностью в тоне, как и во всем внешнем виде, в продолжение всей сцены ни разу не взглянув на шурина, он тихо начинает:

Да, шурин, да... Я в этом на себя
Возьму ответ...
Ступай себе, я не держу тебя!

А когда Борис хочет ему возразить, он уже кричит на него: «Иди! Мне одному остаться нужно, шурин!»

Тут слышатся и мольба, и приказ, чтобы он скорее удалился, иначе Феодор может не устоять, не выдержать, взять назад свое решение... После чего Борису ничего не остается, как исполнить желание царя. Но все же в надежде, что царь одумается, вернет его, Борис останавливается в дверях, медля уходом. Тогда Орленев — Феодор, закрыв лицо руками и топая ногами, в большом нервном подъеме повторяет: «Мне одному остаться нужно, шурин!..»

Как только Борис скрылся за дверью, Орленев весь как-то рухнул и сломился. Слишком много сил и нервного напряжения потребовалось от слабого и физически немощного царя, чтобы выдержать борьбу с сильным волею Борисом.

Наступает реакция. Дрожая всем телом и тяжело дыша, Орленев — Феодор не смеет взглянуть на Ирину, присутствовавшую в продолжение всей сцены: он не знает, как отнесется она, она — единственная теперь его опора?.. И когда он слышит от нее, что именно так он и должен был поступить, он бросается к ней и рыдает на ее груди от только что пережитого потрясения.

Немного успокоясь и почувствовав, что силы покидают его, он совсем расслабленным направляется в опочивальню, поддерживаемый Ириной. Проходя мимо киота, он останавливается, крестится и со словами: «Мне бог поможет, он не оставит нас!» — медленно опускается на колени и кладет земной поклон. На этом занавес опускается.

Впечатление огромное. Не сразу в зрительном зале приступают к овациям, все еще находясь под влиянием сильной игры Орленева. Весь этот акт, а особенно финал его — лучший акт коронной роли талантливого артиста.

И, наконец, последний акт. После того, как Орленев — Феодор узнает, что Шаховской убит, а Шуйский задушен в тюрьме, он весь пресбражается. Вы уже не узнаете в нем кроткого Феодора — перед вами вырастает подлинный грозный царь Иван. Выступая вперед, прямо на авансцену, с искаженным от гнева лицом, в полном царском облачении, с высоко поднятым остроконечным жезлом, он в иступлении призывает палачей:

Палачей!

Поставить плаху здесь, перед крыльцом.

Здесь, предо мной! Сейчас!..

Вы чувствуете, что в Феодоре вскипела кровь Грозного, его отца: он страшен в своем гневе. И вы не знаете, чем кончи-



П. Н. Орлов — Раскольников

1900-е гг.

„Преступление и наказание“ по Достоевскому

лась бы эта сцена, если б не вбежал, разыскивая Бориса, Тюренин, держа перед собою грамоту с вестью о смерти Димитрия-царевича.

С силою вырвав грамоту из рук Тюренина, со словами:

Когда сам царь стоит перед тобою,
Тогда тут нет боярина Бориса. —

Орленев — Феодор замирает в грозной позе, напоминая своего отца.

Но весть о смерти его любимого меньшого брата снова возвращает его в прежнее состояние, и перед вами опять тот же кроткий человек, подавленный всеми обрушившимися на него бедами, которые приводят его к сознанию, что он не может править государством, что причиной всех напастей является он сам, его слабодушие. И, добровольно призвав Бориса, Феодор передоверяет ему все заботы о государстве.

Заключительная сцена — самая трогательная в пьесе. Все разошлись. На сцене остаются только всеми покинутые Феодор и Ирина. Сиротливы они со своим горем. . .

Феодор в полном царском облачении, в шапке Мономаха, бессильно опускается вместе с Ириной на ступени собора. И под унылое пенье нищих печально произносит свой последний монолог, готовый каждую минуту прерваться рыданиями:

Бездетны мы с тобой, Арина, стали . . . — и т. д.

Моей виной случилось все. А я —
Хотел добра, Арина. Я хотел,
Всех согласив, все сгладить. Боже, боже,
За что меня поставил ты царем!

Сцена уже сама по себе, по той трогательности, с которой она написана, производит большое впечатление, а в исполнении Орленева она приобретала еще большую силу: без глубочайшего волнения невозможно было смотреть Орленева в этой сцене.

Ему по свойству его дарования ничего не стоило ее сыграть: теплота и искренность — все, что нужно для этой сцены, а Орленев обладал тем и другим в полной мере.

Сыграв роль царя Феодора, Орленев сразу стал знаменит. Еще накануне премьеры «Феодора» он был просто очень милым, приятным, талантливым водевильным простаком — и только. После же спектакля «Царя Феодора» — он уже Орленев, чье имя звучало совсем иначе, чем вчера.

4

Орленев стал «злойбой дня» в Петербурге. Все устремились его смотреть — и слух о нем «прошел по всей Руси великой».

Малый театр не мог вместить всех желающих. Все газеты были полны именем новой знаменитости. «Новое время», разумеется, в первую голову. А. С. Суворин, давно не выступавший со своими «Маленькими письмами», решил сделать исключение и поместил в своей газете уже не маленькое письмо, а очень большое, где Орленев рассматривался как трагический актер, и имя его приравнялось к имени Мочалова.

Такой головокружительный успех, так внезапно и, я бы сказал, совершенно неожиданно для самого Орленева настигнувший его, не мог, само собой разумеется, не вскружить голову молодого артиста, совсем не готового к тому, чтобы — фигурально выражаясь, — облачиться в парадное одеяние знаменитости.

Популярность его росла с каждым днем — и он упивался своим успехом. Считалось модным приглашать его к себе, он стал центром общего внимания.

Его провозгласили трагическим актером. Не слишком ли поспешно было дано такое определение? Так ли оно было на самом деле? Не была ли здесь известная доля увлечения самобытным дарованием молодого артиста. Мне кажется, — да.

Слов нет, исполнение Орленева всегда было проникновенно, ярко, но вместе с тем его сценические данные необычайного обаяния все же никак не были приспособлены для ролей трагических. Трагедия, посвященная борьбе сильных страстей, требует мощного исполнения. Орленев для этой цели (не говоря уже о его внешних данных) был слишком мягок и неврастеничен. Неврастеничность вообще специфическая черта его таланта, а с героикой неврастеничность никак не роднится. С этим обстоятельством не посчитались многочисленные поклонники Орленева, и в порыве увлечения его захватывающей игрой всячески внушали, что сфера его творчества — трагедия, что Орленев — трагический актер.

Он в это уверовал и всемерно стремился стать таковым.

Наступил перелом в его сценической деятельности. Началась новая для него эра, в корне видоизменившая всю артистическую и жизненную его линию.

Орленев резко прерывает со своим прошлым и уже не довольствуется прежними ролями (а они-то и служили ступенями к планомерному его движению вперед). И сразу от роли царя Феодора, как бы с трамплина, перебрасывается прямо

к ролям нового своего чаяния, минуя предварительную подготовку, необходимую для намеченной цели. Ибо к таким ролям так сразу не подойдешь: они требуют виртуозного изощренного исполнения. Талант — талантом, он всегда был у Орленева, но без настроенного инструмента и без предварительной и специальной тренировки для трагических ролей едва ли можно достичь должного результата даже обладателю такого сильного дарования, как Орленев.

Взяв новый курс в своей сценической деятельности, Орленев, как и все актеры на героические роли, стал мечтать о Гамлете. Не сразу осуществилась эта его мечта: он играл Гамлета много позднее, уже в провинции.

Вместо Гамлета он сыграл роль Лорензачио в чудесной одноименной пьесе Альфреда де-Мюссе. Трудная роль многоликого Лорензачио ему не задалась. Оно и понятно: она требует от актера, помимо таланта и непосредственности, также и громадной, специальной для такого порядка ролей, актерской эрудиции, которой у Орленева не оказалось.

Осознал ли он сам, или это произошло у него интуитивно — не знаю, но как бы то ни было, он с тех пор избирает (и, как мне кажется, совершенно правильно) другую линию, более соответствующую его индивидуальности, — линию характерно-драматических ролей, начиная ее ролью Раскольниковца из «Преступления и наказания» Достоевского.

Раскольниковца Орленев сыграл весьма удачно, ярко, талантливо, хотя и не совсем ровно.

Тем не менее, сценический путь Орленева в своем главном окончательно определился именно ролью Раскольниковца, как определился и характер, самый стиль его исполнения.

Если в его Феодоре и звучали своеобразные, характерные орленевские струнки, производившие наиболее сильное впечатление, то эти струнки принимались тогда только как составная часть его дарования, тогда как в Раскольниковце и в последующих ролях (как в Мите Карамазове, Освальде из «Привидений», Арнольде из «Крамера» и др.) — именно эти струны уже доминировали своим звучанием — и на них-то, благо они ему легко давались, — Орленев и решил строить все свои роли.

Таким образом, — вольно или неволью, — Орленев пошел путем наименьшего сопротивления, сел, как говорится, «на своего конька», эксплуатируя лишь одну сторону своего прекрасного дарования, правда, очень сильную и наиболее ему свойственную, но, к сожалению, ограничиваясь только ею одной, не пытаясь расширить диапазон своих возможностей.

Именно это обстоятельство закрепило за Орленевым положение основоположника так называемого амплуа «неврастеников».

До Орленева такого амплуа не существовало. Но с легкой руки Орленева, начиная с его царя Феодора и, главным образом, с его Раскольникова и Мити Карамазова, — оно стало модным и, более того, одно время даже начало служить мерилом степени талантливости актера.

Вот почему многие, особенно из молодежи, стремились рекомендовать себя актерами именно на это, ставшее тогда модным, амплуа. В каждой труппе стали появляться свои «неврастеники». Даже появилась такая градация: «первый неврастеник» и «второй неврастеник».

Откуда же взялось такое амплуа? Предполагать ли, что оно явилось результатом деятельности яркой индивидуальности отдельного актера? Многие склонны думать, что «весь сыр-бор загорелся» исключительно из-за Орленева. Так ли? ..

Что Орленев — родоначальник новоявленного амплуа — несомненно. Но не сам же по себе в отдельности, не беспочвенно. Для того были свои причины, свои поводы.

Силою своего таланта Орленев стал всего лишь наиболее ярким выразителем известных умонастроений своего времени, сумевшим впитать в себя некоторые идейные веяния переживаемой эпохи, зазвучать как бы в унисон известным требованиям тогдашней современности.

То была пора реакции — девяностые годы. Большой простор для пессимизма, вызывавшего целый ряд грустных размышлений.

Молодежь, только что вступавшая в жизнь, искала выхода своим чаяниям, стремилась к идеалам, но суровая действительность приводила ее к сознанию, что она далека от тех идеалов, которые создавало ее воображение. И, в конце концов, она убеждалась, что ее мечтания бесплодны, что она никому не может принести пользы своими грезами. Уже на пороге жизни дальнейшее существование многим представлялось скверной долей... Таково едва ли не доминирующее настроение того времени. И нет ничего мудреного, что оно проникало в литературу, встречая живой отклик.

Вспомним, каким исключительным успехом пользовался в те годы Надсон, — один из самых ярких, я бы сказал, самых общедоступных, выразителей настроений девяностых годов. Молодежь его боготворила, находя в нем отклик того, что она таила в своей душе. Надсоном зачитывались. Его книга вы-

держала двадцать шесть изданий, его стихи постоянно декламировались на всех концертах, многие артисты специализировались на этих стихах.

С каким затаенным дыханием, с каким сочувствием и волнением слушали, когда с эстрады неслись, например, такие строки:

Наше поколение юности не знает,
Юность стала сказкой миновавших лет;
Рано в наши годы дума отравляет
Первых сил размах и первых чувств расцвет.

Или:

Но эта жизнь томит, как склеп томит живого,
Как роковой недуг, гнетущий ум и грудь,
В часы бессонницы томит и жжет больного.
И некуда бежать!.. И некогда вздохнуть!..

Но самый большой энтузиазм вызывало одно из популярнейших тогда стихотворений Надсона:

Завеса сброшена: ни новых увлечений,
Ни тайн заманчивых, ни счастья впереди;
Покой оправданных и сбывшихся сомнений,
Мгла безнадежности в измученной груди...
Как мало прожито — как много пережито!
Надежды светлые, и юность, и любовь...
И все оплакано... осмеяно... забыто,
Погребено — и не воскреснет вновь!..

Изредка и сам Надсон появлялся на эстраде: тогда молодежь делала необычайные овации своему любимцу и с триумфом выносила его на руках. А после его смерти даже было возбуждено ходатайство о разрешении открыть подписку с целью изыскания средств на сооружение памятника Надсону на площади в Москве!..

Словом, внимание к Надсону и живая связь между ним и известными общественными слоями сказалась весьма наглядно. Скорбные, пессимистические надсоновские нотки весьма симптоматичны для переживавшейся тогда эпохи. Всеволод Гаршин, Фофанов, Случевский и многие другие также не избегли этой эпидемии и в атмосфере злой реакции тех лет в какой-то мере болели тою же болезнью.

Вполне естественно, что эта эпидемия стала проникать и на сцену. Только не сразу: там еще живы были традиции здорового щепкинского реализма в содружестве с героикой мочаловского толка. Но, тем не менее, дань времени должна была сказаться и на манере игры драматического актера. Еще до возникновения пресловутого ампула «неврастеников» все чаще стали прибегать к «нервной», как тогда именовали, или, лучше



*К. Н. Яковлев — Порфирий Петрович
П. Н. Орлов — Раскольников*

1900 г. н.

.Преступление и наказание" по Достоевскому

сказать, «нервной» игре (одним из ярких представителей артистов такого плана — сначала в провинции, а потом в Петербурге — был талантливый Павел Самойлов, предвестник нарождавшегося нового амплуа, получившего впоследствии столь широкое распространение).

Но указанные идейные унастроения ни у кого не сказались так рельефно, четко, сильно, как в творчестве Орленева. Он все преломлял (может быть, и помимо своей воли) через призму господствовавших тогда тенденций, которые впитал в себя еще в юности, будучи сыном своего времени. Ему нравились скорбные, ноющие нотки и то нервное, скорее взвинченное, возбуждение, которым всегда окрашивались его роли. Отсюда и неврастеническое начало всех образов, созданных Орленевым.

А так как талант Орленева обладал большой силой и яркостью, то он и привел его к утверждению такого специфического амплуа, как амплуа неврастеников, родоначальником коего и должно по праву его считать.

Я убежден, что сам Орленев был далек от мысли создавать такого рода амплуа и совсем не хотел замыкаться в круг определенной категории ролей, требующих подобного специфического исполнения. Если оно так получалось, то, как мне кажется, многое тут и помимо его воли, ибо у Орленева творческая фантазия была очень сильна, куда шире, чем это оказывалось в его реальных сценических достижениях. По крайней мере мы знаем, что замыслы его, когда он приступал к изучению той или иной роли, всегда отличались большим полетом мысли и даже дерзанием — но не всегда мог он выполнить все так, как того хотел — на пути вставали препятствия.

И самое главное препятствие — это его преднамеренное пренебрежение актерской техникой.

Орленев органически ее не принимал, Орленев сознательно ее сторонился, всецело полагаясь на свою интуицию. Он был убежден, что раз интуиция в нем сильна, то она одна и укажет ему правильный путь, она одна и подскажет должные формы выявления внутренней жизни изображаемого лица.

На самом же деле получалось наоборот: недостаток технического мастерства не давал ему возможности упорядочить в себе все, что являлось, может быть, самым ценным в нем, что было его родным, природным, органическим: его искренность, непосредственность и способность всем своим существом отдаваться вдохновению. Но, к сожалению, не он владел своим вдохновением, а вдохновение владело им. Он не был хозяином положения. И немудрено, что его неврастеническое начало и



К. Н. Яковлев

1917 г.

подсознательная склонность к этому началу цепко держали его в своей власти и стихийно увлекали за собою. В такие минуты он уже переставал быть достоянием критической мысли актера.

Вот почему в дальнейшем Павел Николаевич Орленев не сумел вполне собрать себя, несмотря на наличие всех своих исключительных данных, и в результате большинство его созданий, как бы талантливы они ни были, все же не отличались цельностью и артистической выдержанностью.

Даже его Гамлет, которого годами он в себе вынашивал, встретил в прессе довольно смутную оценку: «У Орленева, — говорится в одном из отзывов об его исполнении Гамлета, — чувствовалось странное, совершенно несжданное в нем для нас протнворечие: несколько утрированная простота дикции, которую зрители даже упрекали в вульгарности, сочеталась с манерностью в речи и движениях, совершенно несвойственных, казалось бы, образу датского принца».

Орленеву очень много было отпущено природой, а кому много дано, с того много и спрашивается. Разумеется, он — большое явление в русском театре!.. Но он мог иметь неизмеримо большее значение, если б его из ряда вон выдающееся дарование было поставлено в иные условия и — что самое главное — более правильно культивировалось.

Громадной и роковой, по моему разумению, ошибкой Павла Никлаевича Орленева был отказ от своей прежней актерской линии и отрыв от того театра, где он нашел себя. Громадной его ошибкой было стать исключительно гастролером. Бессистемная, непланомерная работа в условиях кочевой жизни, да еще при его склонности к богеме, несомненно, наложила свою неизгладимую печать на все его творчество. Но такова уж судьба многих русских актеров в условиях того времени...

Н. Н. ХОДОТОВ

1

Начиная со второй половины девяностых годов, амплуа «неврастеников» приобрело большое распространение. И вполне естественно, что под его влияние подпало немало артистов и преимущественно из молодежи, стремящейся как можно скорее завоевать себе положение. Каждый старался усвоить модную манеру игры, окрашивая все роли болезненной нервозностью и надрывом, что в те годы нередко служило признаком талантливости актера.

То, что у П. Н. Орленева было органично, что, как дыхание времени, вошло в его плоть и кровь, вытекало из всей его жизни и было его личным, то у большинства тогдашних «неврастеников» являлось наносным, взятым не из самой жизни, а заимствованным со сцены — и по большей части от того же Орленева.

Всюду, где надо и где не надо, вносили какую-то неуместную взволнованность. Когда нужно было на сцене сказать самую простую фразу, вроде: «Подайте стакан воды», то желающие прослыть чрезвычайно чутко переживающими — произносили ее в каком-то ни с того ни с сего взвинченном состоянии, со своеобразным придыханием, с конвульсивным подергиванием лица, с дрожащей рукой, накаляя к концу донельзя градус настроения: «П...под-айте м...мне с...ста...кан в-во-ды...» Все это будоражило нервы зрителей, и иным казалось: «Ах, как он глубоко чувствует»...

Чаще тут все сводилось к «настроеньицам», а не к действительному «настроению». Соответственно этому и форма, и средства выявления: тремоло в голосе «со слезой»... В подобной манере исполнения чувствовалось нечто общее с манерой пения интимных песенок, имевших тогда такое широкое распространение, или с пеньем цыганских романсиков под гитару, всегда очень доходчивых для большинства.

Такое явление имело довольно пагубное влияние даже на весьма одаренных людей, особенно на тех, которые с первых же шагов своей сценической деятельности внушали себе, что они принадлежат к той категории актеров, которые повинуются главным образом голосу чувства.

Не признавая — и совершенно справедливо — актерской автоматичности, «марионеточности», они ударялись в другую крайность — и приходили к отрицанию значения актерской техники, мастерства, виртуозности. Им казалось, что главная их забота устремлена на раскрытие внутреннего мира человека, а вместе с тем они не замечали, что для данной цели им не доставало не только внешнего мастерства, но и мастерства вообще.

Каждый виртуоз любого инструмента, будь то рояль, скрипка или какой-либо иной, великолепно знает, что без преодоления технических трудностей никогда не передать всей сложности и глубины того или иного значительного музыкального произведения.

Для актера инструмент — это он сам. И, может быть, инструмент самый сложный, самый трудный. Чтобы играть на нем и выявлять внутренний мир человека, надо, чтоб, и помимо богатства внутреннего мира самого актера, он вместе с тем обладал и большим актерским мастерством, большой сценической эрудицией.

К чему, в конце концов, сводилась игра «неврастеников»? В чем проявлялась характерная черта этого пресловутого амплуа? . . .

Все клонилось тут к тому, чтоб донельзя распускать свои нервы и играть с надрывом. Вместо того, чтоб углублять свои чувства до внутренней правдивости, всемерно стремились к «нажимам» не только в сильных местах роли, но и там, где требовалось спокойное состояние.

Болезненно-нервная взвинченность пронизывала все их исполнение. Причем никак не принимались во внимание ни характер роли, ни стиль произведения. Скорбные нотки, слезливость и тремоло в голосе, дабы возбудить наибольшую жалость к своему герою, — вот обычные приемы входившей тогда в моду неврастенической игры.

Даже и тогда, когда приходилось изображать здоровую сильную натуру, ну, скажем, кого-либо из шекспировских героев, как Макбета, или возьмем более близких к нашей эпохе, например степного помещика Рабочева или того же Андрея Белугина, — в их исполнении они оказывались все теми же неврастениками. Они говорили себе: «Надо жить, чувствовать».



Н. Н. Ходоткин

1908 г.

а отнюдь никогда не говорили: «надо играть». Прекрасно. Все это так — надо жить и чувствовать. Кто же будет возражать?! Но как преломлять эту жизнь и чувства, изображая тот или иной образ на сцене? — Вот вопрос. . .

Нельзя, чтоб одинаково для всех (как это делали они) отталкиваться лично только от себя, забывая, что одно и то же чувство, присущее всем людям, у каждого в отдельности проявляется совершенно различно, в зависимости от характера, воспитания, социального положения, эпохи и, наконец, от стиля самого произведения. Гамлет, Макбет, Ромео, Арман Дюваль, Белугин, Никита из «Власти тьмы», Андрей Калгуев из «Нового дела» Немировича-Данченко — все они могут быть объяты одним и тем же чувством, но каждый станет проявлять себя по-своему, так как ни один из них не похож на другого.

Вот это-то соображение слишком часто забывалось актерами новой формации, и каждую роль они пропитывали своеобразным надрывом и неврастеничностью, характерными для амплуа неврастеников.

2

Жертвой подобной участи стал такой одаренный актер, как Николай Николаевич Ходотов, всеми своими данными, казалось бы, предназначенный для иной актерской судьбы.

Помню, какое приятное впечатление он произвел при своем вступительном экзамене на драматические курсы. На школьную сцену в гимназическом мундирчике со светлыми пуговицами вышел беленький-беленький, гладко причесанный гимназистик. Бледный от волнения, с дрожащими руками и дрожащим голосом (и тогда уже «со слезой») он прочел донельзя избитое (и почему-то облюбованное всеми мечтающими о сцене) стихотворение Апухтина «Сумасшедший», не менее избитое, чем «Будда» Мережковского.

Эти два стихотворения были положительно изводом для экзаминаторов. . .

— Ну-с. . . Что вы нам прочтете? — задавался стереотипный вопрос всем испытующимся.

— «Будду» Мережковского. . .

— Как? . . И у вас «Будда»? . . Может быть, что-нибудь другое?

— Могу прочесть «Сумасшедшего» Апухтина. . .

Среди ареопага, сидящего за столом, покрытым зеленым сукном, — движение и легкий смешок.

— Ну, что с вами делать! Читайте «Сумасшедшего»!..

Вот и Ходотов прочел «Сумасшедшего». Прочел тепло, искренне, хотя со всеми навыками, присущими «любителю». Пары можно было держать, что он где-то, в каких-то «кружках» уже испытывал свои силы и был фаворитом среди «своих». Но вместе с тем обнаруживал несомненную непосредственность, а главное — обаяние. О, обаяние — великая вещь на сцене!.. Без обаяния и большой талант — наполовину актер!..

Словом, Ходотов понравился и был зачислен в класс В. Н. Давыдова.

По окончании курсов, в 1897 году, Н. Н. Ходотов по какому-то недоразумению выпускается в роли Недыхляева в пьесе Шпажинского «Кручина». Казалось бы, что все его сценические данные ближе к амплу молодых людей и уж никак не годятся для роли Недыхляева, столь не подходящей к его возрасту. Но несмотря на свою молодость, Ходотов сыграл ее с большим драматическим подъемом, в высшей степени нервно.

Экзаменационные спектакли не дали ясного понятия о нем как актере, но все же в театр его решили принять, как обнаружившего недюжинные способности.

И вот, за кулисами нашего театра появляется новый член труппы — Николай Николаевич Ходотов — почти еще мальчик, и долгое время, как неприкаянный, бродит среди нас без дела. Выпуск из школы в роли Недыхляева путал все его карты, и не знали, как в дальнейшем культивировать это юное дарование.

На этой почве произошел курьез. Ставили у нас третью часть трилогии Ал. Толстого — «Царя Бориса». Вдруг, на одной из репетиций, к общему недоумению, юный Ходотов появился в совсем уже неподходящей роли старика архимандрита Кирилла, посла Иверского.

— Как? И это для первого выхода? — спрашивали озадаченные актеры у режиссера Е. П. Карпова.

— А что же? Играл же он Недыхляева!.. Ничего, пусть поработает... Все-таки практика!..

А когда он вышел на премьере в costume и гриме, то никакой грим не мог замаскировать его юность — и в роли старика архимандрита он вызывал общую улыбку... Но нет худа без добра: всем стало ясно, что играть ему стариков преждевременно.

Тогда стали постепенно подводить его к молодым ролям. Медленно он двигался по этому пути и не сразу завоевал себе

положение. На выручку ему пришли гастрольные поездки в провинцию — они способствовали, как и многим из нашей молодежи, скорейшему его продвижению. Эти поездки оказывали немалую услугу начинающим актерам. Там им часто выпадали и более ответственные роли, что давало возможность скорее выдвинуться и зарекомендовать себя. Это учитывалось, когда они возвращались в свой театр, и принималось во внимание при распределении ролей в новых постановках. Помимо этого, поездки необыкновенно сближали всех участников между собой: жили там одной семьей, целыми днями вместе, и не мудрено, что привыкали друг к другу.

Так случилось и с Ходотовым. Во-первых, в поездке он удачно сыграл ряд хороших ролей, оказался на высоте и вернулся победителем. А во-вторых, Ходотову, по свойству его характера, легче чем кому-либо было акклиматизироваться в окружающей обстановке. В нем было необыкновенно много непосредственности, добросердечия, мягкости и, главным образом, общительности.

И, действительно, в компании он был незаменим. . . Всегда веселый, жизнерадостный и необыкновенно покладистый. К тому же обладал приятным голосом. Русские песенки пел прекрасно. Особенно любили его «Мальчишечку» — это было его коньком.

Бывало, после спектакля всей компанией соберутся в ресторане, займут отдельный кабинет с пианино, и после ужина — веселье. Вот тут уж Ходотов — душа общества:

— Ну, Коля, валяй своего «Мальчишечку»! . .

И Ходотов с большой охотой, весь отдаваясь пенью, задумшевно, «разлившись» пел «Погиб я мальчишечка, погиб я навсегда» и т. д.

Все это вместе взятое — и его актерские удачи, и его компанейский характер, несомненно, оказало немаловажное влияние на его дальнейшую судьбу, сроднило его с актерской семьей, и он возвращался в Александринский театр как бы «своим» и все более и более считался неотъемлемым членом труппы. Взгляд на Ходотова стал иным, к нему начали относиться с большим вниманием и доверием, и он заметно стал расти, продвигаться в первые ряды.

В силу своих сценических данных Ходотов в короткое время обрел очень выгодное для того времени амплу и стал играть преимущественно молодых людей «с синими воротничками», т. е. учащаяся, произносящих обличительные тирады. Студенческая галерка, чуткая к ноткам либерального протеста, восторженно отзывалась на эти тирады и невольно ассоцииро-



Н. Н. Ходотов — Чарусский

1900 е. и.

„Старый закал“ Сумбатови

вала их с личностью самого Ходотова. Благодаря этому обстоятельству за ним утвердилось мнение как об актере-общественнике, что привело его в соприкосновение с революционными группами тогдашней интеллигенции, с передовым студенчеством и, как будто, даже с некоторыми социал-демократическими кругами.

Будучи человеком экспансивным, Ходотов уверовал в свою миссию актера-общественника, в сущности, случайно попав на эту зарубку.

Что симпатии его были на стороне либерального движения, как у большинства тогдашней интеллигенции — это бесспорно. И нет сомнения, что он делал это вполне искренне. Но серьезной, твердой подготовки для такого рода деятельности в нем не наблюдалось, он шел по наитию. Симпатии — одно, а принципиальные установки — иное. И если мы проследим всю его линию в этом направлении, то увидим, что устойчивости и определенности в нем не было. Революционность его была весьма поверхностна и подвергалась серьезным колебаниям в силу инертности его характера. Вот, скажем, он сейчас среди студенческой молодежи, для которой устраивает всевозможные концерты, и потом тут же вместе с ними распевает революционные песни, а на другой день он не прочь побывать в великосветских салонах, где он мелодекламировал под аккомпанемент Е. Б. Вильбушевича. Недаром всегда остроумная Савина окрестила Ходотова кличкой «социалиста его величества»...

И все его противоречия — без всякого злого умысла, не преднамеренно, а просто так, по наитию. Ему нравилось играть в политику, к которой он, несомненно, тяготел, и в это время он был бесконечно искренен, так же искренен, как и в своих ролях на сцене, воображая, что он и на самом деле — политический деятель...

Как бы то ни было, подобная общественная позиция также способствовала популярности Ходотова как актера. Но вместе с тем популярность эта до некоторой степени оказалась и злым его гением.

В тот период, как сказано, ему часто приходилось играть однотипные роли, все больше студентов — так про него и говорили тогда: «Ходотов — вечный студент»...

И действительно, он как бы специализировался на таких ролях, что обедняло его палитру и не давало ему развернуть во всю ширь все его богатые возможности. И в результате, когда ему приходилось играть роли иного характера, все они окрашивались им в один и тот же цвет, благо такая окраска была тогда по душе известной части публики, что способство-

вало его популярности. Но в этой-то популярности и крылась опасность для самого Ходотова: достигнув ее, он успокоился, не пошел дальше как актер. . .

«Не скрою, — писала ему В. Ф. Комиссаржевская, — когда я смотрела вас на сцене, то испугалась. . . Вы, как артист, не сделали никаких успехов. . . Работайте, работайте! . . . Актеру не следует злоупотреблять «тремоло» в голосе, не следует усугублять «жалости» модной неврастенической игрой. Надо избегать театральных нажимов и не распускать свои нервы».

Но попав в водоворот неврастенической игры, и усвоив ее манеру, Ходотов не смог отказаться от модного способа исполнения, обеспечивавшего успех, тем более, что это поощрялось в тесном кругу его друзей — ярчайших представителей дореволюционной петербургской литературно-артистической богемы, к которой он чувствовал «влечение, род недуга, любовь какую-то и страсть». . . Кстати, это немало отнимало у него сил, здоровья и отвлекало от серьезной работы над собой. «Бесшабашная трактирно-ресторанная романтика брала у меня много душевных сил», признается сам Николай Николаевич в своей книге воспоминаний «Близкое — далекое». Да, и это задерживало его движение вперед. . .

Не способствовала его актерскому продвижению и знаменитая «ходотовская мелодекламация», созданная им в содружестве с Е. Б. Вильбушевичем.

Евгений Борисович Вильбушевич — ученик знаменитой Есиповой — когда-то подавал большие надежды как пианист, и, если бы продолжал работать над собой, то, надо полагать, из него получился бы далеко не ординарный музыкант. Но Вильбушевич предпочел более легкий успех «салонного» пианиста, не требующий большой усидчивости. Стало модным приглашать его на всевозможные великосветские рауты или вечера, устраиваемые именитой петербургской интеллигенцией. Такие приглашения щекотали тщеславие, льстили самолюбию. В конце концов, в погоне за такого рода популярностью, он в короткий срок разменивает на мелкую монету свой несомненный дар.

В это время Е. Б. Вильбушевич встречается с Н. Н. Ходотовым. С той поры и начинается их содружество, которое приводит к созданию специфического жанра мелодекламации, несколько отличающейся от жанра, практиковавшегося до них. Они угадали спрос известной части публики, и их задушевная, с надрывом, мелодекламация, подчас с общественным уклоном, всегда сопровождалась шумным успехом и стала модной в столице. Редкий концерт обходился без участия этих «сиамских

близнецов», как окрестил тогда театральный Петербург содружество Ходотова с Вильбушевичем.

Мелодекламация под музыку Вильбушевича стала как бы второй профессией Ходотова. Он придавал ей большое общественное значение. Но справедливость требует сказать, что он переоценивал и само значение своей мелодекламации и, главным образом, композиторский талант Вильбушевича. Музыка Вильбушевича, откровенно говоря, сомнительного качества и не отличается особым вкусом.

Секрет их успеха отнюдь не в музыкальном сопровождении, а, разумеется, в обаянии симпатичного дарования Николая Николаевича Ходотова.

К росту его как актера эти их совместные выступления не только ничего не прибавляли, а, напротив, я бы сказал, усугубляли те стороны его игры, за которые так болела душой его друг — В. Ф. Комиссаржевская.

3

Когда Н. Н. Ходотов делал попытки подойти к мировым образам, требующим от исполнителя большего мастерства, чем роли обычного репертуара, то налицо оказывалась неудача.

Так случилось и с его Гамлетом. Долго Гамлета вынашивал он в своей душе, «в душе своей души», как он выражался, даже написал трактат на эту тему и выступал с ним во всевозможных аудиториях, излагая, как он понимает Гамлета, как собирается его играть и т. п.

И что же? В конце концов, вот какое признание мы читаем в книге Н. Н. Ходотова «Близкое — далекое»: «Гамлет мне не удался. Мне недоставало внешнего мастерства, как у большинства русских актеров по сравнению с западными... Главная моя работа была устремлена на раскрытие внутреннего мира человека на сцене. Но этого мало было для Гамлета. Актеру необходима виртуозность, как орудие для самого существенного, для обрисовки человека. Головной анализ шекспировского образа оказался недостаточным для того, чтобы изобразить Гамлета. Шекспировская трагедия меня еще раз убедила, что я принадлежу к актерам, которые повинуются голосу чувства, а не теоретическим, даже, быть может, и хорошо продуманным, схемам».

Вот откровенное признание самого Н. Н. Ходотова. К нему-то, собственно, и клонилась вся моя характеристика его актерской линии, которую я пытался проследить с первых ша-

гов его сценической деятельности, по-своему очень интересной и имевшей для своего времени бесспорное значение. Но все же далеко не все он сумел исчерпать, что было ему отпущено природой!.. И если бы жизнь его иначе повела, то нет сомнения, что при его одаренности и счастливых сценических данных Ходотов занял бы в истории русского театра более почетное место, чем оказалось на самом деле. Он имел все данные, чтоб пройти первым номером, но, не обладая устойчивым характером, под сторонним влиянием, увлекся по дороге своих стремлений и достигший будничными интересами и начал добывать «легкий товар». Это нравилось, и он нравился, и сам был этим доволен — и в конечном результате оказался номером вторым. . .

Мы были дружны. Я любил его за прекрасную душу, да и он, как будто, стносился ко мне с большим доверием. Это давало нам возможность быть откровенными друг с другом.

Помню, как-то (уже в годы первой мировой войны), когда мы гримировались, зашел к нам Вильбушевич, и они оба наперебой стали упиваться своею популярностью.

— Знаешь, Юрий, — обратился ко мне Вильбушевич, — мы с Колей сейчас в Петрограде самые популярные люди!..

— Не завидую, — ответил я. — Популярность, по словам Оскара Уайльда, — «есть признак ординарности». Я знаю очень многих, которые одеваются по самой последней моде, но именно так, как не надо одеваться. Слишком уж по моде. . . Мода — спасная вещь: быстро проходит!..

Я хотел этим сказать, что в искусстве надо искать вечное, не увлекаться временным.

Для подлинного творчества требуется отречение от отвлекающих будничных интересов. Надо подняться очень высоко, чтобы найти себя и преодолеть многие трудности. Кроме того, большой исполнитель должен быть и большим техником.

Где-то я вычитал, что великий пианист Бузони очень метко сказал: «Желая стать виртуозом, нужно сначала стать им», т. е., другими словами, этот замечательный афоризм надо расшифровать так: без виртуозности в своем искусстве никогда не раскрыть всех глубин исполняемого произведения, как бы к ним ни стремился сам исполнитель, не обладающий должным профессиональным мастерством.

«Я принадлежу к актерам, которые повинуются голосу чувства, — говорит о себе Николай Николаевич Ходотов. — Моя работа над Гамлетом была устремлена на раскрытие внутреннего мира, но этого было мало для Гамлета: мне не доставало внешнего мастерства, и Гамлет мне не удался».

Вот знаменательное и поучительное признание! Как бы я хотел, чтоб над этим признанием задумались многие из нашей молодежи, и именно той, которая повинуется больше голосу чувства, не придавая должного значения профессиональному мастерству актера. . .

Ну, в самом деле, разве тем был бы для нас Николай Николаевич Ходотов, когда б он во-время спохватился и перестал бы довольствоваться ролью «временщика»?! Если б жизнь его повела иначе, то при наличии таких богатых данных, какими он обладал, мы имеем все основания полагать, что его Гамлет никогда не терпел бы неудачи, и его наследие было бы куда шире и богаче, чем это оказалось в конечном результате его сценической деятельности. Большой урок на этом примере для молодежи — и большое предупреждение для нее.

ЗА ГРАНИЦЕЙ

1

Впервые я выехал за границу как-то внезапно, неожиданно для себя, при своеобразных обстоятельствах, на которых стоит остановиться.

Была весна 1899 года, отмечались пушкинские дни — столетие со дня рождения великого поэта. Главные торжества были сосредоточены в Святых горах, где, как известно, находится могила Пушкина, и на родине Пушкина — в Михайловском и Тригорском, а также во Пскове.

На эти празднества выехало большое количество представителей литературы, профессуры, общественности и артистического мира. Приглашен был и я для участия в спектаклях — я должен был играть Дон-Жуана из «Каменного гостя» и Самозванца из «Бориса Годунова». Моей партнершей была весьма популярная тогда артистка Л. Б. Яворская.

Путь до «Святых гор» в то время был довольно сложный: нужно было проехать поездом до станции Остров, а дальше верст около пятидесяти на лошадях. Нам был любезно предоставлен псковским губернским предводителем дворянства графом Гейденом его экипаж, в котором разместились: Л. Б. Яворская, Т. Л. Щепкина-Куперник, драматург В. В. Барятинский (муж Яворской) и ваш покорный слуга.

Погода благоприятствовала, был солнечный весенний день. К вечеру мы были уже на месте назначения и застали там ранее прибывших.

Монастырское духовенство во главе с настоятелем Святогорского монастыря встретило всех и проводило к могиле поэта. Скромный, невысокий мраморный обелиск его памятника, стоящий близ церкви, отличался благородной простотой. Немного поодаль — могила «подруги дней моих суровых» — Арины Родионовны.

Мы пробыли некоторое время у могилы Александра Сергеевича, а затем, по приглашению местного духовенства, направились в так называемую «трапезную», где нас ждал роскошный обед, специфически монастырский, преимущественно из рыбных яств.

А вечером, в специально для этого случая построенном деревянном театре, состоялся спектакль, где вначале выступали профессора с анализом пушкинского творчества, за ними — поэты, читавшие как пушкинские, так и свои произведения. Л. Б. Яворская продекламировала лермонтовское стихотворение «На смерть поэта», В. Барятинский прочитал некоторые пушкинские произведения, переведенные им на французский язык, а в заключение нами были сыграны две сцены из «Каменного гостя» и «Бориса Годунова».

На другой день мы отправились в Михайловское. Въезжаем в неширокую аллею, из сплошных елей, напоминавшую лесную просеку, а в конце ее уже вырисовывается силуэт типичного помещичьего дома средней руки... Аллея кончилась — и мы на просторной площадке, обрамленной кустарником и деревьями. Посредине большая клумба, прямо — фасад деревянного дома, окрашенный охрою, а слева — небольшой флигелек с характерным для того времени крылечком александровского стиля с рудничками и колоннами — домик Арины Родионовны.

У подъезда поджидали нас хозяева: оба сына поэта, их родственники и ближайшие друзья вместе с представителями псковской общественности. Сыновья Пушкина — Александр Александрович и Григорий Александрович — были в чине генералов — один штатский, другой военный (по внешности они напоминали своего отца, чему способствовало то, что оба носили бакенбарды).

Входим в дом. К сожалению, это не подлинный дом Пушкина. Тот, в котором поэт проживал, не существует: он сгорел, а на его месте восстановлен точь-в-точь такой же, с тем же расположением комнат, и даже сохранилось от прошлого кое-что из мебели и несколько предметов личного его обихода. Тем не менее, сознание, что сам Пушкин не обитал в нем, действовало на нас охлаждающе.

К вечеру вернулись в предоставленное нам помещение в «Святых горах», с тем чтобы на следующий день быть в Тригорском, так связанным, по преданию, с Евгением Онегиным.

Тригорское в нескольких верстах от Михайловского, и Пушкин постоянно ходил туда пешком. Это поместье, повидимому, принадлежало более зажиточным владельцам и было более

благоустроено, чем Михайловское... От него веяло укладом жизни тургеневских дворянских гнезд. Старый дом, как нам поведали, тоже давно сгорел, а после пожара, вместо него, был приспособлен обитателями Тригорского не то сарай, не то манеж, в котором раньше помещалась парусиновая фабрика.

По приезде в Тригорское мы отправились осматривать поместье, расположенное на живописном крутом берегу Сороти. К дому прилегал парк с вековыми деревьями. В парке два пруда и несколько аллей.

Здесь, в Тригорском, гораздо больше ощущаешь Пушкина, чем в его собственной усадьбе. Может быть, от того, что в Михайловском мало что осталось от его обихода, не исключая даже подлинного дома, тогда как в Тригорском почти все сохранилось так, как при жизни поэта. В доме уцелело немало предметов, связанных с памятью Пушкина, сохранилась и комната, которая отводилась ему в дни его приезда, и рабочий столик небольшого размера, за которым он нередко писал.

В зале стоял также большой стол, сервированный для банкета. Те же простые стулья кругом, те же часы в углу. На стене на прежнем месте висела потемневшая картина: Искушение святого Антония. На нее частенько заглядывался Пушкин и сам сознавался хозяйкам Тригорского, что она навеяла ему ввести чертей в известный сон Татьяны. В гостиной — фортепьяно, на котором играла А. И. Осипова. В одной из комнат, в небольших старинных шкапчиках, — библиотека Тригорского.

В зале состоялся банкет. Было оживленно, произносились речи, предавались воспоминаниям, приводилось много эпизодов из жизни поэта.

Варили жженку. На столе появился бокал Пушкина, хранившийся в доме как святыня. Этот бокал якобы всегда подавался ему к столу в Тригорском. Предложено было пить жженку из пушкинского бокала по средневековому «обычаю круговой чаши»...

После обеда играли на фортепьяно, пели романсы на слова Пушкина, читали его стихи...

Долго не разъезжались из Тригорского... Жаль было отрываться от того, что так живо напоминало Пушкина... Немудрено, что мы задержались далеко за полночь, несмотря на то, что нам надо было рано утром выезжать во Псков, где было назначено завершение пушкинских торжеств.

Во Пскове в летнем городском театре состоялось повторение спектакля, сыгранного нами в «Святых горах», после чего

псковская городская общественность устроила оригинальное празднование по случаю знаменательной даты.

К театру были поданы экипажи, в которых мы и направились к набережной реки Великой. Тут перед нами открылось феерическое зрелище: у пристани стоял пароход, весь залитый электричеством, эффектно иллюминированный разноцветными сгнями и не менее эффектно отражавшийся на поверхности воды. С парохода раздавались звуки оркестра и далеко разносились вдаль по реке. В такой обстановке нам был предложен прощальный ужин, во время которого и родилась мысль о нашей поездке за границу.

Дело обстояло так: за ужином просили В. В. Барятинского снова прочесть несколько отрывков из «Евгения Онегина», переведенных им на французский язык. После чего кто-то из присутствующих, высказав сожаление, что за границей не отмечено столетие со дня рождения великого писателя, обратился к Барятинскому:

— А почему бы вам, Владимир Владимирович, не продемонстрировать ваши переводы перед парижской публикой? .. Сделали бы большое дело для пропаганды русской литературы! ..

Эта, казалось бы, случайно брошенная фраза не прошла мимо предприимчивого В. В. Барятинского и не менее предприимчивой, чем ее муж, Л. Б. Яворской. Они подхватили эту идею и стали развивать ее. Проектировали не ограничиваться одними только переводами В. В. Барятинского, а исполнить перед парижанами на русском языке сцену из «Каменного гостя» и сцену у фонтана. И тут же завербовали и меня, заручились моим согласием.

Так, на ходу, внезапно и была решена наша поездка в Париж. .. И ничего в этом нет удивительного. Надо было хорошо знать чету Барятинских: у них всегда все «вдруг» — это было в их характерах! ..

2

Для того, чтобы все было ясно, скажу два слова о Яворской как артистке и человеке.

Лидия Борисовна Яворская появилась на театральном горизонте также как-то внезапно, вдруг. Хотя она и начала было заниматься на Петербургских драматических курсах при Александринском театре по классу В. Н. Давыдова, но, не пользуясь благосклонностью своего преподавателя, покинула кур-



Л. Б. Яворская (Барятинская)

1897

сы, и после того некоторое время ничего не было слышно с ней. Но вот, спустя два-три года, имя Яворской вдруг загремело в Москве. Все заговорили о новоявленной талантливой молодой артистке Яворской, выступавшей в театре Корша в модной тогда пьесе Сарду «Мадам Сан-Жен», где исполняла заглавную роль и с не меньшим успехом играла в пьесе Ковалевской «Борьба за счастье». В короткое время Яворская стала знаменитостью. Весь театральный мир Петербурга и Москвы заинтересовался молодой артисткой, популярность ее росла не по дням, а по часам.

В ближайший мой приезд в Москву я, разумеется, поспешил отправиться к Коршу, посмотреть нашу шумевшую артистку. Смотрел ее в «Сан-Жен»... Именно этой ролью она и заставила говорить о себе... Смотрел также «Борьбу за счастье».

Действительно, это была одаренная, далеко не заурядная артистка. С прекрасными данными: эффектная внешность, большой темперамент, умение быстро загораться и с блеском преподносить себя. Но своей манерой играть Яворская совсем не напоминала русскую актрису: на всем чувствовался налет иностранной, или, точнее, французской школы. Можно было с уверенностью сказать, что она под сильным влиянием двух звезд французского театра — Сары Бернар и Режан. Она с точностью восприняла все приемы их игры и не без блеска пыталась демонстрировать их на русской сцене. Впоследствии, когда ее сценическая деятельность вполне определилась, оказалось, что первое мое впечатление о ней не было обманчиво. Все говорило за то, что она задалась целью слепо идти по их пути и даже старалась выступать почти исключительно в ролях, ими игранных. Из репертуара Режан она сыграла Сан-Жен, Заза и Сафо, а из репертуара Сары Бернар «Даму с камелиями», «Орленка», Принцессу Грезу» и много других ролей. Когда же Яворской приходилось выступать в произведениях наших соотечественников, то стиль ее исполнения носил все тот же иностранный отпечаток. Постоянно оглядываясь на свои излюбленные образцы, Яворская теряла свою несомненную самобытность и все больше уходила в подражание внешним приемам.

А тем не менее, при наличии ее счастливых данных, она, несомненно, могла бы выработаться в вполне самостоятельную и недюжинную артистку. Но, к сожалению, Л. Б. Яворская решила идти по линии наименьшего сопротивления, благо это ей давало успех, который являлся целью ее жизни: внешний успех для нее был выше всего — выше искусства, выше творчества!..

И в этом отношении Яворская не хотела отставать от Сары

Бернар, которая, как известно, была подвержена тому же недугу. При всей своей гениальности Сара Бернар отличалась эксцентричностью, никогда не игнорировала шумихи и умела ее создавать даже в своей частной жизни. Она не брезговала никакой рекламой, вплоть до пресловутого гроба, который заменял ей постель, зная, что это создает вокруг ее имени «притчу во языцех». Подобные лавры Сары Бернар не давали спать и Яворской; она также стремилась, чтобы о ней как можно больше говорили.

После петербургских гастролей коршевского театра, где Яворская выступала с большим успехом, она вышла замуж за князя В. В. Бярятинского. Приобретя княжеский титул, она оставила Корша и поступила в Суворинский театр, а затем, с помощью мужа, создала свой собственный театр, окружив себя людьми, способствовавшими успеху ее предприятия. У себя же дома устраивала нечто вроде «салона». Кого-кого, бывало, там не встретишь?!. Журналисты, писатели, художники, музыканты, всевозможные театральные дельцы, интервьюеры, фотографы... Все они толпились в ее доме и днем и ночью, после каждого спектакля, чуть не до утра... За ужином произносились тосты в честь хозяев... Превозносили артистку до небес, а повседневная пресса вторила им в своих газетных заметках. Все это льстило ее тщеславию.

Людно, шумно, когда же думать о творчестве?! Когда серьезно работать над ролью?! Некогда! Все время в заботе о том, чтобы оказаться в центре общего внимания! Для той же цели было создано еще одно предприятие: издание своей газеты «Северный курьер» с юдофильским направлением, что в известных кругах общества (и главным образом среди либеральной молодежи) придавало еще большую популярность артистке.

Энергии и предприимчивости у четы Бярятинских хоть отбавляй, а потому понятно, что случайно брошенная мысль об устройстве пушкинского вечера в Париже попала как нельзя более на подходящую почву, и тут же было окончательно решено, что Бярятинские проведут предстоящее лето в Париже, где у них был свой дом.

Итак, после того, как торжества по случаю столетия со дня рождения Пушкина завершились блестящим водяным фейерверком, мы все, прямо с парохода, направились на вокзал, чтобы с ночным поездом вернуться в Петербург.

Пушкинские торжества прервали мои совместные с Яворской гастролы по южным городам России, и у нас еще оставалось обязательство дать несколько спектаклей в Воронеже, куда

мы и выехали в тот же день по приезде в Петербург, а В. В. Барятинский остался для хлопот, связанных с предстоящим выездом за границу. И к нашему возвращению из Воронежа все уже было подготовлено: заграничные паспорта в порядке, железнодорожные билеты на руках.

3

И вот мы втроем — Л. Б. Яворская, В. В. Барятинский и я — молниеносно покатали в поезде «Норд-Экспресс», самом комфортабельном, самом быстром поезде, который должен был доставить нас в Париж через 48 часов.

Но в пути вдруг (как и всегда у Барятинских — все «вдруг»!) явилось решение сделать остановку в Берлине, чтобы побывать там в театре. Мне, впервые выезжавшему за границу, такое их перерешение было как раз наруку.

На другой день — Берлин. Поезд врзается в самый город, идет то по насыпи, то по так называемому воздушному мосту, поверх крыш. Несколько коротких остановок у районных вокзалов, и, наконец, вокзал Фридрих-штрассе.

Решено было остановиться в «Централь-Отеле», одном из лучших отелей, помещавшемся в громадном многоэтажном здании на углу Фридрих-штрассе и обширной овальной площади.

Выпив кофе и приведя себя в порядок, я поспешил осматривать город, предварительно зайдя к Барятинским, чтобы посоветоваться, с чего начать мое обозрение. Получив некоторые сведения, я вышел из подъезда и, согласно указанному маршруту, пошел по Фридрих-штрассе, а пройдя квартала два, я оказался на Унтер-ден-Линден.

Решил идти налево, привлекаемый в конце аллеи очертаниями большого собора и целым рядом дворцовых построек по пути. Направляясь туда, я заметил на правой стороне театральное здание, мало чем примечательное по своей архитектуре. Подойдя к нему, я узнал по афише, вывешенной у подъезда, что это театр Королевской оперы. Дальше шли небольшие дворцы со шпицами для флагов и, наконец, большой дворец, несколько напоминавший наш Зимний. От него, окрашенного в темнокоричневый цвет, веяло мраком, холодом и скукой. Не было в нем той легкости, какой отличается, несмотря на его грандиозные размеры, наш Зимний Дворец.

В конце улицы — обширный круг, превращенный в сквер со множеством цветочных клумб. Вправо — величественный собор, одно из примечательных сооружений Берлина.

Бегло осмотрев собор, я пошел назад и при выходе заинтересовался не совсем обычным по своей архитектуре в виде греческого храма зданием, стоящим против собора по другую сторону сквера. Я полюбопытствовал и узнал, что это картинная галерея государственного музея.

Идя дальше, я не заметил больше никаких достопримечательных сооружений, все больше магазины. Между прочим, привлекла мое внимание одна книжная витрина, где были выставлены исключительно издания русской литературы и на нашем родном языке. Было как-то приятно в чужой стране натолкнуться на такую витрину.

Так я дошел до арки, в которую упиралась улица. Проникнув через нее, я подошел к Тиргартену — это весьма живописный парк, занимавший в центре города довольно большое пространство.

Вправо блистал своей крышей Рейхстаг в специфически немецком вкусе с позолоченным фронтоном. Немцы, как я убедился, имеют большое пристрастие к позолоте. По крайней мере большинство общественных помещений, в которых я успел тогда побывать, как, например, Винтергартен или фешенебельный ресторан гостиницы Адлон и некоторые другие, — все пестрят бьющей в глаза позолотой.

Было время возвращаться в гостиницу. Пошел я туда окружным путем, чтобы побродить и ознакомиться с городом. Скажу, что я был далеко не в восторге: за исключением нескольких зданий, архитектура города мне показалась необычайно однообразной, в модном тогда стиле модерн, едва ли заслуживающим такого внимания, какое уделяли ему немцы, что не делало чести их национальному вкусу. Надоедливо и, смею сказать, несколько тошнотворно.

Барятинские уже поджидали меня к завтраку.

Мы спустились в ресторан и во время завтрака спросили афиши. Оказывается, один из интереснейших театров, а именно «Дейтшес-театр», еще действует, не закрыт на летнее время. В тот вечер давали «Дон-Карлоса» Шиллера с Кайнцем в главной роли. Давнишней моей мечтой было увидеть Кайнца на сцене, а тут еще предстоял двойной интерес видеть его в коронной роли Дон-Карлоса, которой он прославился не только у себя на родине, но и у нас в Петербурге, незадолго до моего перехода из Москвы, когда он приезжал с труппой мейнингенцев. Мы послали грума в театр за билетами.

До спектакля оставалось немало времени, и мы решили отправиться в знаменитый Аквариум. И мы не раскаялись: это,

действительно, примечательное учреждение, где было представлено все морское дно со всей его флорой и фауной.

Мы шли по довольно узкому проходу между стеклянными стенками и у нас по сторонам, за стеклами, в морской воде — все обитатели моря. Чего-чего тут только не было?.. Всевозможная, богато представленная, растительность. Каралловые природные сооружения, в виде рифов... При первом прикосновении к стеклу кого-либо из посетителей — все начинало двигаться, отстраняясь от любопытных. Судорожно прыгали морские коньки и передвигались морские звезды, омары, крабы... Повсюду снуют рыбы всех пород. Обращает внимание «рыба-пила» с вытянутой вперед зазубренной пилой на голове. Тут же, правда не крупного размера, акула... Оставляет жуткое впечатление «спрут», иначе осьминог, как бы слизистый, прозрачный большой комок со страшными, всегда извивающимися лентами своих ног, которыми он обвиняет свою жертву. Не менее жуткое впечатление производили и морские змеи. Длинные, узкие, желтоватого оттенка... Они как-то особенно выгибали верхнюю, ближе к голове, свою часть, наподобие лебединой шеи, когда они неподвижно смотрели своими гипнотизирующими глазами...

После осмотра Аквариума нам не так уж долго оставалось до театра, так как тогда спектакли начинались, вопреки нашим обычаям, в 7 часов.

Подойдя к театру, я был крайне удивлен, увидев, что фасад его выходил не на улицу, а куда-то во двор, притом довольно тесный и мало презентабельный. Но внутри сам театр, хотя несколько мрачный, какого-то шоколадного цвета, все же скорее производил приятное впечатление своим уютом. Не особенно большой, но в несколько ярусов. Для драмы, пожалуй, большого размера и не требуется: актерам и публике легче достигать единения. Мы заняли места в первом ряду. Оркестра не было, так что нас отделяла от сцены только рампа. Из программы спектакля мы узнали, что кроме Иосифа Кайнца участвует еще Эмануэль Райхер, выдающийся актер, играющий роль короля Филиппа II.

4

Занавес взвился — и перед нами королевский сад в Аранжуэце.

Декорации ничего особенного не представляли — видимо самого посредственного художника. Налеве, на первом плане,

мраморная, полукругом, скамья. На ней в печальной позе Кайнц — Дон-Карлос в фиолетовом костюме с орденом Золотого руна. Подле него — Доминго.

Тогда Кайнцу было около пятидесяти лет, но он сумел так сохраниться, что со сцены положительно производил впечатление юноши. Необыкновенно счастливые данные были у этого артиста, всегда способствующие именно такому впечатлению: небольшого роста, стройный, худощавый, с лицом, легко поддающимся гриму. Я знал его возраст, видел его портрет в своем виде — и он на нем с весьма заметными мелкими морщинками на лице, но, сидя у самой рампы и пристально вглядываясь в него, я никак не мог дать ему больше двадцати лет. Редкое и, можно сказать, феноменальное явление, которому не знаю примера...

Вот это-то счастливое обстоятельство и давало Кайнцу возможность играть до конца его дней роли, как Дон-Карлос и Ромео.

Было интересно, насколько такой секрет его молодости будет сказываться на его исполнении.

В этом отношении первая фраза, с которой начинается роль Дон-Карлоса, может служить показательной. Между прочим она весьма трудна, и без юношеского пыла тут никак не обойтись. В ней сразу, так сказать, «с места в карьер», должно переключиться из меланхолического состояния, в котором Дон-Карлос выслушивает королевского шпиона, приставленного к нему Филиппом, на очень сильный взлет при одном лишь упоминании о королеве-матери...

Мать?! Боже, дай мне сил простить тому,
Кто дал ее мне в матери!..

инстинктивно, с болью вырывается у него, как будто он не успевает преодолеть своего чувства.

Для многих исполнителей это место является камнем преткновения. Публика не подготовлена к такому неожиданному взлету, и обыкновенно фраза звучит довольно резко. Тут нужно соблюсти и необходимое чувство меры и в то же время не ослаблять юношеского порыва.

Я ждал, как Кайнц разрешит этот трудный для его лет момент.

И надо отдать ему справедливость, Кайнц вышел из положения блистательно, как большой мастер: юношеский всплеск он в полной мере дал только в одном слове «Мать?!», порывисто сорвавшись с места, а все остальные слова фразы («Боже, дай мне сил простить тому, кто дал ее мне в матери») —

стремительно, скороговоркой, почти шепотом, как бы уйдя в самого себя, но при этом не понижая градуса напряжения. Для меня, как молодого актера, такой его прием является прекрасным уроком первоклассного художника.

И далее, по ходу развития роли, я все больше убеждался, что Кайнц, помимо его выдающегося таланта, является также искусным виртуозом. Все его движения, походка, внезапные повороты, темп речи — словом, все приемы, исключительно присущие лишь юноше, и он ими искусно пользовался, чтоб замаскировать свой возраст. Но так или иначе, как говорится, «шила в мешке не утаишь» — где-то лета должны были дать знать о себе. . .

Действительно, замечалось, что иные места роли (и даже стдеьные сцены) — проводились им не с тою экспрессией, какую он обнаруживал в сильные моменты своего исполнения. Подчас чувствовалась некоторая вялость, усталость. Получалось такое впечатление, что каждый раз после горячо проведенной сцены Кайнц преднамеренно давал себе отдых, как бы бросая играть, правда, не выходя при этом из образа, все же оставаясь художником.

Так, например, была проведена почти вся сцена ссоры Карлоса с герцогом Альбой. Только в конце ее с фразой:

Меч обнажайте, герцог Альба,
Не то убью вас! —

вдруг он опять ярко загорелся, и когда во время их битвы появилась королева, он со словами «Мир, герцог, мир! Да будет все забыто!» — бросался к ее ногам и быстро убежал. С таким подъемом, так молниеносно была проведена эта сцена, что приходилось только поражаться, откуда у Кайнца берется подобная сила и энергия. . .

Знаменитая сцена с королем была сыграна им тонко, но с тем же перемещающимся подъемом. Если сравнить Кайнца с лучшим русским исполнителем этой роли — Дальским, то я бы сказал, что у Дальского эта сцена была несколько ярче, чем у Кайнца, но у последнего наблюдалось гораздо больше нюансов, законченности и отделки. Если Дальский писал мазками, масляной краской, то Кайнц — акварелью. Кто лучше? Каждый в своем роде! Преимущество у Кайнца, пожалуй, было в том, что он был больше «принц», чем Дальский, что он был ближе к образу инфанта.

Очень бледно получилась у Кайнца сцена с принцессой Эболи. Приписать ли такие перебои его годам или, быть может, усталости? . .



Иосиф Каймы

1880-е гг.

Но вот предпоследняя сцена, где маркиз Поза, чувствуя неминуемую гибель, приходит к заключенному Карлосу для прощального объяснения, — положительно шедевр актерского исполнения. . .

Тут среди горячих дебатов Карлос хочет убедить маркиза Позу, что он сумеет вымолить для него прощение у отца, и полон надежды, что король простит и его и вместе с ним и своего сына. И вдруг, когда Карлос — Кайнц еще не успел договорить, — сквозь решетчатую дверь его каземата раздается выстрел. . . Оба ошеломлены и еще не отдают себе отчета в том, что произошло. «В кого же это?» — недоуменно спрашивал Карлос. Маркиз Поза, после какого-то мгновения, слегка зашатавшись, медленно опускается на пол со словами: «Кажется, в меня. . .» Кайнц, все еще в том же состоянии, стоит в оцепенении. Наконец, осознав все, с раздирающим душу воплем, доходящим до предела, бросается на тело своего убитого друга и надолго замирает. Этого крика не забыть! Он был так органичен и искренен, что положительно потрясал своей трагической силой.

Мне понятно, что после такого полного отчаяния крика, насыщавшего всю атмосферу ужасом и глубочайшей душевной болью, можно было держать какую угодно паузу. . .

Наступала тишина — и на долгое время. . . Карлос — Кайнц лежал, как мертвый, возле дорогого ему трупа. Как долго продолжалась эта пауза — трудно сказать. . . Молчание казалось вечностью. Но оно было так красноречиво, так полно содержания, что все зрители, невольно поддаваясь такому же оцепенению, как и Карлос, сидели неподвижно, боясь пошевелиться, чтоб не нарушить охватившего всех настроения.

Спустя несколько времени входит король Филипп II в сопровождении грандов и, при взгляде на эту сцену в смущении отступает назад. Снова всеобщее глубокое молчание. Гранды становятся полукругом и смотрят то на короля, то на его сына, который все еще продолжает лежать как бы без всяких признаков жизни.

Наконец, король начинает:

... Твое
Желание исполнено, инфант!..
Я здесь, в кругу сановников моих,
Пришел тебе свободу возвратить.

Кайнц, не сразу очнувшись, оглядывается вокруг, как пробужденный от сна. Глаза его останавливаются то на короле, то на маркизе. Он ничего не отвечает.

«Вот меч твой, — продолжает король, — произошла ошибка. . . Встань, приди в мои объятия».

Тогда Кайнц медленно поднимается, идет, едва держась на ногах, к королю и бессознательно падает в его объятия, но сейчас же приходит в себя, резко отталкивает его и, полный упрека, произносит:

От тебя
Убийством пахнет, не могу я
Тебя обнять!..

Гранды приходят в движение. И когда после слов инфанта:

Иль вы не видите: клеймом пылает
Чело его! Сам бог отметил!

король не выдерживает, хочет удалиться — Кайнц быстрым броском преграждает ему дорогу и со словами: «Как? Ни с места, государь!» — успевает вырвать из его рук меч, принесенный для него королем.

При сильном движении меч обнажается, и тотчас же у всех наготове оружие, и со всех сторон возгласы: «Меч поднять на отца!» «Цареубийство!»

«Мечи в ножны!», — в экстазе угрожающе требует Карлос:

... Я теперь не так настроен,
Чтоб безопасно можно было мне
Перечить! Потому — посторонитесь!
Что королю имею я сказать,
То не касается присяге вашей!..

Надо было видеть Кайнца в тот момент. Столько тут было горячего, неудержимого темперамента — и чем дольше шла сцена, тем все сильнее и сильнее разгорался его бурный темперамент. Этого он достигал умелым распределением своего внутреннего горения, частой сменой переживаний. Иначе разве хватило у кого бы то ни было сил, если б вся сцена не была размечена, распределена на отдельные куски?! Тут и исступление, и отчаяние, и безутешное горе о погибшем горячо любимом друге. . . И для каждого такого положения свои краски. Вот это-то и давало Кайнцу возможность не только не ослаблять градуса напряжения, но и вести всю сцену *crescendo*.

Вот, например, почти в самом начале сцены, после слов короля «Хочу я видеть, к какому злодеянию природа. . .», у Кайнца — Карлоса, не дававшего отцу договорить, исступленно, с головокружительным подъемом, со стремительностью ракеты, взвивались вверх слова:

Природа? — Я не знаю никакой.
Теперь убийство лозунг мой! —

Казалось, вот тут и предел человеческим силам. . . И думалось, а как же дальше? Что же он дальше будет делать? Но нет, искусный артист знал, что ему делать, знал, что впереди ему предстоит преодолеть еще большие трудности и дать еще большую силу, но только иного порядка. И он сейчас же переключался на иные эмоции, и начинал жить другим чувством, отдаваясь чувству глубокой привязанности к своему только что убитому другу.

Различные переживания, различные эмоции требуют и напряжения различных мышц — таков закон человеческой природы. Артистам необходимо с этим считаться и уметь в полной мере освобождаться от предыдущего переживания и совершенно независимо от предыдущего переходить к последующему. Как раз это зачастую и является камнем преткновения у молодых, неопытных или мало оснащенных сценическим мастерством артистов. В таких случаях не артист управляет своим темпераментом, а темперамент управляет артистом, и тогда он, выражаясь театральной терминологией, непременно «зароется» и выдохнется прежде времени.

Кайнц превосходно владел этим секретом, и в данном случае его исполнение являлось показательным уроком для многих артистов, особенно для молодежи. Он наглядно демонстрировал, как надо подчинять все своей воле и быть хозяином своего положения — и в результате усталости у него никакой.

В высшей степени интересен был финал этой сильной сцены. Излив королю всю боль, накопившуюся в его душе, Дон-Карлос — Кайнц, в конце концов, смиряется:

Теперь вы ждете, может быть, чем эта
Вся сцена кончится? Вот мой меч, —
Вы снова мой король. Я не боюсь
Ни гнева вашего, ни вашей мести.
Убейте и меня, как вы убили
Великого из людей...

И, указывая на труп. . . продолжает:

Вот здесь слагаю
Я все, чем свет меня прельщал. Ищите
Из чуждых вам себе другого сына!
Вот здесь моя держава.

В этой отповеди он всем своим существом, как бы одним выдохом полной груди, исчерпывающе дает понять отцу-королю, насколько он опустошил его душу. А потом, словно иссякнув, Карлос — Кайнц снова склоняется над трупом друга и, как бы замерев, уже более не принимает никакого участия в окружающем. На этом, собственно, и кончается роль Карлоса, если не



Иосиф Кайнц — Дон-Карлос

1890-е гг.

„Дон-Карлос“ Шллера

считать заключительных сцен, не представляющих по своей сущности никаких трудностей для актера и ничего не прибавляющих к оценке его игры.

Не вся роль Кайнцем была проведена ровно. Вот, вот загорится... Да ведь как загорится! Несет за собой, заставляя всех жить одной с ним жизнью, а потом вдруг тут же и завянет до нового взлета! Но при этом, нужно сказать, что внутренняя линия роли все же всегда оставалась при нем, все логически вытекало одно из другого, соединяясь между собой как звенья одной цепи.

В целом все его исполнение мало сказать, что производило впечатление, вернее будет сказать — просто потрясало. Перед вами все время большой актер настоящего трагического наполнения, когда в большей, а когда в меньшей степени, и причем с интереснейшей индивидуальностью, характеризующейся благородством, изяществом и громадным обаянием.

Остается упомянуть о некоторых других исполнителях и главным образом о Райхере, игравшем Филиппа II. Но, каюсь, многого сказать не могу, так как, по весьма простительным причинам, меня, как актера, больше всего интересовала роль Дон-Карлоса, и вполне естественно, что все мое внимание было сосредоточено на исполнении этой роли.

Помню только, что Райхер мне необыкновенно как понравился. Это, несомненно, крупный актер на классические роли. Все говорило за то: его внешний вид, голос, умение носить костюм, знание эпохи и необходимая для таких ролей мощь.

Особенно запечатлелось его первое появление: после сцены королевы с Карлосом, когда, предупрежденный маркизом Позой о приближении Филиппа, Карлос быстро удаляется, а королева остается одна, — входит король в сопровождении своих грандов. Увидав королеву без свиты, король Филипп с удивлением осматривается кругом, потом медленно идет вперед, останавливается перед королевой и молчит, пристально устремив на нее свой взгляд. При общем внешнем покое глаза Райхера — Филиппа II выразительно изобличали таившуюся в нем мучительную ревность. Величие, властность и внедрившееся в него сознание своих непоколебимых прав, не допускающих никакого посягательства, обнаруживались у него во всем. Верилось, когда он говорил:

Я всех сильнее во всем крещенном мире,
Так говорят мне; солнце не заходит
В моих владениях...

И только в глазах его — боязнь своих седин:

Что королю
Принадлежит — удел фортуны,
Елизавета же дана Филиппу, —
Вот где простой я смертный.

Все это было налицо у Райхера при всей его статуарности, обязывающей его, как короля, замкнуться в себя во имя сурового испанского этикета и не выказывать своих чувств при дворе. Но глаза, как зеркало души, не в силах скрыть того, что таится в сердце человека. . .

Грозен был Райхер и могуч, когда звучали слова:

Повсюду ересь
Мои народы сильно заражает. . .
Растет крамола в Нидерландах. . .
.
И суд кровавый будет беспримерен:
Весь двор мой приглашен заране!

У Райхера — Филиппа очень сложный, замкнутый характер. Он жесток, деспотичен и в высшей степени подозрителен. Он никому не верит — и потому одинок. Подозрительность характера заставляет его всюду видеть крамолу. Его приближенные, в лице жестокого герцога Альбы и всевозможных интриганов, пользуются такою его слабостью и внушают ему, что «один лишь ужас умирят бунт» и что инквизиция неизбежна.

По Райхеру его Филипп по своей природе отнюдь не прямолинейный злодей, а подчас бывает и человечен. Жестокость, деспотизм его — прежде всего продукт эпохи, продукт воспитания. Он жертва окружающей его среды. Не имея около себя верных советников, на которых мог бы вполне положиться, он невольно подпадает под влияние окружающих, и таким образом они становятся ему необходимыми.

Но, тем не менее, чувство одиночества не покидает его, и в такие минуты он взывает:

Дай человека мне, создатель,
Ты много дал мне и только человека
Ты дай теперь! — Ты, о, ты один.
Ты сокровенное все видишь оком,
Молю тебя о друге: я не таков,
Как ты, всеведущий. . .

И, наконец, дальше:

Мне правды надо! О, пошли
Мне мужа редкого, с открытым сердцем,
С прямым умом и неподкупным глазом.

..... Слуги — мне тобой
 Посланные — сам ведаешь, какие
 Они мне слуги..

Так понимал Райхер шиллеровского Филиппа.. Не скажу, чтоб он его идеализировал, но, тем не менее, в минуты его тяжелых переживаний, он умел вызывать к нему и жалость, несмотря на то, что Филипп II сам являлся источником своих собственных бед.

Что касается исполнителя роли маркиза Позы, то он всем своим видом никак не вязался с представлением о «юном мечтателе» или «о поэте грядущих гражданских идеалов». Перед вами все время был далеко не молодой, атлетического сложения, с типичным немецким лицом и большими белокурыми усами, обыкновенный буржуа.

Мало меня удовлетворило и исполнение женских ролей: они игрались так бледно, что совершенно изгладились из моей памяти.

Под большим впечатлением от игры Кайнца мы вернулись в отель и порешили на завтра смотреть Кайнца в роли Ромео.

Что было налицо у Кайнца накануне в роли Дон-Карлоса, то в главном было им повторено и в Ромео. Те же приемы игры, те же внезапные яркие вспышки и тут же рядом его и увядания. Но, тем не менее, в какой-то мере было внесено им кое-что и новое, что отличало его Ромео от первой роли.

В Ромео у Кайнца, пожалуй, было больше очарования, больше мягкости, чем в Карлосе. Чувствовалось различие эпох. Другой костюм, другие и движения и вся манера держаться в них. Там в Дон-Карлосе больше от рыцарских доспехов, от тяжелого испанского меча и мрачного жестокого века. Тогда как в Ромео — больше от красот итальянской природы: бирюзового моря, жгучего солнца, звездного неба и лунных ночей, а отсюда нега и поэтичность созданного Кайнцом образа. И я был счастлив, получив возможность видеть на сцене в излюбленных мною ролях одного из крупнейших драматических актеров того времени, высокое интеллектуальное мастерство которого для меня было в высшей степени поучительно.

5

Итак, мы опять на вокзале в ожидании прибытия поезда «Норд-Экспресс», чтоб с таким же поездом, с каким мы выехали из Петербурга, отправиться в Париж.

Поезд мчался с предельной быстротой.. В окнах снова

замелькали чуждые нам пейзажи. . . Остановки редки, только чтоб «напоить» паровоз, а также на самых крупных станциях, по большей части того или иного большого города, и то не надолго. . . Не успеваешь получить хотя бы самое общее понятие о том или ином городе. Так, например, досадно было отрываться от знаменитого Кельнского собора, когда наш поезд остановился чуть ли не напротив этого архитектурного чуда. Из окна вагона он весь, как на ладони. Хотелось, получив общее от него впечатление, более внимательно рассмотреть тончайшие ажурные, столь идеально и гармонично размещенные по всему зданию и придающие ему воздушную легкость, несмотря на всю грандиозность самого сооружения. Но нет, наш «Норд-Экспресс» стремительно пускался дальше в путь. . .

Бельгию пересекали ночью, и на другой день были у цели — в Париже.

Поезд подкатил к вокзалу, мало чем отличавшемуся от наших. Может быть только немного попросторней, но такого же типа со стеклянной полукруглой крышей над путями. На платформе много встречающих. Наш поезд фешенебельный, дорогой, а потому естественно, что среди встречавших преобладали более или менее зажиточные, элегантно одетые люди.

Большое оживление, повсюду крики «ахи» с характерными для французов возгласами и с присущей им экспансивностью.

День был яркий, солнечный. У подъезда мы взяли открытый, шикарного вида, парный экипаж и направились к улице Виктора Гюго, где в одном из прилегающих переулков находился небольшой особняк, принадлежавший Бяратинскому. В этом двухэтажном миниатюрном домике, необыкновенно приятном с виду, мы и должны были найти себе приют.

У подъезда нас встретила француженка-служанка, на попечении которой оставалась резиденция Бяратинских во время их отсутствия. Повидимому, она поджидала своих хозяев, так как только что стал приближаться экипаж к подъезду, как мы еще издали увидели радостную, оживленную фигуру женщины средних лет. И, боже мой, сколько тут было всевозможных восклицаний, подобно тем, которые только что раздавались на вокзале! . . . Она едва успевала бросать свои приветствия то в сторону Яворской, то в сторону Бяратинского. Заметив меня, она и по моему адресу нашла много приятных слов. Необыкновенно типичное явление. . .

Не давая никому нести ручной багаж, эта радушная привратница почти силой вырывала его у каждого из нас, успокоилась только тогда, когда мы оказались в вестибюле.

Поднявшись во второй этаж, она, по своей догадке, не дожидаясь распоряжения Барятинских, сразу определила мне помещение, а своих хозяев провела дальше в их апартаменты.

Только что я принялся распаковывать саквояж, как вбежала моя новая услужливая знакомая и, не позволив мне возиться с вещами, стала сама необыкновенно умело все раскладывать и развешивать, а мне предложила пройти в ванную комнату принять душ.

Закончив туалет и дождавшись, когда и хозяева приведут себя в порядок, я вошел к ним в смежную с моей комнату, оказавшуюся столовой, где уже был сервирован завтрак.

Мне не терпелось поскорей ознакомиться с городом. Но так как было решено только вечером отправиться всем вместе на прогулку, то я ограничился прилегающими улицами, опасаясь далеко отходить, чтобы не заблудиться.

К вечеру, облачившись во фраки (по тогдашнему обычаю там после шести часов обыкновенно надевали фрак), мы отправились обедать в «Кафе де-Пари» — один из фешенебельных ресторанов. Своим расположением «Кафе де-Пари» напоминало нижнее помещение нашего петербургского ресторана «Кюба». Он был переполнен нарядной публикой. Немало и знакомых петербуржцев. За границей всегда радуются, когда встречаются друг с другом соотечественники, даже и мало знакомые между собою, и считают своим долгом подойти приветствовать самыми банальными фразами: «Когда прибыли?» «Надолго ли?» и т. п.

Уже стемнело, когда мы отправились по ярко освещенным улицам по направлению к знаменитым бульварам. Повсюду над крышами мелькали электрические рекламы, давая впечатление, что огненные буквы мигали прямо в небе — в то время у нас подобная реклама еще не практиковалась.

Вот мы и на бульваре Капуцинов. Широкая, с просторным тротуаром улица, обсаженная каштанами, с обеих сторон — кафе, а перед ними, на широкой панели, расставлены столики, огороженные низенькой балюстрадой. Народу по всей улице и в кафе, что называется, кишмя-кишит. Из кафе несется веселая музыка. . . За столиками пьют прохладительные напитки, потягивают их через соломинку. Повсюду снуют подростки-газетчики в форме грумов и звонким голосом выкликают название своей газеты. Тут же между столиками выступают партерные гимнасты, обмазанные бронзовой краской, проделывают свои замысловатые упражнения, изображая античные группы, после чего собирают дань среди присутствующих (еще в ресторане, где играл румынский оркестр, меня удивило, после

каждого номера один из оркестрантов обходил столики с подносиком в руках). На смену им певец с неаполитанскими песенками под мандолину. Людно, шумно, непринужденно. . .

— Ну, что, — обратилась ко мне Яворская, — окунулись в парижскую жизнь?

— Да, и, кажется, меняю первоначальное мнение о Париже. . . — Мне понравилась такая своеобразная жизнь, полная непосредственности.

Тут мне поведали, что вся эта открытая уличная жизнь хотя и типична для парижских улиц, всегда переполненных иностранцами, приезжающими с целью повеселиться, но совсем не типична для истых парижан, склонных скорее к буржуазным интересам. Они народ весьма расчетливый, если не сказать больше. Цель их жизни — «скопил домик», а потому они являются не частыми посетителями кафе и бульваров, а предпочитают домашний очаг, когда им удастся хорошо его устроить.

Решив провести мой первый вечер в Париже более или менее легкомысленно, мы направились в «Амбассадер», а затем в «Жарден-де-Пари». Это два известные кафе-шантана. В первом выступали популярные этюали, второй же славился довольно «скользкими» номерами. Мы прослушали в «Амбассадер» первое отделение, где, между прочим, участвовала знакомая нам по Петербургу красавица Лина Кавальери, а потом отправились в «Жарден-де-Пари», тут же поблизости. Там два помещения: верхнее — сад с большим павильоном для представлений, и нижнее — подземное. В саду мы встретили несколько знакомых петербуржцев и некоторое время покружились с ними по сравнительно небольшому саду, а затем спустились вниз, чтоб иметь полное понятие, что представляет собой эта рискованная программа и чем развлекаются в Париже. Сначала как будто все чин-чинно, но вдруг между прочими номерами показывают живую картину, где в непринужденной позе лежит совершенно обнаженная женщина. . . Но этого показалось мало, после нее выступил с виду очень приличный молодой человек в красном фраке и, держа перед собой шало-кляк, принял пять скабрзные куплеты. И вдруг он стал совершать такое неприличие, которое побудило нас покинуть зал. . .

В Париже после театра принято не ужинать, а пить шоколад.

Помню, как в одной из французских переводных пьес, а именно в «Заза», когда герой комедии — Дюфрен, ревнуя Заза, допрашивает ее, как она провела вчерашний вечер, Заза в смущении отвечает, что она была в театре. . . «Ну, а после

театра?..» — спрашивал Дюфрен. «А... после... Мы пошли в ресторан... пить шоколад», — отвечает Заза. Эта фраза у нас всегда вызывала смех в публице: казалось странным, что после спектакля пошли пить шоколад, настолько это не в обычаях русской жизни... По правде сказать, и я, играя Дюфрена, также недоумевал: зачем пить шоколад после театра?.. Только в Париже я понял эту загадку.

После традиционного шоколада, мы вышли из того же Кафе де-Пари, где в тот день обедали — было за полночь. Странно для нас, москвичей и петербуржцев, но к этому часу, когда наши города еще полны движения, все улицы Парижа оказались почти пусты. Город, только что заполненный оживленной шумливой толпой, как будто бы вымер. Как-то не вязалось с ранее созданным мною представлением о Париже...

После стольких впечатлений я заснул крепким сном. Проснулся рано. Поднял жалюзи, и в комнату ворвался яркий солнечный свет.

Но вот на улице раздалось веселое пение. Я выглянул в окно и вижу — посреди улицы идет молодой булочник в белом колпачке и белой курточке, в заткнутом на бок фартуке, на голове его корзина с булками. Он идет и приплясывает, стуча деревянными башмаками... Радуетя ясному утру, радуется своей молодости, радуется, что он живет и пользуется всеми благами, какие отпускает ему природа. Я уже успел заметить, что таково свойство французов: они умеют отдаваться жизни непосредственно, принимать ее такую, какая она есть сейчас. Когда они на улице во время своего отдыха, видишь, что они действительно отдыхают. Когда они за столом, то радуются каждому блюду, ахают, когда его подают, и с аппетитом едят. Доброжелательны и предупредительны к окружающим. Попробуйте обратиться к кому-либо на улице за справкой. Они, как бы ни спешили, охотно войдут в ваше положение и так подробно все расскажут, как будто это их самих близко касается.

Вот и этот приплясывающий булочник в деревянных башмаках с корзинкой на голове — типичное национальное явление, и скажу, что после пасмурных угрюмых лиц, встречающихся у нас, особенно при исполнении своих обязанностей, в официальных — или, как говорили, присутственных местах, — все это производило отрадное впечатление.

По предложению маркиза N., истого парижанина, хорошего знакомого Барятинских, нам большой компанией предстояло отправиться на прогулку в Булонский лес и провести там день,

а затем — к нему на обед. И для этой цели маркиз любезно предложил свой «выезд».

Поездка эта оказалась в высшей степени оригинальной. Я никак не ожидал, что нам подадут такие, я даже затрудняюсь как их назвать... ну, скажем... кабриолеты, что ли... У нас я таких никогда не видал... Оба на больших колесах, высокие, шикарнейшего вида. Один парный, а другой четверней, цугом — и с форейтором. Такие выезды мне случалось видеть только на старинных гравюрах, и я никак не предполагал, что они возможны в наши дни.

По правде сказать, столь экстравагантный выезд несколько смушал... Мне казалось, что мы будем привлекать всеобщее внимание. Но, к счастью, на деле оказалось не так: мы не были одиноки. По дороге, правда не часто, но все же попадались подобные же выезды. Значит, в те времена — это было в порядке вещей.

На козлах рядом с кучером сидел грум, повидимому, кичившийся своим положением. Забавно было наблюдать, как он с довольным видом, по-наполеоновски сложив руки, старался сидеть как можно прямее и в заботе о своей эlegantности время от времени сдергивал и поправлял складки своей нарядной ливреи со светлыми пуговками, и без того сидевшей на нем безупречно. А вот уж совсем необычайно было для меня, когда форейтор на каждом перекрестке трубил в рог, висевший на перевязи через плечо...

Но вот и Булонский лес. Едем по главной аллее. Кругом все «разделано»: масса цветов, нарядно, чисто. По сторонам аллейки для верховой езды. Много амазонок в сопровождении эlegantных кавалеров. Рядом — дорожки для велосипедов.

Проехав до конца, мы вышли из экипажа близ большого пруда, на поверхности которого медленно плавали лебеди, вытягивая свои длинные шеи. Что говорить, красиво, но, откровенно говоря, я ожидал большего. Ведь это Булонский лес, о котором всюду так много говорится. Само месторасположение ничем не стличается, красота его не от природы, а результат человеческих рук: хорошо распланированные аллеи, расчищенные дорожки, во всем чувствуются насаждения парниковой культуры. И невольно напрашивалось сравнение с нашими петербургскими островами, расположенными на взморье. Сама за себя природа говорит больше, чем все эти насаждения...

Гуляя по парку, мы набрали на павильон летнего ресторана и решили слегка позавтракать. Здесь нам подавали изысканные блюда французской кухни, одно из которых мне необыкновенно понравилось: что-то очень нежное и приятное на вкус, при-

готовленное под белым соусом. Меня спросили, как его я нахожу. Я ответил, что необыкновенно вкусно. «А вы знаете, что это такое? Да ведь это лягушки». . . Я не хотел верить, думая, что надо мной подшутили, но оказалось, что это и в самом деле лягушки. . . Вот, — подумал я, — значит — «сподобился» . . .

К вечеру, в том же порядке, в тех же экстравагантных экипажах мы вернулись в Париж к гостеприимному хозяину.

Обед, предложенный нам маркизом в его особняке, начался опять-таки не по нашему ритуалу. Скажем — дыня: у нас она подается в конце обеда, после сладкого, а тут стали разносить дыню в самом начале, перед закуской. У нас едят ее с сахаром, а тут предлагался не сахар, а перец. Оказывается, такой вкус у парижан. Ну, раз я за завтраком попробовал лягушек, так отчего же, думаю, за обедом не попробовать и дыню с перцем? . . .

После званного обеда не принято засиживаться, и было предложено отправиться в кабарэ молодых писателей. Там они выступали с своими новыми произведениями, поэты читали стихи, иногда тут же сочиненные. Импровизация на злобу дня, часто затрагивавшая и политические темы, очень поощрялась, этим главным образом они и привлекали публику. Доступ туда по рекомендации.

Помещение маленькое, грязноватое. Нас провели в единственную ложу, запрятанную где-то в нише. Темновато и неприятно. . . Наконец, появился на сцене некто с претенциозной внешностью — с большой шевелюрой, в потертом сюртуке и распушенном галстуке — и начал читать что-то длинное и скучное. За ним другой в таком же роде. Третий с вульгарной развязностью начал плоско острить, и сам принимался хохотать по поводу своих острот. . . Нам показалось это так неинтересно, что мы ретировались. — вероятно, попали неудачно.

Это кабарэ помещается близ Монмартра, мы решили воспользоваться этим обстоятельством и отправиться смотреть монмартрские кабачки.

Большая площадь, сплошь обрамленная ярким электрическим светом, исходящим от каждого кабарэ. Все они, в большом количестве расположенные вокруг площади и соревнуясь между собою, старались перещеголять друг друга крикливыми рекламами. Всех побивал в этом отношении пресловутый «Мулен-Руж». Залитый красным электричеством, он стоял несколько изолированно от других. Мельничьи крылья, сияя красно-огненным электричеством, быстро вращались, привлекая общее внимание. Редко кто из туристов не заглядывал в Мулен-Руж,

где, главным образом, танцевали, тогда как эстрадная программа состояла из номеров посредственных. Более оригинальные кабарэ ютились близ него на площади в незатейливых помещениях.

Миновав «Мулен-Руж», мы вошли в одно из таких помещений. При нашем появлении нас тотчас же обступили черти и чертенята и с визгом, криком, кружась и подпрыгивая, повлекли к столику, стараясь убедить нас, что мы попали в самое пекло ада. Старший, самый высокий, худой, как скелет, облаченный в красный мифистофельский костюм, сидевший на его костлявой фигуре мешком, громовым голосом скомандовал что-то чертенятам, те вихрем понеслись к стойке буфета и перед нами появились сомнительной чистоты бокалы с каким-то цветным напитком. Исполнив данное им поручение, чертенята с дикими ужимками, стали проделывать вокруг нас всевозможные антраша, что-то вроде партерной акробатики. Между тем Мефистофель, в плохो натянутом трико на своих тощих ногах, начал замогильным голосом произносить какое-то заклинание, которое свелось, в конце концов, к тому, что он каким-то чудом, проведая, что мы русские, начал кланяться у нас русскую золотую монету. Получив от нас желаемое, все они, наконец, отстали и бросились «пугать» других посетителей. Вся эта балаганная бутафория, как принято говорить в таких случаях, — «из табачной лавочки», до того была нарочита и неприятна, что мы поспешили выбраться оттуда.

Зашли в следующий — и тут не лучше: нас встретили «скелеты». Черные суконные костюмы с расписанными по ним белой краской ребрами и маски «адамовой головы» должны были, якобы, нас переносить в царство теней.

В третьем кабаке — монахи в белых рясах с капюшонами. Один из них произнес нам какое-то приветствие тоном церковных возгласов, а потом все хором затянули хриплыми голосами тоже что-то церковное. После этого, усадив нас за стол, поставили перед нами металлическую чашу и принялись пародировать мессу. Ходили вокруг стола, кадили ладаном, а мальчишки-прислужники в белых кружевных одеяниях звонили в серебряные колокольчики. Благословив чашу, стали нам разносить липкие грязноватые стаканы и из таких стаканов предлагали нам пить какую-то смесь сиропа с вином. Из вежливости нам приходилось делать вид, что мы пьем. Грязно, неопрятно, а поведение играющих роли монахов — вульгарное, грубое, — «амикошонское». . . На такую «удочку» попадались, вероятно, только туристы-иностранцы. . .

Неприятный, сказал бы даже брезгливый осадок остался у меня от посещения кабачков Монмартра.

А на следующий день, как бы наверстывая упущенное время, я начал посещение музеев и выставок, имея отличного гида — художника Г. Г. Мясоедова, проживавшего в те годы в Париже.

В связи с летним временем Лувр был закрыт, и мое ознакомление с выставками началось с помещения «Салона».

«Салон» довольно далеко отстоял от центра. Это было типичное выставочное помещение, вероятно оставшееся от Всемирной Парижской выставки. Большой светлый павильон с несколькими залами. Масса нарядной публики. Среди присутствующих мы встретили Яковлева, видного тогдашнего журналиста, печатавшего талантливые очерки о Париже в «Новом времени».

Меня удивило количество выставленных картин. Как будто это была постоянная картинная галерея, а не очередная выставка последних работ художников.

Я в то время еще мало был осведомлен в живописи. Больше знал историю русской живописи, а французскую — слабо. Из современных французских художников мне были знакомы два-три имени — я увлекался Мессонье и скульптором Родэном.

Мне было бы трудно разобраться в такой массе картин, но мне пришли на помощь Мясоедов и Яковлев. Особенно последний, оказавшийся таким знатоком этой области искусства, что каждый специалист по искусствоведчеству мог бы ему позавидовать. Он досконально знал все школы и направления живописи и подробно мне их разъяснял.

Яковлев вообще пленил меня своей культурой, чисто европейской. Я не говорю уже о его положительно универсальных познаниях. Это был высокообразованный человек, и, как всегда у таких людей, необычайная скромность и какое-то особо мягкое обхождение с окружающими, полное предупредительности и уважения к другому.

Среди картин меня особенно привлекла одна картина, где было изображено убийство молодого римского императора Элиогбала. По экспрессии, по движению она изумительна. Экспозиция ее такова: во дворец врывается разъяренная толпа убийц-мстителей. Мать императора стоит на первом плане и грозно смотрит на ворвавшихся, прикрывая своей высокой фигурой сына, прижавшегося в страхе к ногам матери. Взят момент, когда один из убийц занес кинжал и прижал вплотную к груди молодого императора и вот-вот сейчас вонзит в его грудь... Выразительный момент выполнен художником

с захватывающей силой. Особенность этой картины заключалась еще в том, что она вся сплошь в красных тонах, кроме, конечно, лиц. Красный фон, т. е. стены дворца красные, красный ковер, одежда на всех без исключения красная, но оттенки повсюду различные — для всего найден свой колорит. Ничто между собой не сливается и нисколько не мешает рельефу, а в общем дает впечатление кровавой трагедии.

Но что особенно произвело на меня впечатление, так это получившая теперь большую известность мраморная группа Родэна «Блудный сын». Я не мог оторваться от нее и несколько раз к ней возвращался. Такую теплоту и изящество форм выразить в мраморе мог только такой большой художник, как Родэн...

А завтра Яковлев предложил провести меня в парламент. В то время для каждого русского парламент поистине представлял собою диковинку. Мы были так далеки от такого способа правления. В высшей степени было любопытно взглянуть на этот, в то время для нас «запретный плод» — плод «вольности»...

Зал парламента мало напоминал зал заседаний. Не особенно большого размера, но ярусный, совсем как театр. Отделка красного бархата и кругом — позолота на белом фоне. Только там, где полагается сцена, — возвышался широкий помост с кафедрой для оратора, а позади нее, несколько выше, место для председателя.

Когда мы вошли, кто-то монотонно ораторствовал с кафедры, зачитывая какие-то цифры. Речь шла о бюджете. Депутаты слушали рассеянно, разговаривали между собой, переходили с места на место. Мне, как незаинтересованному в их вопросах, становилось скучно...

Мы вышли на набережную Сены, и так как до обеда оставалось достаточное количество времени, Яковлев порекомендовал мне осмотреть музей восковых фигур.

— Если Берлин может похвастаться Аквариумом, то Париж — Паноптикумом, — заявил Яковлев. — Это совсем не плохо, в нем нет ничего отталкивающего, что вы всегда найдете в такого рода учреждениях. Впрочем, сами увидите...

И вот мы поднимаемся по мраморной лестнице Паноптикума, усталой красным ковром, и попадаем в большой зал, обставленный дворцовой мебелью, размещенной по всей комнате, и, на первый взгляд как будто заполненный многочисленной публикой, как на рауте. По стенам тянется довольно широкий помост в одну-две ступеньки, которые затянута коврами и ограждены шелковым шнуром. Там выставлены

фигуры, расположенные большей частью группами, и каждая из них в присущей ей бытовой обстановке. Главным образом — все общественные выдающиеся деятели как прошлого времени, так и благополучно здравствующие ныне. Вот, например, Виктор Гюго за письменным столом, Шарль Гуно за роялем, Сара Бернар и Режан в роскошных сценических туалетах, Мунэ-Сюлли в роли Эрнани. . . Вы подходите вплотную — и не хотите верить, что это не живые люди. Выдает только их неподвижность, но сохраняется полная иллюзия живого тела, даже глазам придано известное выражение — найден какой-то феноменальный секрет.

На первых порах я не обратил внимания на фигуры, размещенные непосредственно в зале, среди посетителей.

— Хотите видеть среди публики Золя и Ростана, — обратился ко мне Яковлев и указал мне на сидящего нога на ногу на диване Золя с биноклем в руках и на стоящего у кресла Ростана в светлом модном сюртуке с хризантемой в петлице. Я перевел взгляд на них, полный уверенности, что и они пришли сюда с той же целью, что и мы. И только по выражению лица Яковлева понял, что это мистификация, — подошел ближе, но и тут иллюзия сохранялась полностью. . .

Подобные фигуры были размещены по всему залу — и не легко было отличить их от остальной публики, от посетителей Паноптикума.

Парижский Паноптикум, несомненно, является одной из достопримечательностей Парижа. Я и теперь недоумеваю, каким способом достигали такой совершенной иллюзии, имея в своем распоряжении простой воск.

6

Приближался день нашего выступления, надо было сосредоточиться.

Репетировать, в сущности, нечего было: мы давно сыгрались с Л. Б. Яворской. Оставалось только примениться к новой сцене и, сообразуясь с ее размерами, разметить все наши движения.

Наше выступление собственно не носило характера спектакля, а скорее характер концертной иллюстрации к лекции о творчестве Пушкина. Роль лектора взял на себя В. В. Бярятинский, а после него — иллюстрации творчества поэта: его стихи во французском переводе Бярятинского и две сцены из «Каменного гостя» и «Бориса Годунова».



Андрее

1896 г.

Выступление должно было состояться в одном из маленьких театров на бульваре Капуцинов, рассчитанном на 500—600 зрителей.

Выступать перед парижской публикой было весьма ответственно, тем более, что мы явились чуть ли не пионерами, так как до этого русские актеры за границей не играли (если не считать поездки актеров частных театров еще задолго до нас с пьесой «Русская свадьба», но там главным образом «фольклор» — демонстрировали древнерусские свадебные обряды).

Зал был переполнен. Было интересно увидеть состав зрителей, и я заглянул в щелку завесы. Сначала как будто все незнакомые лица. . . Стал вглядываться, рассматривать подробнее — и обнаружил несколько петербуржцев, заметил французского актера нашего Михайловского театра Делорм, потом любимца петербургской публики того же театра — неувядаемого Андрие. В другом месте — Бруэтт, актер на характерные роли, в сопровождении очаровательной Тамансэ, вечной энженю, и тут же комическая старуха — Деклоза. Вдруг вижу, по проходу партера своими характерными мелкими шажками идет Мунэ-Сюлли, а рядом — какой-то другой актер солидного вида — как оказалось, Поль Мунэ, брат Мунэ-Сюлли. Я обомлел: батюшки мои — выступать перед ними! Но, к счастью, это длилось недолго. Потом, наоборот, как раз это-то чувство ответственности подсознательно вселило в меня артистический покой и внушило мне, что большие требования, которые ко мне будут предъявлять, должны укрепить мою волю, заставить меня всецело подчиниться ей, чтобы стать хозяином положения.

Между прочим, интересный психологический момент, который часто и теперь приходится переживать. Когда ответственно выступаешь перед аудиторией, которую знаешь, всегда чувствуешь свою собранность и всегда даешь все, что только могут дать твои возможности. Совсем другое дело, если выпадает несчастная доля выступать, скажем, в таком концерте, который у нас принято называть «пель-мель», где рядом с серьезным выступлением идет и какой-нибудь эстрадный номер. В таких случаях чувствуешь себя «не ко двору», и вполне естественно, что единение с публикой теряется, и ту же самую вещь, за которую как будто бы ты и мог отвечать, исполняешь лишь технически, не так, как надо, или, точнее, не так, как хотелось бы. . . И в результате уходишь со сцены со скверным осадком.

Но в данном случае все заставляло меня быть на высоте своих возможностей и дать все, что только зависело от меня.

В таком состоянии я находился, когда меня пригласили к началу.

Играли третью картину из «Каменного гостя» — сцену на кладбище.

Я занял свое место, лег на могильную плиту возле памятника командора и с трепетом стал ожидать начала. На мне фиолетовый испанский костюм, поверх его распахнутая коричневая монашеская ряса.

Жуткий момент перед поднятием занавеса. Но вот он миновал — и я на глазах у публики. Выдерживаю паузу — и начинаю монолог. От первой фразы много зависит, — возьмешь ли себя в руки, схватишь ли настроение и попадешь ли в должную колею. Коли да, все пойдет ладно, а если нет — вся роль поскочет, как телега по камням. . .

Начал. Чувствую, первая фраза зазвучала как будто бы правильно, а потому начинаю ощущать покой без всякого мускульного напряжения.

С фразой «С чего начну» — быстрым движением меняю положение и, все еще оставаясь сидеть на камне, задумчиво произношу «Осмелюсь». А потом, после некоторой паузы, уже поднявшись на ноги, продолжаю с глубоким поклоном: «Синьора». Вслед за тем, как бы выйдя из задумчивости, легкомысленно, живо, легким тоном и в очень быстром темпе:

... Ба — что в голову придет,
То и скажу, без предуготовленья,
Импровизатором любовной песни. . .

Первый монолог как будто прошел благополучно. По крайней мере, публика слушала внимательно, что мне дало возможность еще больше ощутить почву под ногами и уверенно вести сцену с Донной Анной.

Увидев Донну Анну, быстро накидываю капюшон и, запахнувши рясу, стою смиренным монахом, следя, как неутешная вдова, преклонив колени, возлагает цветы на памятник.

В первом монологе в сцене с Донной Анной я старался придать своему тону как можно больше монашеского смирения, дабы тем не сразу обнаружить свои намерения, а постепенно подвести Донну Анну к намеченной цели.

И только почувствовав, что наступил момент открыться, я моментально сбрасывал рясу и, бросаясь к ее ногам, произносил:

Так. Я не монах —
У ваших ног прощенья умоляю!

И дальше наступает сцена быстроты и натиска. Я добивался здесь не только предельного для меня темперамента, но и молниеносной стремительности.

Монолог: «О пусть умру сейчас у ваших ног» был прерван аплодисментами, по залу прокатилось «браво». Это придало мне еще больший «кураж», и следующий за тем монолог: «Когда б я был безумец» прошел также под аплодисменты.

В антракте, когда я переодевался, ко мне в уборную вошли Андрие и Делорм в сопровождении Барятинского. Со свойственной им любезностью они приветствовали меня лестными словами и, между прочим, сообщили, что Мунэ-Сюлли заинтересовался мной.

Окрыленный таким отношением, я стал готовиться к сцене у фонтана из «Бориса Годунова».

Играл Самозванца, я видел в нем не простого чернеца или беглого монаха, каким его часто трактуют, а потому и отказался придавать ему черты чисто бытового характера. С моей точки зрения, бытовая обрисовка образа Самозванца в сильном противоречии с блестящей стилистикой текста, вложенного Пушкиным в уста своего героя, но помимо этого есть исторические предпосылки, которые говорят, что род Отрепьевых далеко не из захудалых. Но помимо того, у Пушкина в самой роли Самозванца нет ни одной краски, позволяющей рисовать его как простолоюдина. Наконец, отдельные места в пьесе заставляют предполагать несколько иной образ. Вспомним хотя бы то место, где летописец Пимен, «книжному искусству вразумленный», исполнив долг, ему «завещанный от бога», считает нужным передать свою летопись не кому-либо, а лишь послушнику Григорию. Мало того, он не только завещает ему свой многолетний труд, а поручает, взамен себя, продолжать его летопись. Это одно... Ну, а разве с чем-нибудь сообразно, что через 5—6 лет после этого из простого чернеца кто-нибудь мог бы перевоплотиться в образ, который рисует Пушкин, ну, скажем, хотя бы в сцене приема послов. Вот каковы его слова, обращенные к поэту:

Стократ священ союз меча и лиры,
 Единый лавр их дружно обвивает,
 Родился я под небом полуночным,
 Но мне знаком латинский музы голос,
 И я люблю парнасские цветы.

Каким диссонансом все это прозвучит в устах простоватого бытовичка!

Не говорю уже о сцене у фонтана — ведь это сплошной блестящий фейерверк и по форме и по содержанию.

В таком понимании я и играл тогда эту сцену перед парижской публикой и отнюдь не лежал на земле, как некоторые исполнители по замыслу своих режиссеров, когда произносил монолог: «Тень Грозного меня усыновила», где он вырастает в своем сознании в подлинного Дмитрия Царевича, где даже ремарка автора гласит: «гордо».

Как я играл — судить не мне, но публикой я был принят, многие места покрывались аплодисментами.

Когда в последний раз опустил занавес, я не сразу мог притти в себя: встряска нервов была изрядная. Но усталости не ощущал... Было как-то радостно и легко на душе и не только от того, что все прошло благополучно, но и от сознания, что конец моим влечениям... Точно гора с плеч...

Не сразу стал разгримировываться. Грим для Самозванца не то, чтобы сложный, но кропотливый при снятии его. У Гришки Отрепьева, как говорится в царском указе на поимку беглого чернеца: «волосы рыжие, на щеке бородавка, на лбу другая». Бородавки снять недолго, а вот с волосами пришлось повозиться: я играл со своими волосами, они были обильно обсыпаны рыжей пудрой.

И вот, только что я намылил голову, чтоб смыть пудру, как раздался стук в дверь, и, к моему величайшему изумлению, на пороге появился Андрие, пропустивший вперед Мунэ-Сюлли и Поля Мунэ.

Я обомлел: хорош я был, представ перед ними в таком виде!.. Я заметался, не зная, что делать...

Натолкнувшись на такую картину, Мунэ-Сюлли попытался к двери, но Андрие шутливо задержал его, и все втроем, с извинениями, что вошли не во-время, обратились ко мне с лестными приветствиями. А я стоял с намыленной головой, совершенно растерянный, и не столько из-за своего нелепого вида или из-за смущения от добрых слов, сколько, главным образом, от одного только присутствия того, кто был в моих глазах чем-то недосыгаемым... И вдруг он, Мунэ-Сюлли, — этот олимпиец, у меня, молодого актера, — в уборной.

Другое дело, когда я пришел к Мунэ-Сюлли в уборную вместе с В. Н. Давыдовым, когда он играл в Петербурге Отелло, и с благоговением смотрел на него и млея, не смея в его присутствии проронить и слова. Он, конечно, даже не помнит этого, и весьма понятно, но для меня этот день знакомства с ним был большим днем. Я хорошо запомнил тогда его фразу, сказанную в ответ на восхищение его игрой: «Нет, нет, пока еще роль Отелло — не моя роль. Я ее сыграл лишь не более ста раз». Для русского актера такие слова прозвуч-

чали по меньшей мере — странно. Если кому-либо из нас в былое время и случалось сыграть любимую роль 25—30 раз, то это можно было считать уже большой удачей. . .

Между тем при всем моем старании как можно скорее привести себя в приличный вид, у меня ничего не ладилось: воротничок не пристегивался, галстук не завязывался. Но вот, кажется, все в порядке — и можно разговаривать.

Обменявшись несколькими любезностями, мои гости стали распространяться по поводу того, что в данное время парижская сцена переживает некоторый кризис: нет у них актера на роли женпремьера. Бросив несколько комплиментов по адресу моих, якобы, счастливых сценических данных для ролей героических, мои гости неожиданно сделали мне предложение не более и не менее как перейти на французскую сцену. И говорит это не кто-либо, а сам Мунэ-Сюлли, которому вторят остальные.

Я был ошеломлен. Такая идея показалась мне до того невероятной, что я приписал ее желанию сказать что-либо приятное. В таком духе и ответил. . . Но нет, вижу, что разговор принимает серьезный оборот. . .

Признаюсь, мне (как полагаю, и каждому молодому актеру) такое предложение было более, чем лестно. Но как же это так, в самом деле? Разве я могу быть на французской сцене, плохо владея языком? И это их не смущает?!. По их мнению, русские чрезвычайно способны к языкам. К тому же они все сделают для того, чтоб я быстро овладел им. Кроме того, оказывается, был подобный прецедент, что собственно и подвинуло их обратиться ко мне. Одна моя соотечественница, когда-то не лучше меня знавшая французский язык, в короткое время добилась положения премьерши в «Комеди Франсез» (действительно, я знал эту артистку — дочь одного нашего театрального технического работника — какими-то судьбами, будучи петербурженкой, попала в «Комеди Франсез» и, заняв там видное положение, приезжала в качестве гастролирующей в Михайловский театр).

Тем не менее, и это было для меня не убедительно. И не смотря на весьма лестное предложение, я должен был дать понять, что это невозможно.

Их посещение было для меня большим праздником, и я не знал, как благодарить Мунэ-Сюлли за внимание.

К концу беседы вошел князь В. В. Барятинский, и, по их уходе, мы сговорились ехать в ресторан. Мне было это на руку: нервы после всего пережитого за день были взвинчены,

хотелось, как всегда в таких случаях, быть на людях. И мы весело закончили этот день в кафе на бульваре Капуцинов, среди шумихи парижской жизни.

7

«Комеди Франсез» с самых юных лет был для меня святыней.

Мунэ-Сюлли, Сара Бернар, Коклен, Вормс, Лобаржи, Сильвен, Ламбер-фис и другие — все эти имена для нас, молодежи, были тогда в ореоле. О них мы читали в журнале «Артист», их мы знали по статьям Сарез и, наконец, по лекциям П. Д. Боборыкина. И вообще надо сказать, что в то время западный театр, а особенно «Комеди Франсез», расценивался нами очень высоко и многим из нас казался чем-то недостижимым — многие находились под эстетическим влиянием французской школы.

Вполне естественно, что я испытывал громадный интерес, приближаясь к зданию этого прославленного театра.

Внешний вид «Комеди Франсез» довольно импозантен, но тем не менее далеко ему до нашего Александринского театра (тут я имею в виду старое здание «Комеди Франсез» до его пожара, в реставрированном виде мне не довелось его видеть).

Обширный, полуциркульный вестибюль производит впечатление комфортабельного. Чувствуется, что вы вошли в здание, к чему-то вас обязывающее, точнее — как будто пришли в храм, где будет совершаться торжественное таинство. В нишах — мраморные изваяния крупнейших актеров, повсюду бюсты великих драматургов. Кругом все парадно, я бы сказал — какой-то дворцовый блеск. Нарядная публика, мужчины во фраках, дамы в вечерних туалетах. Вас встречают капельдинеры в пышных ливреях и предупредительно указывают, куда пройти (впоследствии как будто они были заменены женской прислугой).

Я нахожу, что такая праздничная обстановка необходима в театре. Она располагает, подготавливает зрителя к восприятию спектакля. Переступая порог театра и попадая в такое окружение, зритель чувствует, куда он пришел и к чему общается. . . Это далеко не пустяк, и игнорировать такого рода обстановку, как это делается иногда у нас, по моему глубокому убеждению, не следует.

В этот вечер давали излюбленную во Франции комедию Дюма «Деми-монд» (в русском переводе «Полусвет»), которую французы считают классической.

Я видел эту пьесу в петербургском Михайловском театре, когда в ней дебютировал приглашенный из Парижа герой-любовник Марке, игравший мужа авантюристки. Помню, Марке мне очень понравился. У него для так называемых салонных ролей были прекрасные данные: красивый блондин, носивший в жизни бородку «Henri-quatre», превосходные элегантные манеры и сшитые по последней моде шикарные костюмы, в которых он держался идеально. Я часто ходил его смотреть, взяв его за образец изящества на сцене.

Но, странное дело, французы на сцене почти никогда не изменяли своего внешнего вида. Не было у них и попытки добиваться какой-либо характерности. Играли они большей частью современный репертуар, и всегда изображали самих себя, почти никогда не прибегая к гриму — разве что меняли сюртук на пиджак или фрак на смокинг (вот почему многим из них это давало возможность и в жизни не расставаться со своей холеной бородкой, а усы — почти у каждого актера!). Все их внимание было сосредоточено на мастерском ведении диалогов, на технике подачи монологов, — и в этой области, надо отдать им справедливость, они достигали совершенной, изощренной виртуозности.

Мне было в высшей степени интересно сравнить спектакли французской труппы Михайловского театра со стилем исполнения труппы «Комеди Франсез».

Мне легко было это сделать, так как незадолго перед тем я не раз смотрел «Деми-монд» в Михайловском театре.

В этот вечер в «Комеди Франсез» роль Оливье, главную роль в пьесе, играл прославленный Вормс.

Поднялся занавес. На сцене точь-в-точь такая же обстановка, как и в Михайловском театре, даже те же мизансцены — все скопировано с точностью. Выходит Вормс... Он уже в летах, не меньше шестидесяти. Но французы в этих случаях редко интересуются метрикой артистов. Им, например, нет дела до того, сколько лет Мунэ-Сюлли, когда он выступает в роли молодого Родриго из «Сида» или Эрнани и Рюи Блаза, благо он хорошо маскирует свои годы и совершенно играет. Так и в данном случае, французы восхищались возможностью Вормса играть сравнительно еще молодых героев и ставили ему в большую заслугу, что он сумел прекрасно сохраниться.

Рассказывали, что Вормс ежедневно тренировал себя, занимался гимнастикой, фехтованием и каждое утро совершал длительные прогулки. И, действительно, на сцене это было, если не совсем молодой человек, то во всяком случае человек лет 30—35, каким и подобало ему быть по пьесе.



Ворна

25*

1890-е гг.

Роль Оливье изобилует чрезвычайно длинными монологами. Необходимо большое мастерство, чтобы преодолеть эту многословность.

Вспоминаю в этой роли артиста Вальбея, чуть ли не всю жизнь с самых молодых лет проведенного у нас, в Петербурге, во французской труппе Михайловского театра. Он был по-настоящему кумиром посетителей французских спектаклей, помнивших его еще в свои молодые годы. Они так и до старости остались его обожательницами. Помню, как они тогда им восхищались в этой роли. И я недоумевал: почему? Чем было уж так особенно восхищаться? Правда, он был неплохим актером и все делал как надо, ничем не шокировал — но и только. Все свои монологи и диалоги он проводил, пожалуй, и недурно, но как далеко было ему до Вормса!.. Не было у него в подаче фраз того блеска, тех быстро сменяющихся интонаций, которыми легко, свободно, непринужденно щеголял Вормс.

Надо было у Вормса изумляться столь разнообразной расцветке каждого монолога, в котором тонула многословность текста, и вам казалось, что монолог отнюдь не длинен, а, напротив, хотелось все дольше и дольше его слушать. И при этом какая мимика, какая выразительность каждого жеста и шик всех движений! Поистине это был идеал актера на светские роли!..

Главную женскую роль — великосветской авантюристки — исполняла несомненно крупная артистка. Все ее дуэты с Вормсом представляли собой образцы сценического искусства.

Когда Оливье — Вормс, видя ее насквозь и предугадывая все ее злонамеренные каверзы, вот-вот, казалось, изобличит ее, — она в самый критический момент ловко ускользала из его рук и злорадствуя торжествовала над ним... Подобные сцены проводились ими тонко, захватывающе, что заставляло следить за их игрой с затаенным дыханием. Диалоги их поражали своей виртуозностью. Как одна фраза сцеплялась с другой, как неожиданно, с такой стремительностью покрывались реплики, создавая в целом как бы самый изощренный узор тончайшего словесного кружева! А какие паузы и какая мимика! Подобное исполнение не может не восхищать — и, независимо от самой пьесы, уходишь из театра в каком-то подъеме от сознания, до какой степени может дойти виртуозность и блеск актерского мастерства...

Помимо блестящего исполнения главных ролей в спектакле чувствовался и ансамбль... Плохо никто не играл. Один лучше, другой несколько слабее, но все в полном смысле этого слова, что называется, «актеры».

Внешний вид спектакля, начиная с обстановки сцены или блестящих костюмов и кончая шикарным изыском манер действующих лиц и их умением держаться в костюмах — все в целом создавало картину, полную красоты и изящества.

Если сравнивать этот спектакль со спектаклем французской труппы Михайловского театра, то последний — не больше как копия первого. Все до мельчайшей подробности было взято с «Комеди Франсез»: такая же обстановка, те же мизансцены, тот же рисунок каждой роли, такое же построение диалогов, но, тем не менее, то, да не то. Такой высокой артистичности, как в «Комеди Франсез», там не найдешь...

Через день я смотрел в «Комеди Франсез» трагедию «Дочь Роланда». Очень запутанный сюжет, взятый из доисторической эпохи (в настоящее время очень смутно помню содержание), но не в этом был мой интерес: главное в актерах, в характере их исполнения.

В ответственных ролях участвовали Поль Мунэ, Сильвен и Ламбер-фис — все первоклассные актеры.

Перед началом был сделан анонс, что вместо заболевшей исполнительницы главной роли ее роль прочтет по книге артистка такая-то (не помню фамилии). И, действительно, заместительница премьерши читала всю роль в костюме и гриме, все время держа перед собой в руках экземпляр пьесы, что не мешало ей с большой экспрессией произносить монологи, подчас требовавшие сильного подъема, отнюдь не выбиваясь из общего тона своих партнеров. Несмотря на то, что ей приходилось читать роль по книге, исполнение было настолько удачно, что многие места покрывались дружными аплодисментами.

Роль короля играл Поль Мунэ. Он был не так популярен, как его брат Мунэ-Сюлли, но, тем не менее, пользовался большим престижем и может считаться одним из стаи славных французской сцены.

Прежде всего его внешние данные: высокая статная фигура, благородство и величие в движениях, красивый низкий голос — все, что требуется для ролей трагических.

Тут мне невольно вспомнились слова Томазо Сальвини. На вопрос, заданный ему: что нужно актеру, чтоб играть трагические роли, великий трагик ответил: «голос, голос и прежде всего голос».

У Поля Мунэ был такой голос, столь гармонизировавший с львиной внешностью его. Что-то могучее чувствовалось в нем, когда он произносил свои тирады или когда появлялся на сцене в неотразимо красивом гриме.

Такой же покой ощущался и в его исполнении. Самые сильные моменты роли он «брал» с такой свободой и легкостью, как будто это ему ничего не стоило!.. Никакого напряжения. Все это давало ему возможность четко переходить из одного ощущения в другое и с удивительной ясностью раскрывать все перипетии душевных движений героя. Он владел техникой, как хотел. Завидная сила актера..

Что касается внутреннего его исполнения, то он напоминал своего брата лишь приемами своей игры. Тот же повышенный тон, но у него больше «могучести» и меньше горячности, которая была ключом у Мунэ-Сюлли. Сила, пожалуй, та же, но несколько другого свойства. Мне кажется, я не ошибусь, сказав, что Поль Мунэ больше склонен к ролям резонерским, нежели к ролям романтических героев, тогда как Мунэ-Сюлли был как бы создан для последних.

Сильвен — актер совсем иного порядка. Он, правда, играл и трагические роли, но едва ли это его сфера. Сильвен прекрасно усвоил французскую школу и пользовался всеми приемами ее, какие применялись тогда на французской сцене при исполнении трагедий, но такие их приемы всегда были ближе к романтике, чем к трагедии. Сильвен отвечал всем требованиям, установленным традициями французской сцены, но, как мне кажется, настоящего трагического начала в нем было недостаточно. Он был скорее характерным актером с уклоном к быту, и это свойство его дарования нет-нет, да и прорывалось, когда он исполнял что-либо трагедийное. Впоследствии, когда в 1910 году Сильвен приезжал на гастроли в Петербург и играл в Михайловском театре характерные роли и играл их прекрасно, я еще больше убедился, что первоначальное впечатление, составившееся о нем, меня не обмануло. Тут же, наряду с характерными ролями, он выступил и в роли Креонта из трагедии Софокла «Антигона» — но это было ни к чему, хотя играл он очень грамотно. Если проводить параллель с нашими актерами, то позволю себе сказать, что Сильвен по отношению к Поль Мунэ, все равно, что В. Н. Давыдов по отношению к А. И. Южину.

Главного героя пьесы играл Ламбер-фис, актер, к которому постепенно стали переходить многие роли Мунэ-Сюлли.

Я никогда не представлял себе, что актер до такой степени может копировать другого, как это делал Ламбер-фис, копируя Мунэ-Сюлли. Положительно, он был его двойником... Не говоря уже о том, когда он на сцене, даже в жизни он был как бы загримирован им — даже та же борода, с которой он никогда не расставался, подобно своему Мунэ-Сюлли... Что же

касается исполнения, то тут уже сходство было доведено до крайних пределов. Кто ни разу не видал на сцене Мунэ-Сюлли, тот, хотя бы раз посмотрев Ламбер-фиса в одной из его ролей, мог бы получить ясное представление и о Мунэ-Сюлли... Буквально та же видимость, те же приемы игры, те же интонации, та же манера держаться, те же жесты, та же подача темперамента. Словом, все, все взято напрокат от Мунэ-Сюлли... Если б он не был несколько мельче и ростом, и чертами лица, да и исполнение не было бы мельче по масштабу, то по первому впечатлению можно было бы биться об заклад, что перед вами Мунэ-Сюлли. Такое рабское подражание мешало мне воспринимать его игру, не лишнюю содержания и талантливости.

Явление это, как мне кажется, не случайно и должно привести и к некоторым выводам. Корни тут глубже, чем это кажется на первый взгляд. Я убежден, что Ламбер — жертва консерватизма, долгое время царившего на французской сцене, а особенно в «Комеди Франсез». Там непременно требовали от молодых актеров, чтоб они стали чуть ли не «дубликатом» своих именитых предшественников, и тем убивалось всякое индивидуальное их творчество. Вот чем и объясняется известный застой «Комеди Франсез», против которого так боролся в своем театре новатор Антуан.

Мне рассказывали, что Парижская консерватория, охраняя превратно понимаемые традиции, применяла довольно своеобразный метод преподавания. Там в классе добивались от молодых людей, чтоб некоторые фразы, они непременно произносили бы именно той интонацией, какой произносили их (по дошедшим преданиям, передававшимся из уст старожилками) такие актеры, как Тальма или Рашель, а также крупнейшие современные мастера, как Сара Бернар, Режан или тот же Мунэ-Сюлли.

В качестве иллюстрации к такому способу преподавания существует сценка, вероятно, специально написанная для Парижской консерватории, как материал для классных упражнений (и зачем-то приведенная в русском переводе в драматической хрестоматии П. Вейнберга), где изображен класс такой тренировки молодых людей, решивших посвятить свою жизнь сценическому искусству. Там как раз заставляют их повторять на все лады те или иные фразы или даже отдельные слова по образцу корифеев сцены.

Здесь спутаны два понятия, по своей сути ничего не имеющие общего: преемственность и буквальное копирование.

Преемственность в природе — во всем. Жизнь логична. Вся

природа представляет собою ряд связывающих звеньев одной и той же цепи, во всем планомерность и наследственная последовательность. Та же наследственность и планомерность и в росте театра: разное время, разные страны, различная культура, вкусы, но искусство одно, корень их общий, хотя ростки его иные, соответственно своему времени, но все же родственные между собой.

И здесь учение Дарвина о естественном подборе подсказывает нам правильный путь. Природа стремится сохранить и сделать наследственными вырабатывающиеся полезные свойства. Она достигает этого, доставляя победу во всеобщей борьбе за существование носителям наиболее полезных свойств, которые и переходят к следующим поколениям. Индивидуумы же, лишенные полезных свойств, — погибают. Этим-то наследственным путем и обеспечивается двигательная сила развития театра.

Такая наследственная преемственность не только законна, но и обязательна для сохранения правильного прогрессивного развития жизни театра.

Другое дело, если понимать преемственность превратно и заменять жизненный процесс повторением прошлого, с точностью копировать это прошлое. Тут в результате возникает застой, отставание от жизни, которая вечно в движении.

Мне как-то довелось видеть спектакль, где один исполнитель рабски копировал своего замечательного предшественника. В таких случаях всегда, как правило, схватывается одна лишь черта оригинала, внешняя манера его передачи, вытекающая из его индивидуальных данных, присущая только тому, кого копируют. Чаще всего берутся только отрицательные или, во всяком случае, внешние стороны, между тем, как суть, т. е. другими словами, талант — никак не передается.

Рядом с ним другой исполнитель — яркий пример преемственности. Он совершенно не копировал своего предшественника, но, тем не менее, характер творчества последнего все время витал на сцене. Его школа — полная вкуса, его умение вскрывать внутреннюю линию роли, — словом вся его сценическая культура была воспринята артистом и вошла в его плоть и кровь, что давало ему возможность свободно распоряжаться своим самостоятельным творчеством.

Такое утверждение истинных традиций дает твердый фундамент для дальнейшего развития сценического искусства.

В то время, о котором идет речь, смешение понятий преемственности и стремление повторять своих предшественников, — сильно сказывалось на сцене «Комеди Франсез».

Ярким представителем такого течения был Ламбер-фис. Может быть, потому это так, что помимо того, что он, несомненно, очень даровитый актер, но и обладал большою восприимчивостью, которая и унесла его по руслу общего движения. Досадно было смотреть, как его острый талант, имевший все данные для самостоятельного творчества, находился в рабстве царившего тогда консерватизма.

Мне остается сказать несколько слов о французской манере исполнять трагедийные роли.

Должно заметить, что характер творчества французских актеров в трагедийных ролях явно противоположен комедийным. И потому один и тот же актер едва ли может в равной степени вмещать в себе оба эти жанра. Вот почему у них большинство актеров делится всегда на четкое ампула — каждый по своей индивидуальности (отсюда и небезызвестная фраза Мунэ-Сюлли: «Еще ни разу сюртук не осквернял моего тела на сцене»).

В комедии все диалоги построены у них на полутонах, тогда как в трагедии все время — мажор. Повышенному тону артиста способствует певучесть французской речи, а главным образом их национальные свойства — эмоциональность, легкая возбудимость. Когда француз соприкасается с чем-либо необыкновенным, возвышенным, то он не только на сцене, но и в жизни становится патетичным.

Согласно с патетикой — и форма выражения ее. Большие страсти требуют от актера и более значительной подачи их — вот чем и объясняется мажорность тона, к которому всегда прибегают французские актеры, играя трагедию.

В соответствии с этим и все их поведение на сцене: широкий масштаб, стремление к статуарности в позах и поразительная экономия в движениях и жестах.

Примечательно, что когда какой-нибудь момент роли застает французского актера в той или иной позе, то большую часть своей тирады он произносит, не меняя положения, как бы застывая в движении. Например, если в это время у него протянута рука, и кисть ее ладонью вниз, то для того, чтобы оттенить переход к другому настроению, актеру нет нужды менять полностью свой жест, а достаточно одного поворота кисти руки ладонью вверх — и цель его достигнута. Такая экономия движений гораздо выразительней, чем смена всего жеста. И не только одной кистью руки они пользуются для этой цели, но такую же роль играют и отдельные пальцы ее (если, скажем, они согнуты, то стоит их выпрямить, как уж это дает известный акцент переживанию).

Такого рода приемы игры французских актеров доведены ими до совершенства. Нет суетливости, нет того «трепыхания», которые часто сопровождают игру актера, особенно, когда он находится в сильном подъеме. Это их качество, как мне кажется, достойно внимания актеров, стремящихся играть роли классического репертуара.

Следует упомянуть еще об одной особенности французских актеров. Когда среди сильного монолога актеру необходимо перейти на другое место, то, чтоб не нарушать настроения и не отвлекать зрителя лишним движением, он делает быстрые повороты ступней одной ноги, тогда как другая, оставаясь в прежнем положении, только скользит за ней. И это делается настолько искусно, что даже непривычного к таким приемам зрителя ничуть не шокирует. Такая специфическая особенность присуща только французской школе, склонной к условностям. Там она в общей гармонии с целым, у нас же она едва ли применима. Но несомненно, что среди чуждых для русского актера элементов французской школы все же много можно было почерпнуть у них — и прежде всего повышенный вкус к технике, к мастерству актера, к виртуозности игры.

8

Самым ярким выразителем французской национальной драмы на сцене был прославленный французский трагик Мунэ-Сюлли. Более французского художника сцены трудно и представить. . . Все, что можно сказать о Викторе Гюго как о драматурге, можно слово в слово повторить и о Мунэ-Сюлли как актере.

Едва ли можно лучше охарактеризовать его, чем это сделал в свое время наш выдающийся критик Ив. Ив. Иванов, а потому я позволю себе привести его слова. Вот что он писал о Мунэ-Сюлли:

«Да, это — француз-трагик с головы до ног. Стройная фигура, красивое лицо, выразительные глаза, необыкновенно гибкий стан, изумительная способность к скульптурным позам и эффектным жестам, богатый голос. . . В душе — тот же француз: врожденная страсть ко всему театральному, блестящему, умение вкладывать всего себя в пышную, искусно составленную фразу, завидный дар — моментально забрасывать зрителя акридами искр ослепительных, разнообразных, способных закружить вам голову и произвести иллюзию могучего неподдельного чувства и богатырского темперамента».



Муза-Сюлайм — Эрнани

1890 г. и

„Эрнани“ Гюго

С исключительной точностью определил талантливый критик, как теперь принято у нас говорить, творческий профиль знаменитого французского трагика. Не согласен я лишь в одном: почему «иллюзия»? Почему только «иллюзия неподдельного чувства и богатырского темперамента»? Значит ли это, что на самом деле ни того, ни другого у артиста не было?.. Нет, не могу согласиться с таким утверждением, хотя знаю, что многие из наших соотечественников были склонны утверждать, будто Мунэ-Сюлли — лишь блестящий внешний актер без всякого внутреннего горения... Впрочем, догадываюсь, почему могло сложиться такое мнение о нем. Нам, русским, школа, направление и манера игры Мунэ-Сюлли были положительно в диковинку. Мунэ-Сюлли поражал своей изощренной техникой, которая у нас, на русской сцене, в те годы не очень-то культивировалась, а потому вполне естественно, что наше внимание сосредоточивалось главным образом именно на этой стороне его творчества.

Внешняя форма и картинность исполнения положительно представляли собой волшебное зрелище и заслоняли от нас (особенно на первых порах) ту внутреннюю сущность, которую Мунэ-Сюлли, несомненно, нес в своем творчестве.

Ведь вот, на подобном основании, мы сможем с таким же успехом упрекать и родственного ему по духу Виктора Гюго... Но ведь никто не станет отрицать, что за блестящей внешней формой его драм, часто как будто рассчитанных на пышный эффект, скрывается и большое искреннее чувство, правда, ограниченное сферой особых ощущений.

Мунэ-Сюлли — актер по сути на психологические роли, стал мастером героики, превосходно усвоившим стиль национальной французской драмы. Корнель, Расин, Виктор Гюго — все они рисуют героев, но большой разницы между их героями нет. Все персонажи наделены стихийными чувствами, одинаково присущими каждому из них, даже мотивы их действий схожи. Разница только в ситуациях, в какие они по воле автора попадают по ходу развития фабулы пьес, да в некоторых стилистических оттенках. Вот почему Сид, Эрнани и Рюи Блаз в исполнении Мунэ-Сюлли как бы одно лицо.

Не стану подробно останавливаться на отдельных ролях Мунэ-Сюлли, но попытаюсь восстановить некоторые эпизоды из двух его ролей — царя Эдипа и Рюи Блаза.

Первый раз я увидел Мунэ-Сюлли в роли Рюи Блаза. В самом начале пьесы артист появляется на сцене из потайной двери.

— «Запри дверь и отвори окно!..» — раздаётся приказание.

И тут же, с первых движений, Мунэ-Сюлли начинает четкую лепку роли.

Выслушав приказание, Мунэ-Сюлли машинально исполняет данное поручение, а между тем лицом, всей фигурой показывает, как воспринята фраза и что прошло через его сознание. Рюи Блаз сразу овладевает собой: Мунэ-Сюлли, выражаясь по-актерски, — как бы ставит «точку». Всю гамму ощущений он с удивительной ясностью успеваеt показать в один молниеносный момент. Только после этого, уже в другом состоянии, он делает неторопливый поклон, определенный, законченный, потом, заперев дверь, проходит через всю сцену характерной, крайне своеобразной походкой, всегда небольшими шажками, и, не торопясь, открывает окно, возвращаясь на прежнее место в глубину сцены, а затем, по знаку Саллюстия, с таким же четким поклоном удаляется.

Это маленькая, проходная сцена, без единого слова, почти пантомима, а между тем, сна необыкновенно ярко раскрывала мастерство Мунэ-Сюлли, была как бы увертюрой ко всему исполнению. Тут каждая деталь движения, малейший поворот головы, чуть уловимый взгляд выразительных глаз рисовал весь душевный процесс ощущений Рюи Блаза, переживаемый им в данный момент, и приоткрывал завесу над взаимоотношениями Рюи-Блаза с Саллюстием.

Так же лепилась встреча Рюи Блаза с Дон-Цезар-де-Базаном.

Рюи Блаз и Дон-Цезар, узнав друг друга, но не желая обнаруживать перед Саллюстием своего давнишнего знакомства, молча переглядываются: взгляды их полны глубокого смысла.

Вот одна сторсна исполнения Мунэ-Сюлли, другими словами, те формы, которые он наполнял внутренним содержанием.

Но, кроме совершенной формы, в нем была сильна и другая сторона — а именно внутреннее содержание.

Только одной формой, как бы она ни была совершенна, без подлинного вдохновения и захватывающего темперамента Мунэ-Сюлли никогда не мог бы производить такого сильного впечатления, какого он достигал, скажем, в знаменитом монологе Рюи Блаза, громящего министров-лихоимцев.

Скорбью, презрением и достоинством звучала первая фраза: «Мир и совет, сеньоры, вам желаю», который Рюи Блаз прерывал грабительский дележ зарвавшихся правителей.

Затем, складывая длинный и труднейший монолог, знаменитый монолог Рюи Блаза, Мунэ-Сюлли начинал его тихо,

как бы экономя энергию, но, постепенно разгораясь, давал к концу такую силу негодования, что зрительный зал как бы насыщался электричеством, исходившим от него. Одновременно, наряду со страстностью, поражала своим блеском красота форм, — говоря словами того же критика Иванова, «остается только жалеть, что нет художника, который бы мог обессмертить каждую позу артиста, музыканта, который бы мог переложить на музыку его монологи».

Образ царя Эдипа был, пожалуй, вершиной достижений Мунэ-Сюлли, хотя в этой роли, по существу, он оставался все тем же французом.

Но зато внешняя лепка роли выделяла его из целого ряда других исполнителей. Мунэ-Сюлли в роли Эдипа — живая античная скульптура. Что ни жест, что ни поза, то художественное произведение того или иного эллинского ваятеля, или силуэт атруссских ваз. Уже одна только пластика ставит его образ Эдипа на недостигаемую высоту.

Однако вся внутренняя линия роли Эдипа была разработана Мунэ-Сюлли в привычной ему манере, и ее можно было перенести на почву любой французской драмы.

Удивительно планомерно, с большой ясностью, показывал Мунэ-Сюлли постепенное падение своего героя с Олимпа.

Сначала Эдип во всем царственном ореоле, полный веры в свой непоколебимый авторитет. Он — отец своего народа. Во всем — могущество и величие. В обращении Эдипа к народу чувствуется царственное сердце, переполненное глубокой скорбью и желанием освободить страну от тяжелых бедствий, которые он сам испытывает сильнее других:

... Как бы ни страдали вы, — меж вами
Нет никого, чья скорбь равна моей,
Затем, что каждый за себя страдает,
А я за всех, за город, за себя...

Эдип призывает прорицателя, надеясь при помощи гаданья разыскать виновника постигшего их несчастья.

В начале речи Эдип — царь полон надежды, он далек от мысли не получить от прорицателя ясного ответа. Но когда Тирезий молчит, не желая разоблачать тайны, Эдип гневно обрушивается на него. С возрастающей и захватывающей силой ведет Мунэ-Сюлли эту сцену, как бы громоздя целую «пирамиду» гнева. Доводя накал до предела, он замахивается на прорицателя жезлом и в этой живописной позе, как бы высеченной резцом ваятеля на мраморе, на мгновение застывает.



Мүнә-Сюлли — Царь Эдип

1900-е гг.

«Царь Эдип» Софокла

Когда же он слышит от прорицателя, что именно он сам и есть виновник постигшего город несчастья, Мунэ-Сюлли делает резкий переход от гнева к изумлению. Но изумлению совсем легкому, ибо Эдип считает себя выше подобного обвинения, которое даже не задевает его. С презрением Эдип бросает слепому старцу: «Как хочешь, можешь воздух сотрясать». А потом:

Создание, живущее во мраке.
 Что нам в тебе! Чем повредить ты можешь
 Тому, кто озарен сияньем солнца?!

И снова Мунэ-Сюлли — Эдип вырастает в величественную царственную фигуру и стоит, как бы действительно озаренный лучами солнца, с устремленным на небесное светило вдохновенным взором.

Дальнейшие слова слепого старца-прорицателя кажутся ему зловещими — предчувствие надвигающейся бури подавляет его.

По уходе прорицателя Тирезия Мунэ-Сюлли — Эдип стоит неподвижно, опустив голову, как бы в оцепенении. Ни один мускул на его лице не двигается... Так Мунэ-Сюлли стоит довольно долгое время, это время кажется вечностью...

Наконец, он медленно поднимает голову, и мы видим его глаза... Они широко раскрыты, но в то же время как бы отсутствуют... Они как бы потонули где-то в глубоких страшных мыслях и смотрят мимо, можно сказать, поверх всего скружающего... Эти широко раскрытые глаза ничего не видят перед собой. Взор скитается далеко, долго, взор прикован темным прошлым и страшным грядущим...

В таком же оцепенении, молча, медленно, в мучительной задумчивости, он начинал подниматься по ступеням дворца... Глядя на него, казалось, что что-то роковое, зловещее надвинулось на Эдипа, как будто темная грозовая туча окутала все глубоким мраком. Чувство обреченности Эдипа становилось как бы физически ощутимо после его прохода по лестнице, после того, как тяжелые двери дворца замыкались за ним.

Тут налицо глубина, большие переживания, опровергающие ходячее мнение о нем, как об актере исключительно лишь внешних приемов. Мунэ-Сюлли — отнюдь не только мастер внешних приемов, способный вызывать удивленное восхищение. Он имел полную возможность затрагивать настоящие струны человеческого сердца и находить в своем голосе ноты, полные глубокого чувства.

Доказательством этому служит сцена с Иокастой и главным образом рассказ об убийстве. Тут Мунэ-Сюлли совер-

шенно отрешался от пышной декламации, риторики и прочих эффектов французской школы. Тут во всем искренность, проникновенность и необыкновенная простота речи. Несомненно, что в этих эпизодах дух эллинской трагедии захватывал артистическую натуру Мунэ-Сюлли и увлекал его за собой.

Положительно нельзя было без слез слушать сцену прощания ослепленного Эдипа с детьми перед его изгнанием, когда, после трогательного обращения к детям, он говорил:

... И я молю бессмертных
Лишь об одном: какой бы жребий вас
Ни ожидал, да будет жизнь вам легче,
Родимые, чем вашему отцу...

В продолжение монолога вы все время чувствовали, что вот-вот сейчас Эдип не выдержит, и громкое рыдание вырвется у него из глубины груди... Но нет, этот вполне подготовленный, этот ожидаемый, предчувствуемый момент так и не наступал... Художественный такт актера подсказал ему, что тоньше, глубже и сильнее раскроется ужасающее горе несчастного Эдипа, если он задержится на грани, не перейдет границ, так сказать, не выплеснет страдания до конца...

И действительно, оставаясь верным закону искусства, не следует давать ничего исчерпывающего и ставить точки там, где еще совершается движение действия и где зритель должен являться сотворцом художника — это всегда производит большее впечатление, чем тогда, когда все договорено, когда все ясно, и воображению зрителя нечего делать...

Вот почему у Мунэ-Сюлли — Эдипа так потрясающе звучали последние слова в сцене с детьми, тонувшие у него в слезах и остававшиеся недоговоренными...

Теперь последнее: детей отрывают от Эдипа, раздается вопль: «Нет, нет, детей еще оставь со мной!»

Это было одной из высших точек исполнения роли, когда Мунэ-Сюлли подымался до подлинного, воистину трагического исполнения.

Трагизма ее звучания Мунэ-Сюлли, как это ни странно, достигал через свои, привычные ему, приемы — через романтизм, почему его Эдип в конечном счете оставался французом, напоминая скорее героя романтических произведений Виктора Гюго, нежели истинного грека, несмотря на поразительную по своей пластичности внешнюю лепку образа, овеянную духом античных изваяний. И только в отдельных моментах роли Мунэ-Сюлли возвышался до подлинной стихии эллинской трагедии.

Французская сценическая школа имеет свою специфику, тесно связанную со спецификой французской романтической драмы и французской трагедии, требующей своего особого стиля исполнения, легко усваиваемого французами. Ибо экзальтированность, аффектация и театральность — неотъемлемые спутники французского театра и лежат в природе характера французского народа

В СПОРАХ О НОВОМ ТЕАТРЕ

1

В первые годы моей работы в театре все казалось просто и ясно. К театру относились с большим доверием, принимали в нем все безоговорочно, так сказать, верили ему на-слово... Не было особых школ, направлений, исканий.

Пройдя известный этап своего развития, русский театр обосновался на твердом фундаменте реализма щепкинского толка, а вслед за тем, поддаваясь новейшим течениям, подошел к некоторой его разновидности — к театру быта, типа. А. Н. Островский стал идейным выразителем этого течения, а Пров Садовский — его ведущим актером. Таковым наш театр остался на многие годы.

На почве этих традиций создавались и крепили актерские имена. Они-то и являлись главной притягательной силой. В театре умилялись, восхищались, плакали и смеялись, восторгались любимыми актерами. Казалось, ничто не угрожало спокойному его бытию, благо в этот счастливый для него период в нем блистало немало ярких индивидуальностей, сосредоточивавших на себе всеобщее внимание. И так почти до конца XIX века.

Но вот начиная со середины девяностых годов вокруг театра исподволь стало назревать брожение. Начали возражать против заметной его самоуспокоенности и сознания своей «непогрешимости». Почувствовали, что театр стал топтаться на месте, опираясь исключительно на прежние традиции. При таком состоянии эти традиции, как бы блестящи они ни были, неминуемо перерождаются в простые навыки — и в результате штамп, трафарет (несмотря на наличие отдельных выдающихся талантов).

И вот начал ощущаться несомненный застой. Театр стал напоминать старца-ветерана, у которого все в прошлом, а на-

стоящее покоится на его традициях, тщательно им оберегаемых... Это обстоятельство и положило начало брожению.

Такое брожение возникло не сразу. Еще мейнингенцы, приезжая к нам на гастроли, заставили призадуматься над режиссурой, которая пребывала у нас в зачаточном состоянии. Доходили до нас сведения и о «Свободном театре» Антуана, борвшемся с застывшими формами «Комеди Франсез» — первого театра Франции.

А в 1898 году такими застрельщиками борьбы с застарелыми формами нашего театра выступили К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, организовавшие свой театр, который, в конце концов, получил наименование Московского Художественного театра.

К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко протестовали против старой манеры игры и против той условной «театральности», которой часто грешили даже талантливейшие представители тогдашней сцены.

Такая гениальная артистка, как О. О. Садовская, отличавшаяся необычайною естественностью, жизненностью, не могла, например, отказаться от привычки произносить монологи «в публику» — привычки, нажитой ею в условиях многолетней сценической практики. Не взирая ни на что, возьмет, бывало, стул, поставит перед рампой против публики, усядется — и так и разговаривает своим обыкновенным естественным тоном, обращаясь прямо в зрительный зал. Иначе она не могла!..

Или, скажем, В. Н. Давыдов. Уж не он ли один из самых ярких и сильных представителей реалистической школы?.. А играет, например, Чебутыкина в «Трех сестрах», где по ходу действия приходится под пень «Ах, вы сени, мои сени» танцевать русскую — и что же?! Он преподносит свой танец, как стдельный номер дивертисмента... Оставаясь верным прежним навыкам, привитым ему в пьесах Вл. Тихонова и В. А. Крылова, Владимир Николаевич Давыдов, ничтоже сумняшеся, выходил на авансцену, совершенно отрываясь от хода действия, и прodelывал всевозможные искусные антраша, отнюдь не свойственные образу Чебутыкина. И немудрено, что после такого чисто эстрадного номера из зрительного зала неслись аплодисменты и требования биса... И это в пьесе Чехова!

Разумеется, для всего есть свои причины. И тут — не простая случайность!.. Подобные вставные номера — обычный прием многих драматургов того времени. Они знали, что угодят известной части публики, если введут в пьесу какой-либо танец, а то и романс, по большей части цыганского пошиба, и нужды нет, если тут не будет такой уж большой спайки с действием, —

все равно, успех, как для них, так и для исполнителей, будет обеспечен!.. И вот, постоянно встречаясь в своей сценической практике с подобными драматургическими приемами, актеры приобретали определенные навыки, от которых, как видим, трудно было сразу отказаться... И разве это не есть своеобразная «отрыжка» так называемых «актерских уходов»?..

Еще в первые годы моей работы в театре сохранялось обыкновение «брать уходы». Это означало, что по ходу пьесы актер среди действия эффектно заканчивал свою сцену и подчеркнута-деланно удалялся за кулисы, после чего ему вслед раздавались аплодисменты, а он тотчас возвращался и раскланивался, невзирая на то, что действие приостанавливалось, а актеры, оставшиеся на сцене, застывали в застигших их позах, выжидая конца этих неуместных оваций. Хорошо еще, если вызовут один раз, а бывали случаи, когда и два, и три, а то и больше... Подчас такие «уходы» носили спортивный характер — так сказать, кто больше «возьмет»?! Для этой цели в конце своей сцены старались нажимать педаль во-всю... Чего только ни придумывали, пускаясь во все тяжкие, на всякие «фортели» — только бы «взять уход»!..

Теперь, в наше время, все это кажется невероятным... А тем не менее (и не так уже давно!..) такое обыкновение считалось не только в порядке вещей, но даже, как это ни странно, поощрялось администрацией...

А. А. Потехин, например, почтенный драматург и, казалось бы, человек, не лишенный культуры, в восьмидесятых годах, в бытность свою управляющим и художественным руководителем Александринского театра, завел особую книгу, в которую заносилось — сколько и кто «взял уходов». Это служило мерилом успеха того или иного артиста, принималось во внимание при распределении ролей в новых постановках, а также влияло на оклад актера при перезаключении контракта.

Несмотря на то, что подобные обычаи в наши дни изжиты, все же такой порядок вещей не мог не наложить печати на творчество актеров старшего поколения и на их манеру играть. И немудрено что у актера, прошедшего такую своеобразную школу, бывало, нет-нет да и прорвется привычка прошлого!..

Вот с подобными навыками и начали бороться зачинатели новых течений в лице гениального К. С. Станиславского и его соратника В. И. Немировича-Данченко.

Мне кажется излишним вдаваться здесь в большие подробности о том, что именно было достигнуто родившимся в 1898 году новым театром в смысле обновления сценического искусства: каждый из нас ощущает это и в наши дни!.. Так

или иначе, этот театр совершил переворот, и многое из того, что прежде казалось вполне нормальным, при столкновении с новыми установками и требованиями, выдвинутыми народившимся театром, начало ощущаться как обветшавшее, навсегда отжившее, и это несмотря на то, что на первых порах новый театр сильно погрешил в сторону натурализма.

Но значило ли это, что все театры должны были слепо повторять Художественный театр, добиваясь, чтобы все было «по образу его и подобию»?.. Отнюдь нет! У каждого театра с большим прошлым есть ценный исторический багаж, свои истинные традиции, на основе которых он должен идти дальше и развиваться самостоятельно, включая в свое русло все свежее, что приносит действительно ценные новые течения, способные обогатить его дальнейшее процветание.

И здесь учение Дарвина о естественном подборе должно подсказать правильный путь. Природа стремится сохранить и сделать наследственными вырабатывающиеся полезные свойства. Она достигает этого, доставляя победу во всеобщей борьбе за существование носителям полезных свойств, которые, в силу наследственности, переносятся на следующие поколения. Индивиды же, лишённые полезных свойств, погибают.

Датский ученый Карл Ланге, популярный в те годы, в своих сочинениях «О душевных движениях» и «О наслаждении искусством» по-своему обосновывает такое положение. Он доказывает, что содержание истории искусств и состоит из стремления его к новизне.

Вначале искусство, укрепляя существующие свойства и способности, выступает, быть может, в качестве консервативного фактора, но затем оно становится революционным. Между тем как одни восхваляют то, что успело уже укрепиться, другие художники выступают за то, что только зарождается, формируется, и потому произведения их вызывают и страстные нападки, и восторженную защиту. Постепенно спор о содержании художественных произведений и их формах переходит в спор о сущности и задачах искусства, как такового. То, что поддерживает старые идеи, всегда кажется прекрасным и хорошим сторонникам старины; то же, что поощряет новые идеи, для них олицетворяет уродство и зло. Сторонники новых идей поднимают брошенную перчатку, и революционное содержание произведений порождает таким образом революционную теорию искусства. Они-то и в состоянии придавать искусству ту разрушительную и вместе с тем созидательную силу, в которой оно нуждается, чтобы стать сильным орудием в борьбе идей.

Современным будет то искусство, которое представляет новые боевые идеи, волнующие в данное время.

Ланге считает, что каждая система эстетического наслаждения с течением времени утрачивает свое воздействие. Как только мы пресыщаемся одним направлением — мы переходим к другому, а затем, когда мы не в состоянии найти что-нибудь действительно новое, возвращаемся к старым формам выражения, пытаясь придать им новую окраску. Таким образом получается синтез. Этим-то наследственным путем и обеспечивается двигательная сила развития театра.

Опрокинем теперь эти положения на театр девяностых годов. Мы увидим, что тогда в сценическом искусстве в качестве консервативного фактора выступало прежнее реалистическое направление, в качестве революционного — натуралистическое.

В период увлечения натурализмом уже не довольствовались одною правдою, а все более склонялись к фотографической передаче действительности. И публика, восхищавшаяся верностью передачи не имеющих никакого значения форм действительности, забывала, что подобный вид реализма отвлекал от главного, а иногда даже порочил действительность, выдавая частные, случайные ее черты якобы за внутреннее, общее. То, что могло служить только материалом, стать лишь средством для выявления идей — преподносилось как цель.

При этом мне припоминался эпизод, связываемый с именем Виктора Гюго. Один из юных художников-натуралистов, большой почитатель престарелого писателя, преподнес ему свою картину, где мастерски была изображена наружная стена какого-то старого сооружения. Гюго долго смотрел на нее, потом спросил:

— Что это?

— Стена, — последовал ответ художника, озадаченного таким вопросом.

— Не похоже...

— Как не похоже? Посмотрите, как детально и реально выписаны кирпичи, обвалившаяся штукатурка и прочие детали...

— Так-то так... Но все-таки не похоже!

— Почему? ..

— Нет того, что всегда бывает у такой стены! .. — заключил неисправимый романтик.

И действительно, какой смысл писать одну стену? .. Она могла служить фоном картины, частью целого, дополняющего общую идею художника, но не больше...

Несомненно, искусство — есть правда, но зачем принижать эту правду? Ведь возвышенные идеи не менее правдивы, и выявление правды в искусстве отнюдь не требует чрезмерно натуралистических форм.

Вот пример, на который я часто ссылался в те годы поисков нового театра.

Шекспир в «Шейлоке» заставляет его сказать, говоря об свреях и христианах: «Они живут, как мы, а мы умираем, как они».

Вот действительность в ее простейшем выражении. . . Однако, не унижая ее реальности и правдивости, я могу ее идеализировать — могу сказать: «Они чувствуют, как мы, а мы любим, как они!». . .

Но ведь возможна и нисходящая гамма во вкусе натуралистов, которые непременно сказали бы: «Они спят, как мы, а мы ходим, как они! . . .» «Они кашляют, как мы, а мы чихаем, как они! . . .» «Они едят, как мы, а мы пьем, как они! . . .»

И так можно продолжать, посудите сами, до тех пор, пока цензор не запротестует! Но, может быть, найдется такой цензор-натуралист, который и этого не побоится! . . . Хорошо если только неприятно, но ведь за неприятностью может последовать и непристойность. . .

И вот вывод: чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть художнику, чтоб это обыкновенное стало совершенной истиной! . . .

Московский Художественный театр вылился в первый период своего существования (не будем сейчас касаться, вольно или невольно) в форму театра натуралистического, но, возглавляемый художниками высшего порядка, не мог дойти до той вульгаризации сценического искусства, до какой опускались многие его скороспелые последователи, по большей части в провинции, забывавшие, что, чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть самому художнику, чтоб это обыкновенное стало совершенной истиной.

И вот это обстоятельство, этот несомненный крен в сторону натурализма, ярче всего обнаружившийся в Художественном театре, главным образом и послужило поводом к зарождению различных течений и теорий, друг другу противоречивых, друг другу враждебных. Столкновения на этой почве проходили бурно, страстно — прежняя «тишь и гладь» застоявшегося театра осталась далеко позади. . .

Многие из рождавшихся тогда теорий, несомненно, представляли известный интерес и в конечном результате, так или иначе, оказывали влияние на дальнейшую судьбу нашего театра.



К. С. Станиславский

1900-е 11

Вот почему считаю необходимым хотя бы вкратце остановиться я на них.

Но приходится снова вернуться к виновникам, вызвавшим весь этот «переполох» и начавшим борьбу с театром прежнего толка.

Что же казалось в то время К. С. Станиславскому и В. И. Немировичу-Данченко наиболее новым, принципиальным, революционным?

На этот вопрос К. С. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» впоследствии давал следующий ответ: «Таким казался нам душевный реализм, правда художественного переживания, артистического чувства».

Казалось бы, что по существу тут нет расхождений с театром щепкинских традиций, на основе которых и строилась художественная жизнь театра на протяжении многих лет. Следовательно, не в этом — или не столько в этом — дело. А суть, оказывается, в формах передачи, в приемах игры и постановок, которые казались устарелыми и вызывали протест.

Но на пути новаторов встретились серьезные препятствия: оказалось, что душевный реализм и правда художественных переживаний — самое трудное, что существует в нашем искусстве, что требует долгой предварительной внутренней работы.

Но новаторы нетерпеливы: им нужно было, — как признается К. С. Станиславский, — «во что бы то ни стало скорее менять старое, скорее видеть ясные, убедительные и непременно эффектные результаты своего переворота и побед, скорее создать свое, новое искусство».

«Внешняя материальная правда бросается в глаза в первую очередь, — признает дальше К. С. Станиславский, — ее видишь и охватываешь сразу и принимаешь за достижения подлинного искусства, за счастливое открытие, за победу нового над старым».

Так, попав на внешний реализм, они в порыве увлечения пошли по этой линии наименьшего сопротивления, и на первых порах получился натуралистический театр (правда, впоследствии переживший не один этап в своем дальнейшем развитии).

Стремление вновь народившегося театра к жизненной правде на первых порах невероятно грешило подробностями, мелочами, где частности превалировали над человеком. «Причин к тому было не мало, — разъяснял впоследствии К. С. Станиславский, — и прежде всего — недостаточная подготовленность к большим задачам самих артистов, тогда еще совсем молодых, большинство из них только что окончили драматические курсы при Филармоническом обществе. Приходилось охранять их

незрелость новизной бытовых и исторических подробностей на сцене». Увлечение типом, бытом было доведено до крайних пределов. От театра уже ничего не ждали, как только верности изображения действительности. На почве такого увлечения и возник натуралистический театр.

Увлечение натуралистическим театром стало настолько велико, что на время он положительно сделался предметом культа если не всех, то во всяком случае большинства.

Помимо прелести новизны, пленяла необычайная тщательность постановок: чувствовался серьезный, вдумчивый подход к каждому произведению, ощущалась общая спаянность и энтузиазм молодого коллектива. Эти поистине прекрасные качества театра на первых порах заслонили неминуемую опасность, грозившую ему из-за круто взятого курса, направлявшего театр по не совсем правильному пути.

Такие руководители, как К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, люди от подлинного искусства, не могли, конечно, не заметить, что насаждаемый ими натурализм, столь дружно принятый большинством, в конце концов, может завести в тупик, из которого трудно будет выбраться. И, придя к такому убеждению, они постепенно начали переключаться с сугубо бытовой линии, пошли навстречу новым течениям в искусстве, памятуя, что современным будет то искусство, которое представляет новые боевые идеи, волнующие в данное время. Расцвет современной, глубоко актуальной драматургии помогал им в их исканиях.

Тем не менее, ярко выраженный натурализм первого периода существования Художественного театра не мог не вызвать целого ряда принципиальных возражений.

Увлечение типом и бытом в тот период было доведено до крайних пределов. Главный принцип этого театра — точность воспроизведения природы. Все направлено к точности, к подробности, к мельчайшей подробности. В этом последнем заключалась тогда жизнь нового театра, в этом состояла его особенность.

Публике, воспитанной в традициях реалистического театра, легко было воспринять новое течение, и скорость созревания натуралистического направления была сокращена до минимума — тезис был быстро и ярко обнажен, и это, естественно, должно было вызвать и антитезис.

И вот возник условный театр. Рождение его совпадает с распадом увлечения натуралистическим театром, успевшим широко распространить свою веру и в сравнительно короткое время крепко пустить корни.

Условный театр смело порвал со всеми заветами своих отцов и водрузил свой флаг — флаг протеста против реалистического направления, провозгласив намеренную условность в качестве основного идейно-художественного принципа.

Так образовалось тогда два встречных течения, друг другу враждебных, давших начало борьбе новых стремлений и нашим мечтам о будущем новом театре.

2

Условный театр быстро рвет с прошлым, не желая действовать полумерой, чтобы уже вполне самостоятельно выдвинуть принцип условности и стилизации.

Он мучительно хочет найти новые выразительные средства, — и намеренная условность становится главной его заботой.

Условный театр стремится к тому, чтобы зритель ни одной минуты не забывал, что перед ним актер, который играет, а актер — что перед ним зрительный зал, что под его ногами — сцена, а по бокам — декорации. И для того, чтобы зритель ни на минуту не забывал, что перед ним актер, который представляет, режиссер условного театра создает соответствующую обстановку: вместо декораций — только схема, мебель и вещи намеренно не походят на подлинные, — это только символы, а не вещи. Таким декорациям должна соответствовать и игра артистов. Тут все должно быть условно от начала до конца, и как в старом театре постоянно старались уверить зрителя, что перед ним действительность, так здесь постоянно старались подчеркнуть, что это — всего лишь представление.

Такой принцип крайней условности сценического искусства не мог не вызвать горячего протеста у зрителя, воспитанного в традициях реалистического театра, где вакхическое, экстазное начало культивировалось как главный импульс творчества. Отрицание этого импульса не есть ли отрицание и самого творчества? . .

При этом надо заметить, что артистическое воплощение понималось не как полное забвение своего «я», как некоторые полагают, а как особое экстазное состояние, когда актер в одно и то же время отдается переживаемым аффектам, но вместе с тем сознает, что он — художник, не имеющий права терять равновесия, дабы не перейти границ эстетике.

Ведь актер, как бы глубоко он ни переживал, ну, скажем, Отелло, никогда не задушит Дездемону, а Маргарита Готье не один еще раз повторит свои предсмертные судороги на ру-

как Дюваля и т. д. Но в то же время не должно отнимать у искусства его драгоценного дара непосредственного воздействия на душу человека, что, разумеется, было немислимо при принципиальных предпосылках условного театра.

Вместе с тем несомненно, что условность сродни искусству, и чуждаться этой условности равносильно борьбе Дон-Кихота с ветряными мельницами! Но эта условность должна слагаться из запаса жизненных материалов. Каждое искусство имеет задачу непосредственно воздействовать на человека, но задача эта разрешается только при условии жизненной правды, когда творчество не противоречит нашим понятиям о возможном.

И нас постольку интересует духовная сторона человека (хотя бы созданная нашей мечтой), поскольку она находит — или может найти! — себе применение в жизни.

Фаустовские «стремление в высь» и «объять необъятное» заключены в заколдованный круг нашего существования, и потому-то они нам дороги, и близки, и понятны, что ищут себе исхода в мире возможным.

И чем убедительнее они предстанут перед нами на сцене в окружении возможном, созданном по образу и подобию возможного, тем ближе они будут нам, тем доступнее. Новаторы условного театра не раз забывали эту истину...

Условный театр возник как антитеза натуралистического, и, как таковой, сыграл известную роль в развитии сценического искусства.

Он напомнил нам, что театру не надо стыдиться условности.

Об условности искусства в ту пору как-то боялись громко говорить. Надо прямо сказать, сценическое искусство всегда имело слабость драпироваться плащом действительности. Условный театр сбросил этот лицемерный пережиток — отвел место в театре условности, и в этом заключалась его несомненная заслуга.

Но как театр единый, так сказать всеобъемлющий, о чем в свое время мечтали его инициаторы, создаться он все же не мог: он слишком обнажил скелет условности.

И вот, столкновение этих двух течений — течения натуралистического и течения условного — всколыхнуло все тогдашнее театральное царство. Много в то время было выдвинуто разноречивых, друг другу противоречащих, теорий сценического искусства, часто основанных на произволе личного вкуса, на случайных раздражениях ничем не контролируемого чувства. И в борьбе этих противоречивых течений возникло в те годы отрицание театра.

3

Действительно, театр еще не успел тогда как следует освоиться со своими противоречивыми реформаторами, как поднялась волна новых исканий и даже отрицания театра.

Все потрясения основ старого театра, несомненно, заставили нашу психику проделать в отношении театра значительную эволюцию. И, как это всегда бывает в таких случаях, в порыве увлечения, наряду с истинными мерами, часто предлагались едва приемлемые, а иногда и прямо уродливые формы.

Все чаще и чаще стали слышаться жалобы на то, что театра, как искусства, якобы, нет, что он идет по ложной дороге, что он нуждается не столько в реформах, сколько в разгроме— вплоть до такой радикальной меры, как изгнание со сцены актеров и замена их марионетками, «этими существами из благородного царства кумиров», как выражался Гордон Крэг.

У актеров начали оспаривать самостоятельность их творчества, пытались доказать, что театр переживает не кризис, а естественный конец.

Старый театр (реалистический, и его разновидность — натуралистический), говорили нам, изжил себя навсегда и бесповоротно... А условный театр, не оправдав преувеличенных надежд, тем самым приблизил нас к отрицанию всякой возможности поднять театральное творчество на ту высоту, о которой писали новаторы и которая казалась близкой и достижимой. Так создалась психологическая возможность того отрицания театра, которое вдруг обнаружилось в тогдашнем обществе.

Эта линия и привела нас к известной публичной лекции Ю. И. Айхенвальда, прочитанной им в Москве под названием «Литература и театр», а спустя некоторое время напечатанной под заглавием «Отрицание театра».

Громко, резко прозвучали тогда слова Ю. И. Айхенвальда. Полное отрицание театра, отрицание, как логический вывод из всего состояния сценического искусства. Это, действительно, показалось страшным для всех, кто любит и ценит театр...

Но, внимательно разобравшись, оставалось признать, что вся аргументация Айхенвальда против существования театра и все его возражения против причастности театра к сфере искусств— простое недоразумение.

И в самом деле, о каком театре он говорил?.. «Да, Айхенвальд прав, но лишь постольку, поскольку он сам знает театр, — справедливо замечал один из его оппонентов. — Знает

же он его, очевидно, только в одной его разновидности, быть может, и в самом деле далекой от выполнения задач подлинного искусства».

Эта разновидность театра, может быть, в силу ненормальных условий, в которые поставлена их работа, или в силу каких-либо иных причин, действительно заслуживала жестокого приговора, но нужно ли опровергать то, что само собою ясно, а тем более обобщать эти частные случаи?..

Всем, кто сколько-нибудь знаком с истинными задачами театра и творческим процессом сценического искусства, становилось ясно, что Айхенвальд заблуждается, иначе он не утверждал бы, что театр — «подделка жизни», что драматический театр — «раб литературы», ее «иллюстратор», что творчество актера лишено самостоятельности и даже инициативы, что актер — лишь докладчик чужих слов, «говорящее существо», который только говорит лучше других, и, наконец, что Шекспира и Гете не нужно «доволощать».

Но вот что писал по этому вопросу Гете к Эккерману в связи с представлением его трагедии «Ифигения»: «Печатное слово есть только бледное отражение той жизни, которую я в себе ощущал в минуты творчества, — писал Гете, — но актер перенесет зрителя в тот огонь, которым была согрета душа моя, вдохновляемая образами, создаваемыми ею». Нужно ли пояснять, какой приговор произнесен здесь отрицателям творческой самостоятельности сценического искусства?!

Драма, оставшаяся на границах фантазии, остается произведением неоконченным в отношении того впечатления, которое она может и должна произвести, и требует нового, самостоятельного искусства, чтобы исполнить свою задачу, приобрести свою подлинную выразительную силу.

Нравственная сила драмы становится неотразимой при ее художественном осуществлении на сцене. Эту великую службу может выполнить только сценическое искусство. «Только с помощью его чар (повторяем мысль Гете) поэт может достигнуть того, что мощь и свет помыслов, которыми проникнуто его творение, овладеют сознанием зрителей, и душа его сознания — станет душою народа».

Обращаем внимание на то, что в распоряжении и в основе сценического искусства, — особый, ему принадлежащий материал, — не «звуковое колебание воздуха», как полагал Айхенвальд, но живой человек со всеми движениями его психологической жизни, с красноречием слова, с возможностями мимики, что искусство осуществления поэтического произведения на сцене представляет собою особого рода синтез всех искусств.

И нельзя смотреть на него только как на дополнение к драматической поэзии!.. И живопись, и музыка также служат дополнением драматической поэзии при постановке драм на сцене, но это нисколько не отнимает у каждого из них значения самостоятельного искусства!..

4

Реформаторы театра, относясь к своей задаче внимательно, задались целью просмотреть все составные части сложного театрального механизма и решить, все ли части его отвечают своему назначению, не являются ли некоторые из них лишними?.. Не тут ли болезни театра? И в самом деле, сложность механизма есть недостаток его; упрощенность — гарантия прочности и продуктивности.

Каковы же главные составные части театра?

Поэт, музыкант, композитор, живописец, режиссер и актер.

Все ли они органически связаны между собой и являются неразрывными, обязательными спутниками театра?..

Некоторые исторические этапы развития театрального искусства обходились без каждого из них в отдельности. *Commedia dell'arte* обходилась без поэта, т. к. сам спектакль шел «ex improvise». Без музыки часто обходится натуралистический театр. Без живописи — театр Шекспира. Вот разве только режиссер — неизбежный участник спектакля?.. Но нет — и он элемент скрытый, «все через него и ничего им самим».

Но возможен ли театр без актера?

Оказывается, на определенных исторических этапах театр существовал без актера.

Следовательно, говорили нам, актер не есть нечто, неизменно театру присущее, определяющее его творчество.. Актер есть такой же случайный, необязательный участник, как и все прочие.

Если сказать себе, что сущность театра есть движение и ничего более, как многие утверждали в те годы, то почему бы театру живому не уступить свое место театру механическому?..

В свое время, например, театр марионеток даже сменял живой театр, был самостоятелен и, сравнительно с замененным, якобы являл высшее творчество.

И вот, многие деятели тогдашней сцены, во главе с Гордоном Крэггом, совершенно серьезно начали мечтать об изгнании актера со сцены, о замене живого материала механическим.



Ю. М. Юрьев — Аквила

1900 г.

„Калигула“ Дюма

«Марионетки, — доказывали они, — имеют то преимущество, что более подвластны воле творца, нежели живой человек. Живой человек зависит от случайных переживаний и не может отвечать тем требованиям, которые можно предъявлять к искусству».

Признаюсь, я не мог постичь, как можно говорить о преимуществах бездушной куклы перед живым человеком?!. Никогда не мог себе представить куклу, заменяющую... ну, скажем, Сальвини в роли Отелло?!

Когда говорят, что в средневековье искусно сделанные марионетки прекрасно изображали дерущихся воинов, или, в позднейшее время, потешно пародировали манеры певцов миланского театра La Scala — это понятно! Но коль скоро начинали мечтать и серьезно говорить о марионетке в связи с художественным творчеством, касающимся духовной жизни человека, то (да простят меня реформаторы театра!) я не верил в серьезность и искренность их заверений!

Сменить живой театр — или даже оказаться наравне с ним — едва ли когда удастся кукольному театру!..

Существовало еще другое положение относительно возможности обойтись без актёра — без актёра в том смысле, как обычно понимается этот термин, т. е. не только актёра движения и мимики, но и актёра слова.

«Слово автора и слово актёра, служа якобы внешне описательным средством театрального представления, бессильно проникнуть вглубь, дать внутреннее содержание коллизии и действия, полнее всего выявляемое в мимике, в жесте, в рисунке развертываемых мизансцен. Слово же призвано играть чисто служебную роль...»

Но есть ли насущная нужда в услугах такой роли?

Внешнеописательная часть театрального представления только отягчает спектакль, навязывает зрителю подробности, как бы боясь недосказанности, и тем нарушает основной закон искусства, назначение которого — будить фантазию зрителя, сохранять за ним последнее слово в общем творческом процессе. Кроме того, слово увлекло театр на путь имитации жизни, подмены действительности, вульгаризировало театр — и эта «игра в живых», якобы, производит кощунственное впечатление.

Театр прежде всего — «зримое действие», а не чувствуемое. И именно зримое действие и есть тот фундамент, на котором должно держаться здание сценического искусства.

Гордон Крэг говорил, что глаз быстрее и сильнее привлекает к сцене, нежели другие чувства.

Бесспорно, — зрение самое острое чувство в человеческом теле. Первое, что лицедей встречает, показываясь перед публикой, — это несколько пар глаз, жадных и алчных. И лицедей говорит им прежде всего при помощи действия, т. е. при помощи жеста, движения, мимики...

Итак, захотели сделать движение сущностью сценического действия. Зрительное действие, якобы, составляет предмет сценического творчества — и вывод из этого сделали такой, будто «слово» поэта и «слово» актера совершенно не по праву почитались основой театрального здания, не по праву оказались на положении его фундамента. Эти случайные гости, якобы, попрали законы чужого царства и стали диктовать свои условия, всецело подчиняя театр своему влиянию, тогда как театр, в случае нужды, может обойтись и без литературы (пантомима, балет). Актер же — только материал для выявления искусства движения, а отнюдь не та неперенная предпосылка, без которой не может существовать театр.

Так зародилась мысль о том, нельзя ли обойтись в театре без литературы?, точнее без слова? а стало быть — и без слова актера?..

Положение это, разумеется, брало своим исходным началом пантомиму.

В этом направлении и возник ряд крупных типичных постановок, как пантомима «Шарф Колумбины» в Камерном театре А. Я. Таирова, прогремевшая рейнгардтовская постановка «Самурум», постановки Мюнхенского театра марионеток и т. д.

Идея чисто зрительного театрального действия — не беспочвенное явление и кажется мне интересной, но абсолютное отречение от слова во имя зрелищного действия — разумеется, крайность!..

Пластическая сторона сценического выражения слишком долго игнорировалась под влиянием царившего тогда репертуара, который главным образом требовал, чтобы талант артиста был целиком направлен на умение имитировать внешность говоря и жестов, ежеминутно встречающихся в жизни.

Но драма без речей, без интонаций актера — словом, «немое искусство»?.. Трудно было себе представить, чтобы добровольное отречение от могущественнейшего средства выявления внутренней жизни человека, каким являются слово и голос, — могло бы способствовать подъему и процветанию сценического искусства. Пришлось бы театру на этих путях навсегда отказаться от гениальных творений великих мастеров литературы!..

Непростительно было думать, будто речь человека есть «простое колебание воздуха»!.. Слова актера не есть протокольный доклад — в голосе и интонациях артиста на сцене отражается все, что творится в его душе!

Ни один музыкальный инструмент из самых совершенных не может конкурировать с голосом человека, который обладает такой исключительной чувствительностью и восприимчивостью, что на нем с мельчайшими подробностями могут отпечататься все тончайшие изгибы человеческой души, раскрыться все тайники психологической жизни! Правда, на этом инструменте очень трудно «играть», — он требует больших, талантливых, по-настоящему изощренных виртуозов!.. Но все же именно вера в актера, в силу и самостоятельную значимость актерского творчества становилась одним из основных практических итогов этих лет борьбы и брожений, одним из основных ее выводов.

НА ПУТЯХ К КЛАССИКЕ

1

В эти годы брожений и поисков, я все больше и чаще прибегал к классике. Внешние обстоятельства жизни Александринского театра способствовали этому.

Летом 1899 года, неожиданно для всех (не исключая и его самого), смещен был со своего поста И. А. Всеволожский — и директором императорских театров был назначен кн. С. М. Волконский.

Дед Волконского был декабрист, мой дед (со стороны матери) — Спиридов — также, и семьи наши не теряли связи между собою, и, следовательно, с новым директором я был хорошо знаком.

С. М. Волконский пользовался большой популярностью в Петербурге, слыл за весьма одаренного и сведущего в области искусства человека. Он недурно играл на рояле, читал лекции об искусстве, писал рецензии и т. д., словом, был мастер на все руки. В петербургских салонах Волконского решительно избаловали, убедив в том, что он большой «талант», «знаток» искусства, особенно театра. А после того, как он сыграл роль царя Феодора Иоанновича, его еще сочли «гениальным артистом»!..

Свое директорство Волконский начал с того, что явился в театр в элегантном виц-мундире, собрал труппу на сцене и, приняв живописную позу, произнес длинную речь, как видно, заранее заученную:

— Не раз мое русское ухо, — начал Волконский, — было оскорблено, когда я сидел в этом зрительном зале: со сцены неслась искаженная русская речь!..

Так поучал он. И к кому же поучение относилось?.. К Савиной, Давыдову, Варламову, Сазонову... У кого же можно было учиться русской речи, как не у этих корифеев сцены!..

В труппе наступило полное разочарование. Однако Волкон-

ский решил повторить свою речь в Москве в Малом театре.

Вот отклик на это событие в письмах М. Н. Ермоловой к ее другу Л. В. Середину: «Вы, конечно, читали, какую «милоу» речь нам сказал директор. Как он вообразил, что он пришел в подготовительный класс гимназии и как любящий но строгий начальник, сказал поучение, что надо слушаться пуще всего начальства, учить уроки и слушаться старших. А кто не будет исполнять, того высекут. Не правда ли мило? Так все и остолбенели от удивления, а потом заволновались: ждали умного человека, а приехал — дурак. Или, по крайней мере, человек, никогда не слыхавший в жизни, что такое артист и его отношение к сцене. Посмотрим — что дальше».

Новый директор с присущим ему каким-то иностранным акцентом поучал правильной русской речи могиқан старейшего театра, издавна пользовавшегося славой хранителя живого русского языка. Маститая Г. Н. Федотова не выдержала развязных наставлений князя С. М. Волконского. Она сочла их оскорблением для Малого театра и, со словами: «Где моя ротонда?» — быстро направилась к выходу и, возмущенная, уехала домой.

С. М. Волконский был упоен своей ролью директора императорских театров и, в буквальном смысле, принялся «играть» ее, придумывая всевозможные эффекты.

Начал он с того, что с первого абцуга пригласил на гастролы в Александринский театр знаменитого итальянского трагика Томазо Сальвини, который должен был сыграть свою коронную роль *Отелло*, благо постановка этой трагедии готовилась к бенефису М. В. Дальского. Конечно, эта гастроль была праздником для всех театралов и для нас, актеров, но, несомненно, она являлась бестактностью по отношению к бенефицианту. Новый директор и не подумал, в какое ужасное положение он поставил Дальского, вынужденного в свой бенефис выступать накануне начала гастролей Сальвини. . . Каково было играть Дальскому в день бенефиса и премьеры, когда в директорской ложе, выходящей чуть ли не прямо на авансцену, сидел мировой трагик, прославившийся образом венецианского мавра?! Каким самообладанием нужно было владеть, чтобы выдержать такой искус?!.

На другой день после бенефиса М. В. Дальского директор устроил у себя раут в честь Сальвини. Для большей импозантности был приглашен великий князь Владимир Александрович. Присутствовали артисты всех трех театров: Александринского, Марининского и Михайловского. Играл Ауэр, пела Фелия Литвин. А на другой день все газеты трубили



С. М. Волконский

1890-е гг.

о шикарном приеме у нового директора императорских театров: цель была достигнута.

Так или иначе, приезд Сальвини стал большим событием.

В Александринском театре он сыграл свою коронную роль Отелло. Мы все, александринцы, в том числе и я, разумеется, не пропустили ни одной репетиции и с жадностью ловили каждое слово, каждый звук интонации гениального актера, следя за каждым его жестом, за выражением его лица, за каждым движением. Несмотря на то, что со многим можно было и не согласиться в смысле трактовки образа (особенно с последней сценой, где Отелло душил Дездемону слишком жестоко и грубо, что не совпадало с текстом роли) — тем не менее играл он как бог. С такой легкостью и вместе с мощью, что оставалось только поражаться: Сальвини как будто нес всю скалу переживаний на своих плечах, точно пушинку, без всякого напряжения...

В чем же секрет этой легкости? Чтоб играть так, надо обладать помимо гениального таланта, также и другими сценическими данными. Скажу лишь, что научиться у Сальвини было нечему, нельзя было воспользоваться ни одним его приемом: они всецело связывались со всеми внешними и внутренними данными.

Репетировал Сальвини тщательно, требуя такой же тщательности и от партнера. На репетициях редко давал полный голос, но сила переживаний была ясна... Изредка вдруг, как вихрь, подавались со стихийной силой отдельные куски роли.

За кулисами он вел себя как олимпиец, производил мало приятное впечатление. С В. Н. Давыдовым, который буквально молился на него и почти не отходил от гостя, говорил свысока, как бы снисходя.

Окончились гастроли. В театре в честь Сальвини был устроен завтрак в фойе. Встретили гостя овацией. Засыпали цветами, поднесли лавровый венок с лестной надписью. Давыдов произнес приветственную речь. Сальвини окружили Савина, Комиссаржевская, — но он на них нуль внимания, в то же время очень заинтересовался внешностью артистки Глинской, игравшей незаметные роли, и все время увивался около нее, игнорируя общество наших премьеров.

М. Г. Савина, со свойственным ей остроумием и пользуясь незнанием Сальвини русского языка, произнесла несколько едких сентенций по адресу знаменитого гостя. Савина села за стол подальше от него, на другом конце, предоставив любезничать, по ее выражению, старому «селадону» с хорошенькими актрисами.

2

После отъезда Сальвини С. М. Волконский энергично принялся за реформы.

Справедливость требует сказать, что среди них было немало разумных и полезных, приближавших театр к новым путям, в чем тогда ощущалась такая необходимость. Но наряду с ними были и непростительные погрешности, как, например, изгнание из театра Ф. П. Горева.

Федор Петрович Горев принадлежал к созвездию прославленных мастеров того времени. Почти всю жизнь он прослужил в Московском Малом театре, являясь одним из его столпов.

За Горевым числилось немало крупнейших созданий; Лира он играл прекрасно, а исполнение Горевым роли Саллюстия из «Рюи Блаза» или маркиза де-ла-Тремуйль из «Графа де-Ривора» — представляло собою положительно шедевр.

Этот талант нередко творил чудеса, иногда даже из ничтожного драматического материала создавая сверкающий, искрящийся образ.

А знаменитые горевские паузы?! Он славился ими! И теперь еще часто приходится слышать от московских театральных старожиллов, вспоминающих о Гореве: «А помните горевскую паузу в рокшаньевском «Порыве»?» Пьеса сама по себе — дрянь, ее и смстреть бы не стоило. Но все рвались в театр из-за горевской паузы.

По пьесе муж душит свою жену за сценой; Горев после этого делал длительную паузу, появляясь перед публикой бледным, растерянным, с искаженным мукой лицом, весь как в лихорадке. Он останавливался на пороге, дрожащими руками машинально доставал из портсигара папироску, которая выпадала из пальцев, брал другую, пытался закурить, но руки не слушались, спички гасли. В конце концов, закурив, Горев тотчас комкал папиросу и бросал ее на пол. Он не знал, куда себя девать, прерывисто делал сначала короткое движение в одном направлении, потом в другом, останавливался и застыл посреди сцены. . . В продолжение этой длительной паузы — сложнейшая гамма ощущений глубоко потрясенного и безумно страдающего человека отражалась на лице Горева и передавалась с необыкновенным проникновением и ясностью.

Ф. П. Горев был кумиром московской публики, и целое поколение молодых артистов выросло под влиянием этого большого, обаятельного таланта.

И вот Горева. имя которого в истории русской сцены дол-

жно писаться крупным шрифтом, вдруг выбрасывают из театра, как ветошь, несмотря на то, что он еще был полон сил и от него можно было ждать новых ценных достижений.

Все были поражены и возмущены неожиданным «вольтом» нового директора — и не знали, чем объяснить этот необоснованный поступок... Каждый почувствовал, что никто — будь-то Савина, Жулева, Давыдов, Варламов — не застрахован от подобного произвола (не такую ли цель преследовал Волконский, увольняя Горева?).

Ф. П. Горев был положительно ошеломлен обрушившимся на него ударом.

Помню, он пришел ко мне. Тяжело было на него смотреть. Трудно себе представить, чтоб человек так изменился за несколько дней: вместо всегда бодрого, жизнерадостного, эlegantного Горева я встретил осунувшегося старца, едва державшегося на ногах, — горе подкосило его, он мучительно переживал боль, причиненную его самолюбию.

Горев подошел ко мне, крепко меня обнял и опустил в кресло. Мы молча поняли друг друга. Вдруг Горев неудержимо зарыдал. Рыдал большой человек и актер, — тот Горев, который в продолжение всей своей артистической жизни пользовался глубоким уважением, почетом, славой и любовью...

Горев знал, что я знаком с Волконским, и в нем теплилась надежда... Может быть, не все кончено?... И он попросил меня — неофициально, конечно — съездить к директору.

Болконский меня принял.

Я доказывал ошибочность его решения, упоминая о том, что представлял, представляет и может представлять собою Горев. Говорил, что он еще совсем не так стар, чтобы сдавать его в архив. А если он придерживается иного мнения, то, все равно, нельзя забывать огромных заслуг Горева перед русским искусством — Горев не что иное для всех нас, как живая традиция нашего театра. И удалить этого артиста из театра все равно, что выбросить из дома старуху-няньку, вынужденную всех своих питомцев. Однако мои горячие доводы не склонили директора пересмотреть свое распоряжение. С. М. Волконский сстался глух, упрямо стоял на своем и даже не объяснил, что же послужило поводом к увольнению Горева.

Было жаль Горева не только как актера, но и как человека редкой души, прекрасного товарища, всегда делившегося последним с неимущей, меньшей своей братией.

Позволю себе привести один факт, характеризующий Ф. П. Горева как человека.

В одном скромном московском ресторанчике, в котором Горев часто бывал по вечерам, играл оркестрик из пяти-шести человек. Федор Петрович обратил внимание на одного из музыкантов, совсем еще молодого человека, прекрасно игравшего на скрипке. По внешнему виду нетрудно было определить, что доля молодого скрипача далеко незавидна. Одет он был весьма потрепано, да и бледное, испитое лицо его отнюдь не говорило о матерьяльном благополучии.

Федор Петрович познакомился с ним, разговорился, заинтересовался судьбой юноши. От молодого человека Горев узнал, что он — еврей, сирота и, как еврей, не имеет права на жительство вне черты оседлости — в Москве пристанища у него нет, часто приходится ночевать на бульварах, либо на церковной паперти, а в лучшем случае и на вокзале. И вот таким образом скрипач перебивался, получая гроши за свою игру.

Почувствовав в нем несомненные способности к музыке, Горев принял в судьбе юноши живое участие. Прежде всего надо было озаботиться, чтоб он был сыт. Горев пригласил его столоваться к себе. Затем надо было найти ему какое-либо пристанище... Что было делать?... Право жительство можно было добиться только путем крещения. Горев стал уговаривать юношу креститься, чтобы иметь возможность поселиться у него. После долгих колебаний юноше пришлось согласиться на этот шаг. С тех пор Горев стал точно вторым отцом молодому, талантливому юноше. Ему присвоили отчество Федоровича — по имени крестного. Этот юноша — Юрий Федорович Файер, ныне дирижер балета Московского Большого театра, награжденный орденом Ленина и званием Народного артиста РСФСР. С его слов и разрешения изложен весь этот эпизод.

У большого актера и большого человека, как видите, было и большое, отзывчивое сердце.

Увольнение Горева надломило его жизнь... Недолго после увольнения просуществовал он на сцене. От нервного потрясения организм потерял способность сопротивляться, прежде времени одряхлел, — Горев ослеп на один глаз, постепенно угасал...

Скончался он в Москве... Сошел в могилу скромно. Так закончилась жизнь знаменитого русского актера, с исключительным блеском прошедшего весь путь своей актерской деятельности, вплоть до изгнания его князем Волконским.

Горев не единственная жертва Волконского. Той же участи подвергся и другой большой талант — Мамонт Викторович Дальский. Увольнение этих двух крупных артистов было не-

простительным, я бы сказал, дерзким поступком со стороны директора не только по отношению к актерской братии, но и к театру вообще.

3

Нельзя, однако, не признать, что некоторые начинания С. М. Волконского руководились добрым намерением. Несомненно, он стремился освежить театр и по возможности вывести его из того застоя, который начинал чувствоваться в тот период. И в самом деле, он понимал, что Александринский театр был необыкновенно богат большими талантами, а дело велось в нем по-старинке. Новые веяния его почти не затронули.

Надо напомнить, что в ту пору Московский Художественный театр успешно продвигался по новым путям, наш же Александринский театр оставался глухим к новым призывам и продолжал топтаться на месте. И С. М. Волконский попытался бороться с таким положением вещей и проводить ряд реформ как в смысле изменения репертуарной линии театра, так и в отношении режиссуры, на которую в это время в Александринском театре впервые было обращено серьезное внимание.

Ярко выраженный эстет, Волконский не мог примириться с таким режиссером, как Е. П. Карпов, являвшийся его антиподом по своим взглядам на искусство.

Так как Карпов, в силу сложившихся в Александринском театре традиций, а также своего властного характера, не признавал очередной режиссуры и ставил все пьесы исключительно сам, единолично, то ничего нет мудреного, что и на всех постановках Александринского театра лежала печать карповского «стиля». Волконский решил, что с этим пора покончить, и объявил, что единоличной режиссуры больше не будет. Карпов с ним не согласился, хотел настоять на своем и, думая поставить директора в затруднительное положение, подал в отставку, не рассудив, что это как раз наруку Волконскому.

Неожиданно для Карпова отставка была принята, и — на его место был приглашен П. П. Гнедич.

Петр Петрович Гнедич — человек совсем другого склада, чем Е. П. Карпов.

Корректный, воспитанный, уравновешенный, не без хитрецы, П. П. Гнедич внес здоровую театральную атмосферу. Характер закулисной жизни сразу видоизменился, почувствовалась более высокая культура, проявлявшаяся решительно во всем.



П. П. Герасимов

1900-е гг.

П. П. Гнедич — недурной литератор, недурной драматург. Если его произведения и не были значительны, то, во всяком случае, нельзя им было отказать в литературности. Пьесы его были очень сценичны, а некоторые из них, — как, например, «Холопы», имели успех и держались в репертуаре даже после Октябрьской революции. Переводил Гнедич Шекспира. Он хорошо знал театр, условия сцены, а потому переводы были удачны. Текст легко и удобно произносился на сцене, помогал актеру рельефно, выпукло передавать данную ситуацию.

По своему интеллекту П. П. Гнедич вполне соответствовал большому посту, на который он был призван.

С. М. Волконский пробыл недолго — с 1899 года по 1901 год, когда у него вышло недоразумение с балериной М. Ф. Кшесинской, занимавшей привилегированное положение в Маринском театре, что послужило поводом к его отставке.

М. Ф. Кшесинская, исполняя в Маринском театре роль бедной поселянки в одном из балетов, появилась на сцене при всех свих ослепительных драгоценностях. Волконский воспротивился, потребовал, чтобы эти бриллианты, жемчуга и изумруды были сняты, как не соответствующие роли. Кшесинская не пожелала подчиниться до очевидности разумному требованию. Тогда Волконский наложил на нее штраф. Кшесинская сочла себя оскорбленной и обжаловала приказ директора через великих князей на высочайшее имя. Николай II штраф отменил. Волконский оказался более чем в неудобном положении — и подал в отставку. Как ни стремился Николай II уладить этот инцидент, Волконский настоял на своем и покинул пост директора. Несомненно, этот поступок характеризует Волконского как человека принципиального — в этом вопросе все были на его стороне.

За короткое пребывание в театре С. М. Волконский, повторяю, сделал немало грубых ошибок. Но было немало и добрых намерений, которые он не успел целиком осуществить. И трудно сказать, что перевешивало чашу весов в деятельности Волконского: его добрые намерения или его ошибки? ..

Мешала директору его самоуверенность. Он вмешивался во все, делал указания балетмейстеру Петипа, требовал от Фигнера, чтобы тот не давал «открытого звука», тогда как в этом состояла индивидуальность певца, учил актеров как произносить слова, делать жесты и т. д., и при этом, вульгарно выражаясь, часто садился в лужу.

В директорской ложе у него были заготовлены длинные бумажные ленты, на которых он отмечал синим и красным

карандашом совершенные якобы актерами ошибки в произношении.

В одном из антрактов на спектакле «Бирон» такую ленту он вручил и мне. На ней крупными буквами было написано: «Я—Ф—СТВОВАТЬ». Первая буква и конец слова — синим карандашом, а «ф» и два тире, между которыми стояла данная буква, для большей броскости — красным карандашом.

Дело в том, что, играя в «Бироне» молодого Остермана, я подходил к столу, уставленному всевозможными яствами, и говорил: «Ах, какие яства!» Волконский был убежден, что тут ошибка в произношении. По его мнению, следовало сказать: «Ах, какие я-ф-ства», а не «яства». Причем совершенно правильно, что буква «в» в данном случае в произношении должна звучать как «ф», а не так, как в правописании.

— Юрий Михайлович, что вы делаете?! — набросился Волконский. — Разве можно говорить «яства», тогда как у вас слово «яфства»!..

— Разве?.. А вот я всю жизнь думал, что это слово произносится не от слова «явление», а от славянского «ясти», т. е. другими словами, я поражен роскошью блюд с яствами.

Волконский схватился за голову, согласился со мной, что редко с ним случалось.

То же повторилось, когда я играл Мизгиря в «Снегурочке». В сцене на гулянке мне нужно было достать из мешка монеты для раздачи их молодым берендеям, я складывал две ладони вместе и со словами: «Пригоршни две — и разговор короткий» — разбрасывал их.

Волконский и тут стал уверять, что я делаю ошибку, что надо доставать и разбрасывать деньги одной рукой.

— Какая же тогда разница между пригоршнями и горстью?.. — говорю ему. Но это его не убедило, он остался при своем. И таких промахов было у него немало.

Основной заслугой Волконского следует считать, что он ввел очередную режиссуру, которую не допускал при себе Е. П. Карпов, и содействовал поднятию и улучшению репертуара.

Евтихий Павлович Карпов был убежден, что для сохранения единого лица театра необходимо, чтоб все пьесы ставились одним лицом. Карпов здесь путал два понятия: единая режиссура и единое художественное направление, что далеко не одно и то же. Для сохранения определенного лица театра совсем не требуется единой режиссуры, а там уже дело художественного руководства следить за тем, чтоб в постановках не было разнобоя, а жила бы одна вера присущая театру. Кроме того,

трудно предположить, чтоб одно лицо было настолько универсально, чтобы иметь возможность с одинаковым совершенством ставить пьесы различных эпох и стилей, и немудрено, что принцип «собственности», которого придерживался Евтихий Карпов во время управления в Александрийском театре, вредно отражался на деле уже потому, что на всех его постановках всегда лежала печать «карповщины».

Волконский это понял, и когда была решена постановка трагедии Еврипида «Ипполит», новый директор поручил эту постановку нашему актеру Ю. Э. Озаровскому, большому знатоку эллинской культуры, и привлек к постановке такого художника-новатора, как Бакст, что было очень смело по тому времени.

Юрий Эрастович Озаровский — ученик нашей петербургской школы, по окончании курсов по классу В. Н. Давыдова был принят на Александрийскую сцену за год до моего поступления в театр, считался недурным актером на эпизодические роли. Озаровский отличался пытливым умом и романтической преданностью театру.

Небольшого роста, изящный, с изысканными манерами, одет он был в нашу форму (виц-мундир со светлыми белыми пуговицами с изображением лиры). Глядя на него, сейчас же можно было сказать: вот это истый петербуржец. По приезде моем в Петербург мы встретились с ним, как добрые знакомые. Он много работал над собой, интересовался и даже кончил Археологический институт, значок которого с гордостью носил на груди. Особенно увлекался он петровской эпохой. Даже квартира его была обставлена отлично подобранными вещами петровского времени и представляла собой настоящий музей. Не меньше влекла его эллинская культура, — не раз он ездил в Грецию, изучал на месте античные памятники. И когда была решена постановка древнегреческой трагедии «Ипполит» — Ю. Э. Озаровский сумел по-настоящему выявить свои знания в этой области.

Ипполит — явился этапной моей ролью на путях к классике. Раньше я играл преимущественно в современном репертуаре. Только изредка мне выпадали роли в классических произведениях — и то больше не центральные: Лизандр в «Сне в летнюю ночь», Клавдио в «Много шума из ничего», Лаэрт в «Гамлете» и др. Наконец-то я дождался одной из таких ролей, к которым тяготел всю жизнь!..

Постановка «Ипполита» была встречена петербургской пресой недружелюбно. Некоторые высказывания поражали своей нелепостью. Например, одна газета выступила с такими сооб-



Ю. М. Юрьев — Ипполит

1902

„Ипполит“ Еврипида

ражениями: «Зачем, мол, понадобилось выкапывать подобную ветошь, как греческая трагедия?!. Нам эта «классика» и в гимназии навязла в зубах» и т. д. Обрушились на прекрасные декорации Бакста, непривычные по тому времени. Газетчиков смутили две статуи богинь гигантского размера, размещенные по сторонам сцены и написанные в архаическом стиле. Издевались и над моим коротким костюмом; остряки-рецензенты писали, что меня выпустили в детской распашонке и т. п.

Но в серьезных кругах общее исполнение одобрили, выделили меня в роли Ипполита и Н. Н. Ходотова, исполнявшего Вестника. Внешний успех был несомненен, но пресса сделала свое дело — отвадила публику: спектакль сборов не делал.

Тем не менее, я получил большое удовлетворение, так как именно после Ипполита, над которым я изрядно поработал, за мной признали право на классические роли.

После «Ипполита» Гнедич постепенно начал культивировать меня в классике. Он поручил мне роль Бассаньо в «Шейлоке», Флоризала в «Зимней сказке», Полиника в «Эдип в Колоне», Димитрия Самозванца в пьесе Островского и, наконец, роль Фауста в драме Гете — и с этого времени я все чаще стал выступать в излюбленных мною пьесах мировой классики.

4

Когда Волконский ушел в отставку, на его место был назначен В. А. Теляковский.

Владимир Аркадьевич Теляковский до своего назначения на пост директора управлял Московскими императорскими театрами. Бывший конногвардеец, он начал свою театральную деятельность в Москве, будучи в чине полковника, и еще долгое время почему-то не расставался с военной формой, носил мундир, лишний раз напоминавший, что он из иной сферы, не театральной, а это служило обильной пищей для всевозможных эпиграмм, подчас весьма злых, подчас весьма остроумных, но все же не очень верных по существу.

Тем не менее, среди московского артистического мира он сумел снискать симпатии своим тактом, личным обаянием, отсутствием бюрократизма и несомненной преданностью театру. Теляковский принимал живое участие в художественной жизни московских императорских театров и руководил ими не из начальнического кабинета, как его предшественники, а непосредственно, лично выходя в процесс постановки каждого спектакля.



В. А. Теляковский

1910 г.

Приняв директорство в дни расцвета таких передовых новых театров, как Московский Художественный театр и Московская частная опера С. И. Мамонтова, В. А. Теляковский стал принимать все меры, чтоб не отставать, и, надо сказать, многому научился от своих упомянутых соседей. В. А. Теляковский приглашал новых режиссеров, очень активно продвигал молодежь, создал для нее (по инициативе А. П. Ленского) так называемый «Новый театр». По примеру С. И. Мамонтова, новый директор привлек выдающихся художников, прежде всего — А. Я. Головина и К. А. Коровина и других, словом, делал все, чтоб сдвинуть театр вперед. Неоспоримой его заслугой является то внимание, которым он окружил Шаляпина.

После ухода Волконского В. А. Теляковскому вверили все императорские театры как Москвы, так и Петербурга — и он оставался на этом посту вплоть до Февральской революции.

В. А. Теляковский пришел к нам без громких программных речей и сразу стал применять свою московскую систему и к петербургским театрам.

С тех пор мы перестали жить «по-старинке» — Александринский театр уже не считался пасынком дирекции, к нему проявляли не меньше внимания, чем к Марининскому или Михайловскому. Спектакли стали обставляться более тщательно и премьеры давались не так скоропалительно, как это практиковалось раньше. Такие первоклассные художники, как А. Я. Головин, К. А. Коровин, М. В. Добужинский, Л. Бакст, А. К. Шервашидзе — были привлечены к писанию декораций. Труппа пополнилась актерами со стороны, в том числе такими крупными индивидуальностями, как Е. П. Корчагина-Александровская, Е. Н. Рощина-Инсарова, Б. А. Горин-Горяинов. Привлекались и новые режиссеры. Помимо П. П. Гнедича и Ю. Э. Озаровского, были приглашены А. А. Санин, М. Е. Дарский, А. Н. Лаврентьев, А. П. Петровский и много иных, вплоть до крайних левых (как, например, В. Э. Мейерхольд).

5

На первых порах сильно нашумел А. А. Санин своей постановкой пьесы Островского «Димитрий Самозванец и Василий Шуйский».

Пьеса дала ему возможность во всю ширь развернуть свою режиссерскую индивидуальность — яркую, сильную, особенно по тому времени, когда мы еще не были избалованы режиссурой.

А. А. Санин всех поразила своей энергией — он проявлял такой горячий темперамент, что положительно всех зажег своим огнем. Все кипело вокруг него, творческая атмосфера накалялась до высшей точки напряжения, особенно в массовых сценах. Народные сцены были его коньком: никто, не умея так справляться с толпой, как Санин, в этом отношении его можно считать непревзойденным.

И в самом деле, интересно было наблюдать, как, ставя одну из картин, где происходит народный бунт, он сбросил с себя пиджак, забрался на стул и, не щадя голоса, в азарте поднимал настроение, воодушевлял участвующих. Он доводил исполнителей до такой стихийной силы, что положительно жутко становилось сидеть в зрительном зале, когда разъяренная толпа опрокидывала что-то вроде «баррикад» и врвалась в царские палаты, грозя гибелью Самозванцу.

Санин хорошо знал, как подчинить всех своей воле, как увлечь за собой. Надо сказать, что к тому времени толпу на сцене изображали уже не солдаты, как раньше, а существовал институт интеллигентных сотрудников, по большей части из учащейся молодежи. Когда их не хватало, добавляли так называемых «гореловцев» — по имени Горелова — поставщика статистов, собираемых «с бору да с сосенки» и далеко уже не интеллигентных.

Чтоб внушить доверие к себе, Санин пускал в ход весь арсенал психологических воздействий. Обладая исключительной памятью, он изумлял всех, обращаясь к каждому из статистов по имени и отчеству. То и дело, бывало, в разгар самой горячей сцены врзался громкий его возглас, покрывая шум всей толпы: «Молодец, Иван Петрович, так! Отлично, Николай Семенович, bravo!» «Вот это здорово!» — подбадривал он наиболее усердных. А то: «Сергей Гаврилович, ай, ай, ай, сплеховал!.. А ну-ка, покажи, как ты можешь, признажи немного, вот так, вот так, еще и еще!.. Молодчинище!» и т. д. И все старались — польщенные, что их величают по имени и отчеству. Они не щадили ни себя, ни других и часто выбирались из общей свалки кто с синяком, кто с подбитым глазом. А одному студенту (помню и его фамилию — Ермакову) на премьере вышибли передние зубы, пришлось вставлять их за счет дирекции, чем был огорчен управляющий конторой императорских театров А. Д. Крупенский, никогда не отличавшийся щедростью.

Играя Самозванца в очередь с Р. Б. Аполлонским и П. В. Самойловым, я, откровенно говоря, немного опасался... Вдруг, думаю, разъяренная толпа, чего доброго, искалечит и меня!..

Особенно опасался заключительной сцены. . . По пьесе меня раненым волокли на сцену и клали на возвышение трона, где я в полубреду и произносил свой монолог. Толпа снова вривалась, и один из бояр наводил на меня ружье. . .

По правде сказать, я всегда боялся выстрелов на сцене. И вот какой со мной произошел камуфлет: как только на меня навели ружье, я, не дожидаясь выстрела, свалился замертво и покатился со ступеней трона. Выстрел раздался после того, как Самозванец лежал мертвым, надо полагать, уж никак не от выстрела, а разве что от разрыва сердца. . . В публике, конечно, хохот. . .

Но зато все искупала заключительная сцена. Санин, любивший смаковать натуралистические краски, задумал последний момент пьесы так. Когда Самозванец мертвый скатывался со ступеней, его «труп» хватали за ногу и волокли по авансцене, до самой выходной двери. Ни Аполлонский, ни Самойлов не отважились на такой риск, но я пошел навстречу желанию Санина, и каждый раз во время этой сцены по зрительному залу широко перекатывался гул ужаса.

Динамично поставленная пьеса не могла не иметь шумного успеха.

Александр Акимович Санин — мой старый знакомый по Москве. Я знал его еще студентом. Его настоящая фамилия Шенберг. Мы оба были поклонниками Малого театра. Сколько раз мы простаивали в очереди на морозе в чайнии достать место на галерку на какой-нибудь излюбленный спектакль и с нетерпением ожидали, когда отпрут дверь в кассу! . . Тут, в очереди в кассу, я с ним и познакомился.

Еще тогда студент Шенберг был в полном смысле энтузиастом; его энтузиазм проявлялся решительно во всем, даже в мелочах, он вечно в каком-то трансе, все как будто видел через увеличительное стекло и всему отдавался всем своим существом. Каждую свою мысль выражал образно, смачно. Если чем-нибудь увлекался, то уж без остатка. Как сейчас его помню в театре Парадиз, на гастролях России. Давали «Людовика XI». По окончании спектакля знаменитому трагику сделали овацию. Вдруг кто-то быстро прыгнул в оркестр, а из оркестра через рампу вскарабкался на сцену — и прямо к России, бросился перед ним на колени, поцеловал его руку — это был студент Шенберг.

Прошло немало лет. . . Я — актер Александринского театра. . . За это время народился Художественный театр. Слышно было, что там у них — талантливый актер и режиссер Санин, но, кто такой Санин, я тогда не знал.



А. А. Самин

1900-е гг.

В начале сезона 1902 года стало известно, что В. А. Теляковский пригласил к нам нового режиссера из Московского Художественного театра — как раз вот этого самого Санина. Мы с интересом стали его ожидать.

И вот как-то входит в нашу общую уборную, служившую нам во время репетиций курилкой, мой старый знакомый Шенберг... И каково же было мое изумление, когда я узнал, что он-то и есть режиссер Санин!..

В первой же его постановке я играл Самозванца в пьесе Островского и в тот же сезон под его режиссерством участвовал в «Победе» Трахтенберга, а затем исполнил роль Аквилы в трагедии Дюма «Калигула».

Как режиссер А. А. Санин обладал талантом огненным по яркости, сочности неудержимого темперамента, — другого такого я не знал. Он на первых же порах пленил александринцев и в короткое время стал общим фаворитом.

Посещая с детства Малый театр и восприняв там традиции дома Щепкина, он попал в Московский Художественный театр в тот первый период его существования, когда там было сильно увлечение натурализмом. По свойству своего экспансивного характера, Санин, не умеющий отдаваться чему-либо наполовину, был поглощен царившим тогда натуралистическим направлением — и стал его поборником. Такой характер носили и все его постановки. Не раз его упрекали за то, что он часто злоупотреблял чрезмерной натуралистичностью там, где она совсем и не требовалась. Если, например, фигурально выражаясь, надо было изобразить парадное крыльцо, то он непременно вместо него поставит черное крыльцо со всеми его атрибутами, с сорными ямами и другими подробностями. Однако эти излишества натурализма искупала динамика, острота, красочность каждой постановки.

Но, к сожалению, при всех его ценных качествах, в Санине была одна досадная черта, которая ему очень вредила: во время работы был он смутьян. Без всякой причины во время репетиции он, скажем, кого-то хвалит, приободряет, то и дело выкрикивает: «Молодец, талантище!..», а потом тут же обернется к другому актеру, укажет на того, кого только что хвалил, и шепнет: «Вот дубина!.. Дерево, а не актер!..» Эта постоянная повадка Санина шла не то, чтоб от убеждения, а так — под впечатлением минуты, и часто безотносительно к тем, кого он по-настоящему уважал. Но подобная манера отваживала от Санина, постепенно вызывала охлаждение в группе.

П. П. Гнедичу, по существу эстету, Санин был не по душе. При постановке «Смерти Грозного» А. Толстого они принци-

иально разошлись в трактовке пьесы, после чего Санину пришлось оставить Александринскую сцену. Несмотря на слабости характера, Санина как-никак все-таки в театре любил, высоко оценивали за талант и пожалели об его уходе.

6

Другие наши режиссеры того времени — Ю. Э. Озаровский, М. Е. Дарский, А. П. Петровский, А. И. Долинов, — каждый, если хотите, по-своему, представляли интерес, но тою яркою индивидуальностью, какая была у Санина, никто не обладал.

Андрей Павлович Петровский — выученик Н. Н. Синельникова — ярый почитатель, пожалуй, эпигон своего учителя. Большой фантазией, как постановщик, не отличался. Зато у него имелись несомненные педагогические способности, и в этом отношении он приносил актерам пользу.

Гораздо больший интерес представлял Петровский, как актер на небольшие роли.

Действительно, эпизодические роли он исполнял в совершенстве (хотя, надо сказать, и в крупных ролях у него были отдельные удачи — упомяну его горбуна в «Зиме» Гнедича или городского голову в «Жулике» Потапенко).

Но главную силу А. П. Петровского все же составляли эпизоды: тут он не имел равного!.. Каждая такая актерская миниатюра — своего рода шедевр — служила доказательством того, что нет маленьких ролей, а есть хорошие и плохие актеры.

Петровский не гнушался самым ничтожным материалом, даже ролями, по театральной терминологии, «без ниточки», и при этом создавал образы незабываемые, которые, спустя много времени, вспоминались, как изумительные создания.

Так, например, в одной пьесе Петровский изображал бедного старика-еврея, и роль его заключалась в том только, что он проходит по сцене из одной двери в другую, произнося две-три фразы. Вот и все. Кажется — немного, а между тем, вот уже прошло тридцать лет, а у меня и сейчас перед глазами согбенная фигура старого еврея с полукруглой спиной, в выцветшем потертом пальто, с поднятым воротником, в стоптанных штиблетах с резинками, какие прежде носили. На штиблетах резинки от времени растянулись, а потому одна штанина повисла на задке штиблета, и оттуда торчало ушко. В руках старик держал зонтик. Все до мельчайших подробностей до

того типично и прямо выхвачено из жизни, что оставалось поражаться наблюдательности артиста!..

Никогда не забуду, как я однажды был поражен, когда во время моих гастролей в Могилеве увидел идущего по площади точь-в-точь такого же еврея, с таким же лицом, в таком же одеянии и даже с приподнятой на штиблете штаниной. В тот момент трудно было поверить, что это не Петровский в роли, а случайный прохожий, обыватель Могилева... Это было на площади, той, где стоял театр. Я созвал актеров, чтоб посмотреть на такое чудо...

Так умел преобразаться А. П. Петровский. Он достигал таких результатов не одним только внешним видом или искусным гримом, которым, между прочим, владел в совершенстве, славясь, как исключительный мастер-гример, — но и органическим слиянием с самим образом изображаемого лица.

Самая крупная моя работа под режиссерством А. П. Петровского была роль Уриэля Акосты, сыгранная в 1910 году. Я любил играть эту роль. Надо сказать, что и вся пьеса была поставлена А. П. Петровским прекрасно, в рембрандтовских тонах. Это, пожалуй, лучшая его постановка.

С отрадой вспоминаю нашу совместную и дружную с ним работу над этой пьесой. Мы стремились в роли Уриэля дать прежде всего мыслителя, всегда готового открыто ратовать за истину и непреклонно бороться за свои убеждения. «Краса души — честь наша, убежденье» — говорит Уриэль. И для него это — все. Отсюда и источник всей трагедии Уриэля.

Мы добивались, чтоб горячие дебаты этих двух философов — Сильвы и Акосты — носили характер «битвы ума», чтоб чувствовалась в них борьба мысли, горячие доказательства своих убеждений. Словом, чтоб был философский, скорее, научный спор между ними, а не просто спор двух противников без всякого уважения к убеждениям друг друга, как часто приходилось наблюдать на наших сценах при постановках этой пьесы.

Спектакль «Уриэль Акоста» имел громадный успех и долгое время не сходил с репертуара сначала Михайловского, где он был поставлен, а затем Александринского театра, куда он был перенесен ввиду большого, длительного успеха.

«Уриэль Акоста» была одной из последних постановок А. П. Петровского. Вскоре после этого он из-за каких-то недоразумений с В. А. Теляковским покинул Петербург и переехал в Москву, где в первые годы революции, в расцвете своих сил, совершенно неожиданно скончался от разрыва сердца.



*А. П. Петровский — Семюэль Гардинер
Ю. М. Юрвев — Фрэнк*

1907 г.

„Доходы миссис Уоррен“ Шоу

7

Петр Петрович Гнедич управлял Александринским театром и заведывал художественной частью его с 1899 года по 1909 год, — т. е. десять лет — и за это время, как человек большой культуры, сумел создать хорошую атмосферу за кулисами театра, благоприятно отразившуюся на процессе работы артистов.

Репертуар заметно улучшился и все более отвечал назначению серьезного театра. Ставились пьесы Ибсена, Зудермана, Бернарда Шоу, пропагандировалась русская классика, наконец, было отведено большое место Шекспиру и Мольеру, были поставлены «Ипполит» Еврипида и «Эдип в Колоне» Софокла. Сами спектакли стали ставиться гораздо тщательнее.

С большим вниманием П. П. Гнедич относился к художественным интересам ведущих актеров. Он заботился о том, чтоб у каждого была более или менее удовлетворяющая его работа, что, конечно, вносило немалое успокоение в нашу среду, всегда жаждущую играть. В правильном разрешении этого вопроса заключена одна из основных задач театрального руководства.

Мне лично посчастливилось. В этот период я стал «репертуарным актером» и был занят почти в каждой пьесе. Иной раз приходилось выступать восемь раз в неделю (включая воскресный утренник). Бывало так: утром играешь Чацкого, вечером — Фауста или Самозванца в пьесе Островского, а то наоборот. Казалось бы, чего же лучшего желать актеру? Но человек так устроен, что никогда не бывает доволен настоящим и куда-то стремится. Так и я. Играя Фауста, Уриэль Акосту, Чацкого или Самозванца, я в то же время был вынужден выступать и в текущем репертуаре, в пьесах, сомнительных по своему качеству. Я же тосковал по мировому репертуару, ради которого, собственно, решил итти на сцену, посвятив ей свою жизнь. Почувствовав почву под ногами, я всемерно, упорно стремился к классическому репертуару.

Нелегко было добиваться новых постановок мировой классики. На мои просьбы поставить ту или иную классическую пьесу я наталкивался на один и тот же ответ В. А. Теляковского:

— Послушайте, Юрий Михайлович, кому это нужно?.. Труппа не подготовлена к такому репертуару, актеры не умеют обращаться со стихом и не умеют носить костюм... .

— И никогда не будут уметь, Владимир Аркадьевич, если у них не будет практики! Надо же когда-нибудь начать ста-

вить подходящий репертуар, надо подумать о театре с большой буквы. . .

Принципиально В. А. Теляковский соглашался, но под влиянием требований сильных мира сего все же неохотно склонялся к подобному репертуару. Тем не менее, после большой затраты энергии, я добивался иной раз желаемой постановки. Так было, например, с «Эмилией Галотти» и другими произведениями.

Это время совпадает с моим тяжелым переживанием, когда я стал сознавать, что все мои достижения, которых я так настойчиво добивался и считал целью моей жизни, — перестали меня удовлетворять.

Какой заманчивой кажется жизнь артиста со стороны. Никто не знает, сколько разочарований, отчаяния, сомнений, переживает он на пути! Сколько надо труда, упорства, стойкости, выдержки и энергии в преодолении тысячи препятствий! . . . И так мало самоудовлетворения и спокойствия. Весь сценический путь проходит по намеченным вехам, и чтоб достичь следующей вехи, надо много времени и тренировки. Упорным, настойчивым трудом приближаешься к намеченной цели, и как будто маяк уже достигнут, но, увы, тут только замечаешь, что жизнь выдвинула новые требования, и становится ясным, что воля еще не все, и то многое, что было раньше добыто мучительными усилиями — уже не действительно, уже требует изменений, новой работы и новых преодолений! . . .

Перестроить всего себя для романтики и классики было моим горячим желанием. Но не сразу я добился того материала, который способствовал бы таким стремлениям! . . . Однако же, они не покидали меня ни на один день.

8

Пробиваясь на путях к романтике и классике, я иногда и в т. н. «текущем репертуаре» находил роли, доставлявшие мне некоторую радость.

Вот, например, постановка переводной пьесы Майер-Ферстера «Наследный принц» сделала, как принято говорить, «погоду» в моей актерской деятельности. Роль наследного принца Карла-Генриха была, по мнению всех, большой моей удачей, даже чуть ли не считалась лучшей моей ролью.

Сама по себе пьеса «Наследный принц» («Старый Гейдельберг») — не «бог весть что», она не представляет ценности и не претендует на глубину, но вместе с тем нельзя отказать ей

в искренности и непосредственности; написана она тепло и не грешит против психологии действующих лиц, а главное — от нее веет свежестью, молодостью, дуновением весны.

Радость молодости вносила она с собой, когда вся эта молодежь — студенчество — шумной толпой заполняла сцену, со своими традиционными факельными шествиями и студенческими песенками.

А на фоне брызжущего веселья — первая любовь юного принца, вырвавшегося из цепей этикета, к такой же юной, как и он сам, Кети. Очарованием и чистотой веяло от их первого поцелуя. Недаром, когда я вместе с О. В. Гзовской играл эту пьесу, А. С. Суворин озаглавил свою статью по поводу нашего спектакля — «Весенний поцелуй».

Публике спектакль очень нравился. Как я играл — судить, конечно, не мне, но знаю: когда гастролировал в Петербурге французский актер Брюле, включивший в свой гастрольный репертуар «Наследного принца», то актеры французской труппы Михайловского театра отсоветовали ему выступать в этой роли, ссылаясь на постановку пьесы в Александринском театре. Признаюсь, мне такая аттестация была весьма приятна. Так Брюле и не стал играть «Наследного принца», зато пришел меня посмотреть, и на следующем спектакле после его посещения я получил от него лавровый венок с приветственной надписью.

Играя роль принца, я все время помнил, что мой юноша искренен и прямодушен, но все же он — принц, сын владетельной особы, воспитанный в традициях дворцовых. Принц-студент любит Кети, потому что он молод, потому что это естественно, красиво, поэтично. И все-таки — над всем царит холодная вершина династической недоступности. Корректность, самообладание, высшая степень лояльности и дисциплина, — много внутренней дисциплины!.. Как бы глубоко ни обернулись чувства и побуждения, он не рассыплет и не нарушит внешних норм своего существования. Так я понимал роль. Я сознавал всю трудность намеченного рисунка, обязывающего со всею глубиной выявлять тонкости переживания, но отнюдь не все раскрыть внешне, не показывая чувства наружу, к чему обязывало юношу его воспитание с самого раннего детства.

В этом крылась опасность моего замысла... Будет ли он убедителен и доходчив? Дойдет ли до публики задуманное мною? Насколько я сумею через броню внешней сдержанности и некоторой скованности показать, как бы сквозь стекло, всю искренность и непосредственность молодой души, рвущейся на волю?



Ю. М. Корьев — Фердинанд

1909 г.

„Коварство и любовь“ Шиллера

К моей большой радости, мои опасения оказались напрасны: как раз эта сторона моего исполнения и была отнесена в мой актив.

Так восприняли роль в Петербурге, но вот что со мной произошло тогда в других городах.

Мой большой друг, талантливый наш артист Степан Яковлев, решил, что меня надо показать в этой роли провинции, и предпринял поездку только с одной пьесой, полагая, что это будет триумфальное шествие. И вот в первом же городе — увы! — никакого успеха. Приезжаем в другой — то же самое: полное равнодушие! . .

В конце концов я понял, в чем дело, и в третьем городе перед спектаклем говорю своим товарищам: «Хотите, я сегодня буду иметь успех?» «Конечно, хотим! . .» — последовал ответ.

Наступил спектакль. И там, где надо улыбаться, я смеялся, где надо смеяться — я хохотал, там, где следовало веселиться — резвился, прыгал через стулья, и все в таком роде. Может быть, это и весело, но где же образ?! Зато публика неистовствовала от восторга. . .

На душе у меня было скверно: такое ощущение, как будто я совершил какой-то поступок. . . Да, в сущности, оно и было так! После спектакля я сказал своим товарищам:

— Вы видите, какой успех! Но я больше его не желаю иметь и буду играть, как прежде. . .

Но за это «как прежде» в Одессе какой-то рецензент так меня «обложил», что я долго не мог очухаться, хотя все ж был доволен, что больше не шел на компромисс.

9

Когда П. П. Гнедич, не поладив с управляющим конторой императорских театров, должен был в 1909 году оставить свой пост, на его место был приглашен профессор литературы, академик Нестор Александрович Котляревский, пользовавшийся общим уважением в ученом мире.

Мы ждали от него многого. Всесторонние знания, вкус и общая культура, если б он захотел уделять больше внимания театру, помогли бы как никому другому поставить дело на должную высоту. Но Н. А. Котляревский не захотел отрываться от прежней своей деятельности и отдавал театру только свободное от профессуры и научных занятий время. Театр же — сложный механизм, он требует, чтоб ему отдавались не наполювину, а всецело, если думаешь быть полезным.

Этого не случилось. Котляревский взял на себя лишь общее руководство, а проведение в жизнь намеченного плана передоверил А. Н. Лаврентьеву, весьма дельному, энергичному режиссеру и актеру. Это было бы полбеды, если б он пристальней следил за ходом работы и наблюдал, как преломляются его замыслы. Котляревский оказался мягким, покладистым, но далеко не театральным человеком. Недаром М. Г. Савина прозвала Котляревского «аппендицитом Александринского театра», что, конечно, остроумно, даже не беспочвенно, но и очень зло. Как-никак, а Котляревский все же много внес интeрсного и существенного, особенно по линии репертуара.

Как истый педагог, Н. А. Котляревский, прежде всего, позаботился об учащейся молодежи. Ему пришла счастливая идея предназначить Михайловский театр, где мы играли два раза в неделю, для подрастающего поколения путем постановки цикла пьес из европейской классики. Таким образом, учащаяся молодежь столицы получила возможность ознакомиться с произведениями классики и преимущественно западного театра (так как русская классика нет-нет да и появлялась на Александринской сцене). Билеты на эти спектакли распространялись по средним и высшим учебным заведениям, а затем был объявлен специальный абонемент для юношества — подлинное новшество по тому времени!..

Внедрение в наш театр классического репертуара лило «воду на мою мельницу».

В сравнительно короткое время, помимо ряда ролей в Александринском театре, где я успел сыграть Дон-Жуана Мольера, Карла в «Разбойниках», Фердинанда из «Коварства и любви», короля Марка из пьесы Харта «Шут Тантрис», мне посчастливилось в Михайловском театре исполнить ряд любимых моих ролей — в первую голову Уриэля Акосту, о чем уже была речь, а затем короля в «Эрнани» и Рюи Блаза в драмах Виктора Гюго.

Воспитанный в Московском Малом театре, я с юных лет лелеял заветную мечту посвятить себя романтике и классике. Первая половина моей мечты осуществилась, — я стал романтическим актером, теперь была очередь за второй, за классикой.

Вся моя деятельность до сей поры прошла, собственно говоря, в борьбе за классику, за вечное и непреходящее или, вернее, сначала за преддверие к классике — за романтизм.

В этой борьбе мне приходилось доходить до открытых столкновений, вплоть до временного ухода из театра.

Петербург вообще не верил в романтику, а потому вполне естественно, что Александринский театр был чужд ей, прихо-

дилось все строить почти заново. Борьба за романтизм шла медленно. Мне приходилось тяжело. Чем больше я выдвигался и чем более ответственное положение приобретал в Александринском театре, тем было тяжелее: не было союзников.

Большинство труппы оказалось чуждо и даже враждебно этому направлению, проявив полное нежелание идти по пути классики. Происходил все тот же неизменный спор «вечного» с «преходящим». Спор, дававший многим повод понимать меня превратно, односторонне и утверждать, будто я — «непримиримый враг реализма». Отнюдь нет! Реализм, но реализм подлинный, не вульгаризованный, — всегда пленял меня и никогда не был мне чужд. Но есть реализм и «реализм». Но есть реализм быта и есть реализм бытовизма. Это далеко не одно и то же, а как часто путают эти два понятия! Я — против бытовизма, входившего в моду. Не приемлю, когда на сцене происходит то, что мы можем видеть из окна!..

Репертуар, выработанный Н. А. Котляревским, был преимущественно романтическим, предпочтение отдавалось Виктору Гюго.

Нашему актеру к Гюго сразу не подойти: французская романтика особая, как и нация, ее создавшая. Во французском романтизме (а Виктор Гюго — типичнейший его представитель) очень ярко отражаются национальные свойства народа. Прежде чем играть французских романтиков, надо усвоить дух национальной драмы, и тогда станет ясно, почему помимо идеи и содержания здесь должно придаваться такое большое значение самой форме.

Психология занимает здесь подчиненное место.

Идеи, высказываемые, скажем, Рюи Блазом — прекрасны, его речи — образец стилистической красоты, но все это принадлежит поэту, а не герою, и артисту, играющему такую роль, приходится больше декламировать за Виктора Гюго, нежели воплощать образ. Здесь скорее проникновение формой страстей, нежели сами страсти. Артист должен увлекать блестящим нарядом этих страстей, поражать героическими тирадами, выходить из себя, метать громы и молнии или шептать нежные, но непременно красивые и эффектные слова. Словом, гореть, кипеть, изредка вздыхать — вот, что должен иметь в виду каждый исполнитель пьес подобного жанра.

Не случайно, что клакеры — традиция французского театра: несомненно, пьесы писались в расчете на них (или, точнее, с учетом их!..).

Посмотрите внимательней, как построены сцены и отдельные монологи пьес хотя бы того же Виктора Гюго, каково их



Н. А. Катлыревский

1911 г.

архитектурное построение. Каждая сцена, каждый монолог всегда идет *crescendo*, а в конце непременно следует эффектный аккорд, причем он так рассчитан, чтоб актер, произнося свою тираду, мог бы встать в живописную позу и тут же, замерев, ожидать аплодисментов сначала со стороны клакеров, а потом, по инициативе их, и всего зрительного зала. Такой странный для нас расчет на искусно размеченный, как бы подстроенный успех ничуть не удивителен для французов. Это в порядке вещей их театра — явление это им кажется вполне нормальным, и, главным образом, опять-таки, из-за врожденного пристрастия ко всему эффектному, праздничному.

Однако же не на этом одном, в самом деле, зиждется французская драма!.. Правда, французскую драму любят рядить в эффектную тогу и с особым искусством драпировать ее, — таково уже свойство самой нации, — но под тогой вы всегда найдете много ценного, значительного, что воспитывает в человеке умение чувствовать красоту героизма, что поднимает восприимчивого зрителя над хаосом будничного, обычного и являет собой, — говоря словами Горького, — «зрелище исключительное, праздничное, зрелище игры и битвы великих сил человека против судьбы». И мы видим, что великое, героическое, грандиозное — излюбленные мотивы самого яркого представителя французского романтизма — Виктора Гюго. Таков дух национальной французской драмы.

Русскому актеру не так просто подойти к Гюго. Русский актер, воспитанный в иных традициях, глубоко убежден, что естественность и простота — главнейшее украшение искусства, и всячески стремится внедрить свою веру даже в исполнение таких произведений, которые, в силу своего стиля, требуют иного подхода и иной манеры подачи. С такими убеждениями нечего делать в пьесах такого порядка, о которых идет речь.

Когда Н. А. Котляревский задумал пропагандировать на сцене Михайловского театра такие романтические произведения, как «Эрнани», «Рюи Блаз» и им подобные, мы, как и следовало ожидать, столкнулись с большими трудностями.

Большинство актеров не хотело считаться со спецификой французской романтики, они привыкли играть Островского и пытались применить те же приемы к ролям, ничего не имевшим общего с их навыками. Надо заметить, что как раз тогда в театральных сферах сильно увлекались так называемой простотой, но такой простотой, про которую говорят, что «просто-та хуже воровства». Даже стиху была объявлена война. Большим достижением актера считалось, когда у него «не чувствовался стих». Вот необыкновенно характерный для того времени

факт: под редакцией режиссера Ю. Э. Озаровского было выпущено издание «Горе от ума», где текст, в назидание актерской братии, был напечатан как проза, в одну строчку, дабы при изучении роли легче было бы скрадывать стихотворную форму грибоедовской комедии.

Естественно, что при постановке пьес классического репертуара, особенно таких, как «Эрнани» или «Рюи Блаз» — вначале получался разнობой.

Стремясь с первых же шагов своей сценической деятельности к классике и романтике, воспринятой мной в стенах Малого театра и на гастрольных спектаклях западноевропейских мастеров, я все время готовил себя именно к подобному репертуару и, позволю сказать, что более, чем кто-либо из александринцев, был искушен в такой премудрости.

Начали мы цикл классических спектаклей с постановки «Эрнани» Гюго, где я играл короля Карла.

На репетициях «Эрнани» приходилось туго: долго не понимали друг друга, всех тянуло к быту. Особенно это сказывалось в сцене заговора: графы и бароны скорее напоминали персонажей из Островского, нежели знатных заговорщиков, а сама сцена заговора была ни дать, ни взять — сельская сходка...

Один лишь П. И. Лешков, тогда еще совсем молодой актер, игравший Эрнани, боролся своим горячим темпераментом с привитыми ему театром навыками и приближался к должному стилю. Да, пожалуй, были близки к цели Е. И. Тиме и Ю. В. Корвин-Круковский, злоупотреблявший, однако же, слишком подчеркнутой декламацией.

На первых порах мой тон большинству труппы казался странным и непривычным. Но, невзирая ни на что, я крепко держался своего, всемерно стремясь оторвать свое исполнение от обыденной сферы и перевести тон и переживания в иную плоскость, более соответствующую стилю самого произведения. Насколько возможно, я все делал для того, чтобы быть убедительным, в конце концов это возымело свое действие — и в какой-то момент мне поверили.

С помощью такого опытного режиссера, как А. И. Долинов, ставившего «Эрнани», общая линия спектакля начала выпрямляться, все было подведено к одному знаменателю. В результате, спектакль прошел с большим успехом, укрепившись в репертуаре предвосных лет, а роль короля Карла стала считаться моей коронной ролью.

Как-никак, а мы все же вышли победителями из этой опасной битвы — и дальнейший репертуар Михайловского театра

покатился по проложенной нами дорожке — по пути к романтике и классике.

После «Эрнани» мы сыграли «Рюи Блаза» и «Анжело» Виктора Гюго, «Уриэль Акосту» Гущкова, «Эмилию Галотти» Лессинга, а затем «Равеннского бойца», и, наконец, «Ромео и Юлию» Шекспира — так возникал своего рода цикл романтических и классических спектаклей. Молодежь стремилась на эти спектакли и относилась к ним с большим энтузиазмом. Цель была достигнута: театр обогатился новой публикой, а вместе с тем и приобрел репертуар, который до того лишь изредка попадал на нашу сцену. Что же касается меня лично, то я положительно, — как тогда про меня говорили, — «купался» в излюбленных моих ролях.

Параллельно со спектаклями Михайловского театра, на которых сосредоточились мои художественные интересы, я сыграл в 1909 году Фердинанда в «Коварстве и любви», а в 1910 году — мольеровского Дон-Жуана.

Роль Фердинанда перешла мне по наследству от трех ее исполнителей — Р. Б. Аполлонского, М. В. Дальского и П. В. Самойлова. Каждый по-своему был интересен, но, говоря откровенно, меня лично не вполне удовлетворяли.

Аполлонский как будто бы более, чем Дальский и Самойлов, подходил к роли юноши — сына Президента. Он был молод, красив, в меру темпераментен, но далеко не идеально носил костюм, не умел справляться со своей фигурой, был несколько суетлив и не владел формой исполнения как внутренней, так и внешней в ролях подобного характера. Дальский покорял своим темпераментом, но темперамент у него не юношеский, а скорее зрелого мужа, и манерой своей игры он больше напоминал театрального «костюмного героя». Самойлов был слишком немощен и неврастеничен, хотя в отдельных сценах трогателен и задушевен.

Играя Фердинанда в «Коварстве и любви», я стремился дать пылкого влюбленного юношу, скорее напоминающего пажа, чем майора, протестанта в душе, но хорошо воспитанного и изящного. Особенно мне хотелось подчеркнуть эту воспитанность в сцене с лэди Мильфорд, когда он приходит с намерением оскорбить ее и заслужить ее ненависть, а между тем ни на минуту не забывает, что говорит с женщиной и все время остается в рамках приличия. Я любил роль Фердинанда — и бесценно играл ее в течение двадцати пяти лет.

„ДОН-ЖУАН“

1

В 1910 году в Александринском театре сильно прозвучал спектакль «Дон-Жуан» Мольера.

По своему оригинальному, неожиданному сценическому решению спектакль этот вызвал в театральных сферах Петербурга сенсацию.

Многие, я думаю, еще помнят этот спектакль, дважды возобновлявшийся после революции, и, несомненно, сыгравший историческую роль не только в стенах Александринского театра, но и в общем развитии сценического искусства.

Принцип, занятый нами при постановке мольеровской комедии, был подхвачен другими театрами, и вскоре после нашего «Дон Жуана» в Москве появляется другая комедия Мольера — «Мещанин во дворянстве», поставленная в Малом театре режиссером Ф. Ф. Комиссаржевским «по образу и подобию» нашего спектакля.

Работа над «Дон-Жуаном» проходила у нас в высшей степени интенсивно. Путем долгих бесед и горячих споров с режиссером и художником, устанавливаем, наконец, отправную точку для создания «Дон-Жуана», отказавшись от образа так называемого «кавалера Дон-Жуана», как было принято его изображать на сцене.

Мы сговорились, что наш спектакль будет носить характер стилизации как во внешнем его оформлении, так и в интерпретации действующих лиц.

Тип легкомысленного, ненасытного и увлекательного обольстителя Дон-Жуана, отличавшегося необычайным избытком фантазии, скептическим отношением к догмам, с цинизмом отдающегося по преимуществу чувственным удовольствиям, слагался веками и привлекал внимание таких художников, как Мольер, Гольдони, Байрон, Пушкин, Ал. Толстой.

Источник у всех один: вековое сказание о Дон-Жуане, но каждый из них претворял этот прообраз по-своему.

Сюжет о Дон-Жуане начиная с XVII века служил темой для всевозможных зрелищ и зачастую превращался в арлекинаду, а также стал достоянием кукольного театра.

Великий создатель французских комедий — Мольер — также избрал Дон-Жуана героем своей пьесы, наделив этот традиционный образ чертами, столь презиравшихся великим драматургом вельмож Версальского двора Людовика XIV. Руководясь моральной традицией, он обрисовал своего Дон-Жуана почти исключительно как победителя сердец намеченных им жертв, привыкшего доводить свои намерения до желаемого конца. Причем он снабдил его еще некоторыми чертами, сделав Дон-Жуана артистом, а под влиянием запрещения своего «Гартюфа» — еще и обличителем фарисейства.

Хотелось несколько усложнить образ мольеровского Дон-Жуана, и мы решили воспользоваться творчеством на ту же тему других, не менее замечательных авторов. Нам казалось, что самым подходящим материалом для этой цели может явиться байроновский «Дон-Жуан».

Между мольеровским и байроновским «Дон-Жуаном» много общих черт. Но у Байрона он не только ловелас и циник, а изящный гидальго, наделенный прекрасной наружностью; привлекательный сорви-голова, насмешник. Он выведен у него чистосердечно увлекающимся, постоянно действующим с увлечением, присущим молодости, а только молодости свойственны, по Байрону, романтические чувства. Байрон наделил его способностью искренне любить, но, правда, не глубоко, мимолетно. Такая мимолетная любовь, по Байрону, не что иное, как должное удивление перед красотой. Этот род обожания есть лишь восприятие прекрасного.

Вот как он говорит об этом:

То чувство, что неверностью зову,
Есть только дань восторгов и хваленья,
Что красоте все смертные несут,
К ней чувствуя невольное влеченье.
Как скульптора нас восхищает труд!
Пусть нас хулят — об этом мы не тужим:
Служа красе, мы идеалу служим...

Таким образом, Дон-Жуан у Байрона является искренне влюбленным победителем сердец, мало похожим на свой прототип искусного севильского обольстителя. Из старого сказания были удержаны имя, знатность происхождения, очарова-



Ю. М. Юрьев — Дон-Жуан

1912 г.

„Дон-Жуан“ Мавьера

тельность, пренебрежение к общепринятому нравственному закону и склонность к любовным похождениям.

У нас не было намерения полностью сливать воедино образы мольеровского и байроновского Дон-Жуана. Как-никак, но Байрон, несмотря на юмор и насмешливый тон изложения, если не оправдывал совсем, то во всяком случае снисходительно относился к поступкам своего героя. Они в его глазах вызываются страстью, а страсть, по его мнению, не что иное, как выражение природы. Да к тому же все эти разнообразные приключения Дон-Жуана у него являются вызовом, брошенным в лицо обществу, склонному к лицемерной добродетели. Между тем как у Мольера все направлено к тому, чтоб осмеять и бичевать распушенные нравы версальского двора.

Само собой разумеется, мы были далеки от мысли отступить от мольеровского замысла. Мы решили воспользоваться байроновским Дон-Жуаном лишь постольку, поскольку он помогал нам изобразить Дон-Жуана не традиционным кавалером, не севильским обольстителем, опытным в любовных похождениях, а беспринципным ловеласом, сорви-головой, блестящим юношей времен Людовика XIV, не знающим удержу в своих поступках, но отдающемуся со всем пылом ничем не контролируемого горячего темперамента.

Такое толкование ничуть не противоречило Мольеру и между тем давало нам возможность слиться со стилем задуманной нами постановки.

Отбрасывая все приемы «костюмного героя», мы стремились создать образ пылкого, подвижного и пытливого юноши на фоне гобеленов, и всей изнеженностью обстановки подчеркнуть остросатирическую силу театра Мольера. Нас увлекла эта работа, которая, как известно, увенчалась успехом.

Успеху спектакля весьма содействовал такой большой художник, как А. Я. Головин, создавший выдающееся художественное произведение.

Постановка, как известно, была очень импозантна и по серьезному красива. И по этой канве, по выражению А. Я. Головина, я стал расширять свою роль.

Лучше всего, если я процитирую описание данного спектакля и всей обстановки самого А. Я. Головина. Кто же может более исчерпывающе и точнее это сделать, как не сам художник?

«Сцена представляла, — пишет А. Я. Головин, — храмину XVIII века, изысканно убранную и обставленную. Над авансценой были три люстры: сама авансцена освещена двумя



Элементы декорации художника А. Я. Головина к „Аполло-Журану“

огромными канделябрами; рампы не было вовсе, а горел полный свет в зрительном зале; стены были обрамлены кокардами на фоне шпалер и гобеленов. Занавес заднего плана, двигаясь, закрывал и открывал небольшие картины, обозначающие место действия. На полу был сплошной голубой ковер во всю сцену. Авансцена была вынесена до первого ряда. Передний занавес был упразднен; в люстрах и канделябрах с красивым мерцанием горели восковые свечи. На сцене прислуживали так называемые «ливерейные арапчата», которые, возясь как котята, зажигали огни, звонили в серебряный колокольчик перед началом картины, курили духами, выкрикивали «антракт», возвещали о событиях, вроде появления командора, подавали стулья и табуреты актерам и своей беготней очень содействовали общему оживлению.

«Эта условность постановки давала режиссеру и художнику полную свободу действий. Получилась очень забавная фантазия на тему XVIII века.

«Успеху постановки немало способствовало распределение ролей. В отношении Юрьева и Варламова термин «распределение ролей» даже не подходит: тот и другой были как бы созданы для Дон-Жуана и Сганареля. Но, помимо всего, было что-то новое для того времени в манере сценического изображения и игры.

«Дон-Жуан в исполнении Юрьева был очень молод и хорош собою, на нем был великолепный большой парик с локонами золотистого оттенка. Ленты, банты и кружева на нем трепетали и как бы вспыхивали. Костюм он носил с исключительным, можно сказать, необыкновенным совершенством и был обворожителен, в меру жеманен, как подлинный актер времен Людовиков. Как был забавен и хорош Варламов! Точно это был прирожденный Сганарель! Сцена, когда их обоих, Дон-Жуана и Сганареля, вытаскивали из воды, вызывала каждый раз гомерический, долго несмолкавший хохот».

Нельзя не согласиться с А. Я. Головиным: действительно, Варламов был прирожденным Сганарелем... Веселость, добродушие, юмор, наивность, но не без хитрецы, и народная мудрость — все это так смачно преподносилось им, что действительно трудно себе представить более идеального исполнения роли Сганареля!

И вот, что еще особенно примечательно, что Варламов, тот самый Варламов, который так бесподобно изображал всевозможных «Гордеев Карпычей» и «Тит Титычей» и как будто был создан чуть ли не исключительно для подобных ролей рус-



Ю. М. Юрьев — «Дон-Жуан»

1912 г.

«Дон-Жуан» Мольера

ского бытового репертуара, вдруг, в роли Сганареля явился истым французом, ничуть не напомиравшим русского слугу. Он уловил (и, конечно, совершенно интуитивно, исключительно только чутьем своего огромного таланта!..) дух мольеровских комедий.

Между прочим, давно еще была замечена способность некоторых русских актеров настолько перевоплощаться в ролях мольеровского репертуара, что по стилю своего исполнения они несколько не отличались от исполнителей французской сцены. Такая «метаморфоза» с русскими актерами, как передавали мне мои старшие товарищи по сцене, неоднократно приводила в изумление самих французов, когда им доводилось смотреть Щепкина или Медведева в комедиях их классики.

Точно так же и Варламов. Вот его первое появление в Сганареле, в сопровождении Гусмана — конюшего донны Эльвиры. Из глубины сцены в необычайно красочном, живописном и характерном полосатом костюме, украшенном лентами, прямо на публику, подходя вплотную к ней, к самому краю выдвинутого вперед просцениума, — с открытым, добродушным, несбыкновенно веселым лицом идет Варламов, еще не произнося ни одного слова, и только своим видом вносит такое оживление, что, как будто, настал праздник и все кругом осветилось ярким светом. Такова сила его таланта.

Тучная фигура Варламова отнюдь не производила впечатления неповоротливости, а напротив, была полна живости, несмотря на то, что движений было у него минимальное количество. Все дело во внутреннем его наполнении, отражавшемся в его глазах. Оно до конца пропитывало все его существо и придавало жизненность даже такой грузной, мало подвижной фигуре, какая была у него в то время. И все это доходило до зрителя через его глаза и общее выражение его лица. В нем было столько жизнерадостности, комизма, наивного добродушия, веселости и готовности живо и доверчиво воспринимать все совершающееся вокруг него и дышало такою необыкновенною непосредственностью, обаянием и вместе с тем юмором, свойственным французскому драматургу, что его лицо для публики при первом же появлении на сцене служило как бы визитной карточкой Сганареля, и в то же время — визитной карточкой комедии Мольера.

Всю роль он играл своим обычным приемом, сочно, широкими мазками, и первое время, вполне естественно, возникало опасение, что он никак не сольется со стилем всего антуража и всей установкой самого спектакля.

В сущности, я лично добивался обратного, как раз в разрез с Варламовым. Я стремился, чтоб точно установленные движения и весь мой тон речи тонко сочетался с фоном gobelенов, на котором развертывалось само событие. Акварельными красками или, лучше сказать, гравюрными штрихами я пытался рисовать образ Дон-Жуана. Старался достигать изящества, мягкости как в движениях, так и в произношении отдельных монологов и в ведении диалога. Быстрая, стремительная речь, почти без повышения тона. Все внимание было устремлено на смены темпа и быстрое, смелое переключение с одного ритма на другой, на четкость дикции и разнообразие шрифта, — то курсив, то петит, то непарель — и только в отдельных случаях более крупный шрифт, — окрашивая их то одной, то другой мягкой, нежной краской, добиваясь при этом предельного мастерства.

Ясно, что такая моя установка шла в разрез с варламовской, и я долго недоумевал: как же быть? Как слить воедино, как спеться с моим основным партнером? Как вести с ним многочисленные диалоги?!

И вот, наконец, на одной из репетиций я почувствовал, что на контрасте построенные наши диалоги, в силу различия характера наших образов и происхождения каждого из них, могут даже выиграть — и с помощью известного такта несколько не будут мешать общему ансамблю.

Так оно, в конце концов, и вышло.

Художественное чутье Константина Александровича Варламова подсказало ему, как спаявать наши реплики, а между ними Варламов оставался полным хозяином своего тона и давал простор своему стихийному дарованию и настолько талантливо это делал, что никакого разнобоя между нами не было.

Спектакль вызвал чрезвычайно много толков.

Мнения разделились.

Образовалось два лагеря, диаметрально противоположных.

Иные отзывались восторженно, у других он вызывал ожесточенный протест, вплоть до скандала на премьере.

Когда на шумные аплодисменты по окончании первого спектакля мы с Варламовым вышли к публике, с верхнего яруса вдруг раздался пронзительный свист; это послужило сигналом и для других «протестантов». Один из них, довольно плотный мужчина лет пятидесяти, в шикарном смокинге (как мы потом узнали — князь Аргутинский) особенно рьяно свистал нам в лицо, не стесняясь предаваться этому занятию. Их возму-

щало, что Мольер был представлен не в традиционном виде, как они привыкли его видеть, а в условном, что никак не мирилось с их консервативными взглядами на театр и искусство.

Но так или иначе, шуму вокруг «Дон-Жуана» было много, спектакль прозвучал громко и стал одним из лучших достижений Александринского театра предреволюционных лет (он неоднократно возобновлялся и после революции).

А вот, как ни странно, французские актеры нашей Михайловской сцены, которые в силу своих консервативных традиций должны были бы отрицательно отнестись к нашему спектаклю, на самом деле восприняли его совсем иначе, проявили к нему большой интерес и восторженно отозвались о нем. В тот же сезон, когда шел у нас «Дон-Жуан», в Михайловском театре гостролировали два известных артиста из Парижского театра «Комеди Франсез»: Фероди и Сильвен. Они смотрели нашего «Дон-Жуана» и, возвратясь в Париж, дали восторженное интервью о постановке «Дон-Жуана» в Александринском театре, а вслед затем выпустили отдельным изданием подробный разбор этого спектакля с очень лестным отзывом как об исполнителях, так и о постановке. Наша пресса не замедлила оповестить об этом — и столь высокая оценка нашей постановки крупнейшими деятелями иностранного театра рассматривалась тогда как еще одно свидетельство успехов русского театра и русского искусства в оценке европейской критики и большой европейской прессы.

2

1911-й год — самый тяжелый, самый тягостный для меня год: скончалась моя матушка Анна Григорьевна. Нет слов выразить всю остроту боли, которую вызвала эта страшная для меня потеря...

Я всегда отгонял от себя мысль, что когда-либо постигнет меня этот удар... Мне казалось, что я не смогу жить без нее...

Но вот — свершилось неизбежное, я живу, раны зарубцевались, но ноющая, щемящая боль все же дает себя чувствовать и посейчас, тридцать с лишним лет спустя...

Конечно, это мое личное, интимное, и не должно бы быть достоянием других.



А. Г. Юрков

1908 г.

И если я и упоминаю об этом здесь, то лишь потому, что у меня все от нее и через нее, что я попрежнему все так же чту память моей матери: все мое существо нераздельно связано с ней.

И вот теперь, когда я пытаюсь проследить всю линию моей жизни и все, что связано с моим прошлым, я хочу в этом моем труде остаться вместе с ней и не могу пройти мимо дорогого мне существа, всегда жившего моими интересами, не могу не воспользоваться возможностью преклониться перед ней, быть и остаться вместе с нею на страницах моих «Записок».

„МАСКАРАД“

I

Постановка лермонтовского «Маскарада» на сцене Александринского театра была задумана еще в 1911 году, но премьере этого спектакля суждено было осуществиться лишь 25 февраля 1917 года, на пороге Февральской революции, т. е., говоря другими словами, через шесть лет после того, как было решено приступить к работе над этим произведением.

Такой длительный срок был в диковину для того времени. И немудрено, что это обстоятельство вызвало не только в театральных кругах, но и среди публики большую заинтересованность, или, будет точнее сказать, обостренное любопытство, которое, как всегда в таких случаях, давало отличный предлог повседневной прессе изощряться во всевозможных измышлениях.

Не проходило дня, чтобы в газетах по поводу нашей работы над «Маскарадом» не появилось какой-либо забавной заметки, — чаще всего не без зубоскальства.

Надо сказать, что в былое время театральные критики, а тем паче театральные репортеры, в своем большинстве, отнюдь не стремились быть на страже искусства. Подобного рода пресса чаще всего была представлена людьми случайными, попавшими на эту стезю без всякой серьезной подготовки. Им казалось, что в области театральной критики они найдут широкое применение своему бойкому и остроумному перу, не приносящему, однако, никакой пользы театру и его деятелям.

Так и в данном случае, журналисты прошли мимо той серьезной задачи, какую взял на себя театр, задумав со всею тщательностью поставить лермонтовское произведение, никогда не считавшееся «репертуарной» пьесой.

И в самом деле, до революции «Маскарад» редко появлялся на наших сценах. Искони установилось мнение, что пьеса мало

сценична и не совсем благодарна для исполнителей главных ролей, не исключая и роли Арбенина. Принято было трактовать Арбенина как лицо отрицательное, несколько сродни мелодраматическому злодею. А у актеров, как хорошо известно, нет особой тяги к ролям, не внушающим к себе симпатии зрителя. Они избегают играть подобные роли, предпочитая изображать положительные образы. А потому, вполне естественно, что «Маскарад» долгое время не причислялся к категории так называемых «репертуарных» пьес и ставился изредка, в исключительных случаях, и то чаще не целиком, а отдельными сценами, в сборных спектаклях по тому или иному поводу.

И вот Александринскому театру пришла мысль сделать попытку «реабилитировать» в этом отношении одно из замечательнейших созданий лермонтовского творчества и покончить с досадным предрассудком о его несценичности. Вот почему, взяв на себя такую серьезную задачу, театр для решения столь сложной проблемы и выговорил себе не совсем обычные по тогдашнему времени условия.

Первое и, может быть, самое существенное, чего мы добились от тогдашнего директора императорских театров В. А. Теляковского, это то, что мы не связывали себя сроком постановки и не становились в зависимость от заранее назначенной календарной даты премьеры.

Нам была предоставлена полная свобода — репетировать до тех пор, пока спектакль не созреет. Разумеется, мы должны были считаться с текущей работой театра и не мешать ему проводить намеченный сезонный план. Мы пользовались лишь свободным временем, не нарушая основной работы труппы. Поэтому наши репетиции шли нерегулярно и носили характер периодических. Нам приходилось на довольно продолжительные сроки прерывать свои занятия, уступая место очередным постановкам. Такие перерывы иногда бывали очень длительными — по три-четыре месяца. Из этого ясно, что нельзя утверждать, будто мы готовили «Маскарад» в течение шести лет, как принято это думать в настоящее время.

Помимо всего, надо еще принять во внимание и кунктаторскую манеру работы художника А. Я. Головина, что также в значительной степени отдаляло срок премьеры. Необычайно требовательный к себе, А. Я. Головин отличался кропотливостью в работе и не умел работать быстро. Для тех, кто близко знал Головина как художника, несколько неудивительно, что на одно только собрание необходимых ему материалов он затратил не менее двух лет, прежде чем создавать свой шедевр, каким является его оформление «Маскарада».

1917



1917

АЛЕКСАНДРИНОВСКИЙ ТЕАТРЪ.

Во субботу, 26-го февраля.

25-ти-лѣтніе службы на ИМПЕРАТОРСКОЙ сценѣ
замечательнаго артиста Ю. П. Юрьева,

въ 1-й разъ въ Александринскомъ (въ 10-й разъ)

МАСКАРАДЪ,

Драма въ 4 дѣйствіяхъ (20 картинъ)

М. Ю. Держментова



Программа премьеры „Маскарада“

Но, как-никак, шесть лет, затраченных на постановку одного спектакля — срок необычайный в истории театра, и ничего нет мудреного, что он породил всевозможные толки и пересуды. Благодарная тема для самых разнообразных шуточных заметок в театральном отделе периодической печати!

Вокруг нашей работы слагались целые легенды — и весьма недоброжелательного свойства. С каким-то озлоблением в газетных заметках утверждалось, что театр готовит «Маскарад» уже не шесть лет, а в течение целых девяти лет. При этом называли какие-то баснословные суммы, затраченные на декорации, костюмы и т. д.

Даже неожиданная для всех нас преждевременная смерть В. П. Далматова, прервавшая его работу над ролью Неизвестного, дала обильную пищу для газетного остроумия: «Одна жертва режиссерских ухищрений уже есть», — писали репортеры. «Но вот вопрос, доживут ли до премьеры остальные исполнители?» И тут же выражали опасение, что если мы и доживем, то окажемся в таком возрасте, что впору нам думать лишь о пенсии, а не об игре, и т. д. — и всё в таком же роде.

Несомненно, все это приводило к тому, что требования к нам росли с каждым днем. Всех интересовала «тайна» работы, и чем больше откладывалась премьера, тем больше возрастала ответственность участников спектакля. Все ждали от нас чего-то экстраординарного — не более и не менее, как откровения, что неволью заставляло нас насторожиться и с удвоенной интенсивностью отдаваться работе. Особенного напряжения она достигла за два месяца перед премьерой, когда, в сущности, и началась планомерная работа, без прежних перебоев.

Режиссер, художник, композитор и мы все, исполнители главных ролей (Ю. М. Юрьев — Арбенин, Е. Н. Рощина-Инсарова — Нина, Е. И. Тиме — баронесса, Е. П. Студенцов — кн. Звездич, А. Н. Лаврентьев — Шприх, Б. А. Горин-Горяинов — Казарин и молодой актер Н. С. Барабанов, к которому после смерти Далматова перешла роль Неизвестного), сознавали, на какой суд публики мы обречены, и, поистине, волнение наше было безгранично.

Мы были так поглощены работой, что чуть было не проглядели (и не вполне осознали) всю важность надвигавшихся событий, совершавшихся в нашей стране.

Дело в том, что когда наша работа уже подходила в концу и требовала особого напряжения, в столице начались первые рабочие выступления — предвестники Февральской революции.

Помню, как однажды была прервана репетиция при вести, что рабочие Путиловского завода идут мимо Александринского

театра к Московскому вокзалу с требованием хлеба. Мы бросились к окнам и наблюдали, как молча, организованно по Невскому двигалась громадная толпа рабочих. И в этой сосредоточенности молчаливой массы чувствовалось нечто угрожающее, непреклонное, и вместе с тем какая-то торжественность. Но никто еще тогда не предполагал, что это первые сигналы к началу новой эры нашей жизни и что всего лишь несколько дней разделяет нас от исторического переворота.

Прерванная репетиция возобновилась, но без должной стройности. Исполнители были выбиты из настроения, внимание их двоилось.

К вечеру город был полон слухами. Рассказывали о выстрелах у памятника Александру III. Насчитывались жертвы... Атмосфера вокруг этих событий сгушалась, но, тем не менее, интерес к «Маскараду» у театральной публики не уменьшался.

Мое волнение, как исполнителя главной роли, усугублялось еще тем, что первое представление «Маскарада» приурочивалось ко дню моего двадцатипятилетнего юбилея.

По обычаю того времени, по распоряжению дирекции, билеты на такие юбилеи расписывались на дому у юбиляра, дабы дать ему возможность распределить места между теми зрителями, присутствие которых в день его праздника было ему наиболее желательно.

Задолго до премьеры все места были расписаны, но поступали все новые и новые требования. Несмотря на то, что было сделано объявление, что билетов больше нет и запись прекращена, не было отбоя от звонков — продолжали обращаться с настоятельной просьбой хоть как-нибудь дать возможность попасть на этот спектакль... Тут наглядно можно было убедиться, что на постановку «Маскарада» смотрели как на театральное событие. Многие специально приезжали из Москвы на премьеру. И, как это ни странно, несмотря на развертывавшиеся в городе события, немало высокопоставленных лиц (в том числе и некоторые министры) обращались ко мне по телефону в самый последний момент с просьбой устроить им места на премьеру... В конце концов, и все запасные билеты иссякли.

Наконец, настал и день первого спектакля «Маскарада» — 25 февраля 1917 года. Я весь волнение; вплоть до спектакля сижу дома, стараясь сосредоточиться над ролью. Вдруг звонок по телефону. Звонит В. А. Теляковский:

— В городе неспокойно... Не знаю, как быть со спектаклем... Может быть, придется отложить... Жду распоряжения министра двора Фредерикса... После чего позвоню вам...

Мое волнение удваивается. Жду звонка. Через час, не более, звонок...

— Министр против отмены, — говорит В. А. Теляковский. — Приезжайте играть!..

Часа за два до начала подают экипаж. Еду в театр. Я жил тогда в начале Каменноостровского, ныне Кировского, проспекта, в доме Лидваля... Подъезжаю к Троицкому мосту... Никого не пропускают. Экипаж останавливают. Спрашивают пропуск... Я объясняю подошедшему офицеру, куда и зачем еду. Офицер меня узнает, пропускает. Улицы пусты... Еду по Садовой до Невского. Тут опять заграждение и, несмотря на все мои доводы, — пропустить не соглашаются. «Поезжайте по Екатерининской, там, вероятно, пропустят», — говорит офицер. Сворачиваю... На углу Екатерининской и Невского снова задерживают, но после долгих переживаний, наконец, получаю разрешение, пересекаю Невский и добираюсь до Александринского театра. «А как же публика? — недоумеваю я, — ее ведь тоже не будут пропускать...»

В театре уже кое-кто из артистов... Делимся впечатлениями. Сообщают всевозможные эпизоды... Все это волнительно... Волнуюсь также и тому, что публики, повидимому, будет мало, придется играть при полупустом зале... Гримируюсь, стараюсь не думать ни о чем, кроме роли... Несколько раз приходят ко мне в уборную и радостно сообщают, что публика наполняет театр. И действительно, как ни странно, к началу спектакля, несмотря ни на что, зрительный зал оказался переполненным.

Но вот и звонок к началу. Приближается момент предстать перед публикой и передать на ее суд все, чем мы жили и болели в течение долгого времени и что нам стало таким близким и дорогим.

Приглашают на сцену... Момент жуткий — знакомое ощущение актера перед премьерой!..

В последний раз подхожу к большому зеркалу, чтоб узнать в себе то лицо, которое я должен изображать. Все как будто в порядке.

Хочу переступить порог уборной, но вдруг чувствую, что потерял «собранность». Не могу от волнения подчинить роль своей воле. Надо овладеть волнением, сосредоточиться и получить артистический покой. Знаю по опыту: все зависит от первого момента. Удастся уловить в этот момент необходимое самочувствие на сцене, — будешь хозяином положения, нет — вся роль расплывется. растает...



Зрительный зал Александринского театра в день венчальной репетиции „Маскарады“

Прошу находящихся в уборной оставить меня на короткое время одного, чтобы взять себя в руки. Напрягаю все усилия, чтобы уловить покой, отбросив все превосходящее, и уйти в образ Арбенина. Как будто ощущаю все, что искал в себе, и иду на сцену, не торопясь, стараясь не «расплескать» по дороге добытое в себе. Иду, как бы чуждый ко всему окружающему. Кто-то здоровается, поздравляет с юбилеем — слышу и вижу все, как в полусне.

Гонг к началу спектакля. Я стою рядом с Б. А. Горин-Горайновым, играющим Казарина, и мы ждем реплики, чтобы выйти на сцену.

Но вот и знакомые слова Шприха: «Не нужно ль денег, князь? я тотчас помогу. Проценты вздорные... а ждать сто лет могу...» Б. А. Горин-Горайнов распахивает массивную раззолоченную дверь портала — и, переступая порог, я произношу первую фразу...

При появлении — традиционная встреча юбиляру. В тот момент я совсем упустил из виду это обстоятельство, несмотря на то, что раньше и предполагал эту неизбежность. Длительные аплодисменты дали мне возможность лучше ориентироваться на сцене. На приветствия публики выхожу на полукруглый просцениум, выдвинутый вплоть до первого ряда партера. Передо мной ярко освещенный зрительный зал, переполненный нарядной публикой («Маскарад» игрался при освещенном зале). Все встают, аплодируют. Все места заняты, даже в царских ложах, к моему удивлению, — великие князья.

Наконец, действие начинается.

2

Постараюсь, насколько это в пределах моих возможностей, восстановить хотя бы приблизительно этот спектакль и в том именно составе исполнителей, в каком он шел на премьере. При этом считаю необходимым остановиться и на фоне спектакля, созданном творчеством такого исключительного мастера, как А. Я. Головин, в декорациях которого была разыграна пьеса.

Такой изысканной и вместе с тем художественной роскоши, полной блеска, такого строго выдержанного стиля взятой эпохи — еще не видела наша сцена.

Обычный занавес Александринского театра был изъят. Когда публика входила в зрительный зал, перед ней уже кра-

совался величественный, весь в золоте и зеркалах, портал с массивными двухстворчатыми дверьми по сторонам, напоминавшими двери Екатерининского дворца в Царском Селе. Все детали этого великолепного портала, как бы обрамлявшего сцену, объединялись с архитектурой не менее великолепного зрительного зала Александринского театра и были как бы продолжением его.

Перед порталом полукругом (но не во всю ширину сцены) выдвигался вплоть до первого ряда партера просцениум с двумя сходами, спускавшимися в оркестр, с изящными перильцами, служившими продолжением небольших балюстрадок, помещавшихся по обеим сторонам сцены, а за ними, за каждой из них, на мраморных колоннах — по большой лазуревой вазе.

За порталом — специально написанный занавес в стиле всей постановки, за которым, по ходу действия, менялись декоративные полотна отдельных интерьеров. К слову сказать, все интерьеры — небольших размеров, так как их назначение служить только фоном, указывающим место действия. Исполнители же нередко пользовались порталюю частью сцены, занимавшей значительную долю ее, а в некоторых случаях, требующих наибольшего интима, пользовались и просцениумом.

Но вот за порталом взвился занавес. В неширокой арке портала — интерьер игорного дома. Посредине, почти во всю сцену, круглый, для карточной игры, стол, освещенный сверху большой лампой с зеленым абажуром. В глубине, налево от зрителей — другой стол с винами и прохладительными напитками; направо, с противоположной стороны — диван. По сторонам, примыкая к portalу, изящные, с пунцовою шелковой отделкой (любимый цвет Головина) ширмочки — неотъемлемая принадлежность почти каждого интерьера данной постановки (но, разумеется, для каждой картины — свои, специально согласованные со стилем комнаты).

При поднятии занавеса — за карточным столом и вокруг него столпились в кучу все игроки, напряженно следящие за своими ставками. Клубы табачного дыма обволакивают группу игроков. Почти все, находясь в ажиотаже, курят, кто папиросы а кто из трубок с длинными чубуками.

Князь Звездич волнуется больше всех — и проигрывает. В конце концов, он идет «ва-банк», но и тут его ставка бита. Он в отчаянии и близок к самоубийству.

Между игроками сует Шприх.

Со всеми он знаком, везде ему есть дело,
Все помнит, знает все, в заботе целый век,
Был бит не раз — и т. д.

Вот какую характеристику дает Шприху Казарин, когда Арбенин, после продолжительного перерыва, снова появляется в игорном доме и заинтересовывается новыми его посетителями.

Шприха на премьере играл А. Н. Лаврентьев — и играл первоклассно. «Взглянуть — не человек, — говорит про него Арбенин, — а с чортом не похож». Таким и изображал его А. Н. Лаврентьев: чорт не чорт, а взглянуть — не человек!.. Жгучий брюнет с длинными бакенбардами, проворными движениями — во всей повадке так и сквозила пронырливость, навязчивость, угодливость и вместе с тем апломб и наглость. Особенно памятна мне его походка: то, когда нужно, твердая, как на копытцах, то мягко скользящая по паркету, и необычайно характерные, быстрые, стремительные повороты на каблуках.

И в тот момент, когда Шприх предлагает проигравшемуся Звездичу деньги, входит Арбенин в сопровождении Казарина.

Арбенин, когда-то страстный игрок и завсегдатай игорного дома, где его мятущаяся душа пыталась забыться в острых и сильных ощущениях, после большого отсутствия — снова появляется в атмосфере прошлого своего угара, из которого он вырвался, встретив на своем пути Нину. Приобретая в ней идеал чистоты и непорочности, Арбенин мечтал построить весь смысл своего существования на счастье семейной жизни. Но сознание, что его бурное прошлое, так чуждое Нине, может встать преградой к их взаимному пониманию, постоянно омрачало его самочувствие, и он, мучимый всевозможными сомнениями, не находя себе покоя и желая хоть сколько-нибудь ствлечься от разъедающих его тяжелых дум, опять попадает в среду, теперь уже давно чуждую ему.

Тут он встречается с князем Звездичем.

Князя Звездича играл Е. П. Студенцов, тогда еще совсем молодой актер с прекрасными внешними данными, как нельзя более совпадавшими с ролью Звездича. Он был приглашен в труппу Александринского театра главным образом для исполнения данной роли. И, действительно, более подходящего актера на роль князя Звездича было трудно подыскать. Он был воплощением гвардейского офицера. Уменье носить военный мундир, изящные светские манеры и такой же стиль речи — все это помогало ему создавать подлинного князя Звездича.

При встрече с князем, Арбенин сразу понимает отчаянное его положение и, на основании своего опыта, не жалея красок, чтобы нарисовать весь смрад знакомого ему мира игроков, предостерегает молодого, неопытного в жизни человека от



Ю. М. Юрвев — Арбенин

1923 г.

„Маскврак“ Лермонтова

дальнейших опрометчивых шагов, которых в свое время он сам не мог избежать.

Он так же, как и князь, был неопытен когда-то и молоде, — говорит ему Арбенин, — как и он заносчив, опрометчив тоже, и если б... кто-нибудь его остановил, то... И, не закончив своей мысли, Арбенин решает явиться для него именно тем человеком, которого он сам не встретил на своем жизненном пути.

Видя, что князь стоит на краю верной гибели, Арбенин, чтобы удержать его от дальнейшего отчаянного поступка, сам садится вместо него метать банк, дабы вернуть ему проигранную им сумму. В короткое время, исполнив взятую на себя миссию, Арбенин возвращает князю его проигрыш.

В этот момент занавес закрывает остальных игроков, оставляя Арбенина и князя на авансцене. Между ними идет небольшой диалог, во время которого они сговариваются ехать на маскарад. В ту пору в Петербурге особой популярностью пользовались маскарады, устраивавшиеся по большим праздникам предприимчивым Энгельгардтом, человеком так называемого высшего общества, сумевшим привлечь на свои маскарады самые разнообразные круги столицы.

После заключительных фраз первой картины, тотчас же, без всякого промедления за сценой раздаются звуки оркестра и хора — переход ко второй картине. К этому времени уже готова другая декорация, декорация самого маскарада.

Вторая картина.

Поднимается первый занавес — и обнажает другой занавес, почти на том же плане, что и первый, — специально маскарадный, яркий, красочный, весь в прорезях, спускающийся широкими лентами, с бубенчиками по бортам.

Под музыку, специально написанную А. К. Глазуновым, в прорезях то здесь, то там показываются головы маскированных с веселыми лукавыми лицами, — а затем и сами они выходят на авансцену. От каждого их прикосновения к занавесу мягко, серебристо звучат бубенчики. Начинается пантомима маскарадного флирта.

Но вот раздаются звуки кадрили, и занавес, шелестя бубенчиками, идет кверху — и на сцене пестрая, в меру кричащая обстановка столичного маскарада, — все заполнено пестрой толпой в самых разнообразных костюмах.

Тут снуют неотъемлемые в каждом маскараде Арлекин и Коломбина, тут и Пьеро, а вот важно выступает маркиз в голубом, шитом серебром кафтане в сопровождении маркизы, изящная продавщица цветов, вся разукрашенная мелкими ро-

зочками. . . А между ними немало и эксцентричных: большая, во весь рост, комическая голова, с длинными усами, густыми бровями и в белой турецкой чалме. Или мрачная фигура смерти с маской в виде черепа, с высокой косой в руках. . . Много домино всех цветов, много и в своем виде. . . Среди фраков мелькают военные мундиры, звенят шпоры. . .

Посреди сцены громадный диван, обитый золотистым бархатом, подле него, по сторонам, на высоких подставках массивные канделябры со множеством свечей и разноцветными абажурчиками. В глубине, для интимных парочек — уютные уголки, тускло освещенные китайскими фонариками.

Повсюду снуют народ, флиртуют, интригуют друг друга. . . Многолюдно, пестро. . . В глубине сцены, за диваном, во всем разгаре — кадиль, а действие сосредоточено на первом плане сцены, ближе к публике.

Здесь и скучающий среди чуждых ему людей Арбенин. Тут и неузнанная Арбениным замаскированная Нина. Ее окружили несколько маскированных, желая вовлечь ее во флирт. Она растерянно вырывается из рук одной из «масок» и, в страхе убегаля, теряет на авансцене свой браслет.

Здесь и замаскированная, интригующая князя Звездича баронесса Штраль, случайно подымающая с пола оброненный Ниной браслет и передающая его на память князю Звездичу.

Тут и сцена с этим злополучным браслетом между князем и Арбениным, который поражен сходством этого браслета с браслетом Нины — словом, здесь происходит завязка фабулы пьесы.

Наконец, появляется таинственная фигура Неизвестного в черном домино и белой, необычайно жуткой, итальянской маске. Он выходит из боковой двери портала, слева от зрителей, и молча направляется полукругом по самой авансцене к противоположному выходу. Вслед за ним каким-то потоком, как бы повинувшись силе его гипноза, широкой и длинной лентой вливается на сцену целая группа маскированных, а когда Неизвестный, внезапно повернувшись в их сторону, останавливается и пристально смотрит на них сквозь таинственную маску, все как один, замирают в оцепенении, прикованные к его взору.

Зловеще звучат и производят на Арбенина гнетущее впечатление обращенные к нему слова Неизвестного: «Несчастье с вами будет в эту ночь!»

Особенно сильно звучали эти слова, когда их произносил на репетициях В. П. Далматов, не успевший дожить до спектакля. Что-то потустороннее чувствовалось в его облике, и пронизывающим холодом веяло от его интонаций, насыщавших

атмосферу какую-то жутью, от которой, как говорится, «мороз по коже». Молодому актеру Н. С. Барабанову, вступившему в эту роль после кончины В. П. Далматова, было весьма невыгодно играть Неизвестного после такого исключительного исполнения. Невольно напрашивалось сравнение. Тем не менее, Н. С. Барабанов вышел с честью из этого трудного положения, и справедливость требует сказать, что он был одним из лучших исполнителей данной роли (которую, между прочим, впоследствии играл также И. Н. Певцов).

Арбенин напрасно искал повсюду развлечения. «Пестрела и жужжала толпа» перед ним, но сердце его «оставалось холодно и спало воображение». Предпринятый им экскурс в свое прошлое более, чем когда-либо, убедил его в том, что ему давно они все чужды и что и он им всем чужой. С таким сознанием Арбенин покидает маскарад, возвращаясь к своему домашнему очагу, где все же не теряет надежды найти себе успокоение и счастье. В этот момент в бешеном галопе, уже при опущенном занавесе, по авансцене проносится толпа танцующих.

По окончании галопа тотчас же раздается гонг — сигнал к началу третьей картины.

Комната Арбенина.

Прямо перед зрителями — большое окно. Видно звездное небо, искусно написанное в одной плоскости занавеса интерьерера, но дающее полную иллюзию перспективы.

Посреди сцены — большой овальный стол, на нем несколько книг в богатых переплетках, бронзовый настольный колокольчик. По бокам стола — два кресла с высокими спинками, слева у стены — шифоньерка с книгами. Чувствуется уют домашнего очага. После шума маскарада с его пестреющей толпой — полная тишина. Некоторое время на сцене никого нет.

Наконец, входит Арбенин. Дурной осадок от так непродолжительно проведенного вечера приводит его в мрачное состояние, которое еще более усиливается, когда он узнает, что Нины нет дома.

Переодевшись в шелковый халат (между прочим, необыкновенно стильный, совсем не банальный, сшитый по эскизу Головина, с продольными, широкими в красную и зеленую полосками, весьма оригинального покроя, напоминавшего покроем русской поддевки), Арбенин в ожидании Нины садится в кресло у стола и углубляется в свои мысли, анализируя пройденный им жизненный путь: ему не дает покоя, что его прошлое может стать преградой между ним и Ниной.



Ю. М. Юрьев — Арбенин

1939 г.

„Маскара“ Лермонтова

Но вот звонок — и появляется Нина. Арбенин радостно ее встречает, но тут же снова погружается в свои невеселые думы. Нина это видит и омрачается, чувствуется разлад между ними. Они, любя друг друга, никак не могут согласовать свои взаимоотношения, не могут найти общего языка.

Нину играла Е. Н. Рощина-Инсарова, артистка выдающегося таланта. Помимо эмоциональных свойств ее дарования в ней всегда было велико стремление к яркому и точному воспроизведению стиля, который она необыкновенно схватывала. Какую бы роль она ни играла, отличительной чертой ее изображения было острее чувство стиля: будь это Катерина из «Грозы» — весь ее облик, — как бы нестеровского письма, и музыка ее речи — прямо из недр старообрядческого быта, или, если это героиня эпохи Возрождения, — она казалась сошедшей с портрета мастеров того времени.

Так и в роли Нины. Выйдя на сцену, Нина — Рощина-Инсарова вносила с собой атмосферу тридцатых годов: ее внешность, движения, манера говорить, — все изобличало из какой среды ее героиня — и на какой почве возрос этот изнеженный цветок. Прибавьте еще к этому врожденную женственность, изящество и прекрасные выразительные глаза, напоминавшие глаза Дузе — и перед вами подлинная лермонтовская Нина.

При первом своем появлении на сцене в начале третьей картины, Нина — Рощина-Инсарова входит заметно оживленной, как бы еще овеянной маскарадными впечатлениями, но и немного смущенной. . . Ведь у нее есть тайна: ей пришла несколько взбалмошная мысль отправиться, и при том без ведома мужа, — на модный тогда энгельгардтовский маскарад. . .

Застав Арбенина мрачным, каким она за последнее время все чаще и чаще его наблюдала, и не находя объяснения тому, она искренне огорчается:

Скучаешь ты со мною розно,
А встретимся — ворчишь!

Недоумевая о причине такого его настроения, Нина хочет допытаться, что же именно заставляет его быть таким. Может быть, все дело в ней, в ее образе жизни? Может быть, ему не нравится, что она выезжает в свет, а потому ему может казаться, что она не живет всецело им и для него? . .

Так скажи мне это. . . Я готова!
В деревне молодость свою я скороню,
Оставлю балы, пышность, моду
И эту скучную свободу. . .

Эти слова Нины звучат нежно, ласково, почти по-детски в устах Рошиной-Инсаровой, которая здесь старается нарисовать идиллию их взаимного счастья, созданную в ее воображении. Но и после ее слов, полных любви и порыва, черные думы Арбенина не рассеиваются, и душевный разлад не покидает его. Тогда Нина в безнадежности бросает ему упрек в том, что он ее не любит. Острой болью отзывается на Арбенине такое ее предположение, и он, после некоторого раздумья, решается, наконец, посвятить Нину в душевную драму.

Наступает исповедь Арбенина. Интересно было следить во время этой исповеди за лицом талантливой артистки и видеть на нем, с какой чуткостью отзывалась Нина — Рошина-Инсарова на все перипетии сложнейших переживаний своего мужа.

Когда Арбенин кончает — наступает долгое молчание. Нина — Рошина-Инсарова стоит подле Арбенина в глубокой задумчивости, вся под впечатлением только что услышанного. Затем, как бы оторвавшись от своих мыслей, ласково проводит рукой по волосам Арбенина. Под влиянием ее ласки он чувствует себя счастливым.

Теперь мне остается только упомянуть об эпизоде с злополучным браслетом.

Во время объяснения Арбенина с Ниной, где он, излив перед нею всю боль своей души, инстинктивно почувствовал, что такая откровенная его исповедь сблизила их и что теперь между ними ничего нет, что могло бы мешать их взаимному счастью, он, как раз в тот момент, когда уже считал себя на вершине своего блаженства, замечает, что одного браслета на ее руке нет.

Он в волнении вглядывается на парный ему браслет, надетый на другой руке, и с ужасом убеждается, что он точь-в-точь как тот, который только что показывал ему князь Звездич, хвастаясь успехом своей маскарадной ингрижки.

Тогда еще, на маскараде, Арбенин был поражен сходством показанного ему князем Звездичем браслета с браслетом Нины, что на мгновение заронило в нем подозрение, но там он быстро подавил это в себе, не допуская даже мысли, что Нина может появиться на маскараде. Теперь же он не сомневается, что это было именно так и что он видел у князя нинин браслет. И на все заверения Нины он отвечает полным неверием.

После бурного объяснения, он замыкается в себе — и конец его покою и счастью.

На этом заканчивается третья картина.

Антракт.

3

В антракте в мою уборную проникало немало публики (на сей раз, по случаю юбилея, более свободно пропускали за кулисы, чем во время обычных спектаклей).

От посетителей нам было интересно узнать о настроении зрительного зала. Но даже по одному их виду можно было судить, какое острое впечатление производит на них этот спектакль, не говоря уже о том, что все наперебой восхищались роскошью постановки, небывалой еще на нашей сцене.

Вскоре последовал звонок к началу второго акта — антракты для цельности впечатления мы старались делать как можно короче (первые три картины относятся к первому акту, четыре последующих — ко второму, а три последних — к третьему акту).

Четвертая картина у А. Я. Головина — вся изыск.

Нарядный салон баронессы Штраль. В глубине, по всей завесе, ряд нарисованных больших окон, обрамленных красивыми драпировками, также рисованными. По стене расставлены золоченые стулья. Изящная меблировка заполняет всю комнату. Направо, ближе к зрителям, уютный уголок из комбинации мягкой и легкой мебели. Налево — диван, а за ним желтого полированного дерева рояль. Чувствуется много воздуха, света. Среди этой обстановки как-то особенно выделяется блестящий, как зеркало, паркет, подобный паркету больших дворцов.

Необыкновенно «угадан» художником текст самой картины: он вполне сливается с созданным им окружением. Перед вами точно тончайшая красочная акварель большого художника, обязывающая и исполнителей к соблюдению данного стиля, полного изящества. Речь актеров, звучание лермонтовского стиха, движения — все должно объединяться в общую гармонию.

При поднятии занавеса — баронесса Штраль за роялем. Несутся звуки мелодичного вальса, написанного А. К. Глазуновым в стиле шопеновского ноктюрна.

Баронессу Штраль с первого же спектакля почти бессменно играла Е. И. Тиме.

Елизавета Ивановна Тиме — молодая артистка, тогда, после ряда удач, особенно в комедийных ролях, только что занявшая первое положение. Эффектная внешность, умение владеть своей фигурой, музыкальный голос, прекрасная читка стиха, темперамент и общая выразительность исполнения — помогали талантливой артистке создать подлинный образ лермонтовской баронессы Штраль.

Прервав игру на рояле, баронесса Штраль — Тиме задумалась, оставаясь некоторое время за роялем. Затем, все в той же задумчивости, захватив с собою книжку, лежавшую на рояле, медленно шла на авансцену и садилась на диван, углубляясь в чтение. Потом, отбросив книгу, произносила свой монолог, полный размышления по поводу участи женщины, волею судеб зависящей от власти света:

Свет тут... Он тайны знать не хочет! Он по виду,
По платью встретит честность и порок, —
Но не снесет приличиям обиду,
И в наказаниях жесток...

Из всего видно, что ее покой нарушен. Она никак не может простить себе, что, поддавшись порыву увлечения князем, рискнула, скрываясь под маскарадной маской, открыть свои чувства к нему. И теперь, зная, что в кругу людей, как князь, где из-за одной лишь прихоти своей честию женщины не так уж дорожат, она опасается быть узнанной и осужденной светом. Не находя себе места, опять берет книгу, но не может читать, снова садится за рояль и начинает играть.

В это время входит Нина. Она бледна и расстроена после вчерашнего объяснения с мужем.

Вскоре, звеня шпорами, появляется князь Звездич. После галантных приветствий ему предлагают сесть.

Они рассаживаются направо от зрителей, на расположенной полукругом золоченой мебели, образуя красивую группу.

Е. Н. Рощина-Инсарова, Е. И. Тиме и Е. П. Студенцов, так хорошо почувствовавшие стиль эпохи, отлично придавали своим движениям и линиям своего тела характерность внешнего быта высшего общества времен Александра I, сохранявшегося еще в первые годы царствования Николая I.

Князь только что видел Нину в ювелирном магазине и издали наблюдал, как она подбирала браслет, надеясь найти парный к своему, точь-в-точь к такому же, какой был передан ему вчера на маскараде.

Теперь князь Звездич уже не сомневается, от кого получил браслет, что придает ему смелость с места в карьер повести речь, полную недвусмысленных намеков. Баронесса резко его обрывает.

Входит молодой чиновник — поверенный по делам баронессы — и, раскланявшись со всеми, произнеся лишь несколько слов приветствия, по приглашению баронессы вместе с нею удаляется.

Этот незначительный эпизод был чрезвычайно удачно использован при постановке и служил прекрасным дополнением

к общей картине. На первом спектакле эту небольшую роль как нельзя лучше исполнял талантливый, тогда еще совсем молодой актер — Н. В. Смолич. Скромно появляясь в глубине сцены, он элегантно и как будто порхая, но в то же время не теряя достоинства, раскланивался со всеми, ловко скользя по гладкому паркету. В этот момент он был полным олицетворением молодого чиновника той эпохи, делающего карьеру.

Помните слова Глумова из пьесы Островского, когда он иронически повествует якобы либеральному Городулину, как должен вести себя молодой человек, желающий дослужиться до чего-нибудь. «Когда начальник пошлет его зачем-либо, надо уметь производить легкое порханье, среднее между галопом, марш-маршем и обыкновенным шагом». Глядя на Смолича в этой сцене, невольно вспоминались эти слова Глумова.

Из такой мизерной роли Н. В. Смолич сумел создать положительно шедевр, который необыкновенно как запоминался зрителем.

Уход баронессы со своим поверенным оставляет Нину наедине с князем. Воспользовавшись данным обстоятельством, князь решает действовать и объясниться ей в любви. Причем тут Е. П. Студенцов очень тонко, не переходя известных границ приличия светского человека, проявляет кастовое гвардейское юнкерское ухарство, пресбует воздействовать «натиском», и чуть было не обнимает ее. Но Нина во-время парализует этот порыв, напоминая ему, что слишком он забылся, и просит не говорить с ней больше никогда.

По возвращении баронессы, Нина удаляется, оставив хозяйку дома озадаченной таким внезапным своим отъездом. Видя, что князь в задумчивости, баронесса догадывается, что между Ниной и им было какое-то объяснение, и вызывает его на откровенность. Тут Студенцов ярко подчеркивает раздрадованность Звездича от полученного им афронта. Горя желанием отомстить Нине, он сообщает баронессе Штраль, что встретил в маскараде Нину и в доказательство своих слов ссылается на имеющийся у него браслет, такой же точно, как и на руке Нины. Выслушав от озадаченной и смущенной этим сообщением баронессы ряд сентенций по поводу того, как надо «дорожить побольше честью дам», князь, элегантно раскланившись, ретируется.

Все эти сцены представляли собою ряд тонко, с подлинным блеском, воспроизведенных эпизодов из великосветской жизни.

И что особенно нужно отнести к достоинству их изображения — это изящество музыки речи во время ведения этих типичных «салонных» диалогов, что так совпадало с изяществом

их внешнего исполнения. Сдержанность, недоговоренность, намеки и полутона дополнялись многозначительными паузами и мимической игрой. И все это в пределах известного этикета и непременно в дозволенных приемах, принятых в их среде, несмотря на подчас скрывающуюся явную дерзость.

Вот, хотя бы диалог князя с Ниной после того, как они, по уходе баронессы, остаются наедине.

Студенцов некоторое время, находясь еще на расстоянии от Нины, довольно бесцеремонно пристально устремляет на нее свой прищуренный взгляд, а потом, решительно подойдя вплотную к Нине и не спуская с нее глаз, быстро, как бы желая уличить ее на месте, бросает ей фразу: «Я в магазине нынче видел вас».

Рощина-Инсарова, еще не понимая, к чему ведут его слова, и несколько удивленная неожиданной манерой его поведения, оставаясь в неведении всех ситуаций с браслетом, дающих князю повод делать определенные выводы относительно якобы предпринятых ею шагов по отношению к нему, отвечает совершенно спокойно:

Браслет я прибирала
Вот к этому.

Студенцов берет из рук Нины браслет и с лукавой улыбкой, не торопясь, рассматривает его:

— Премиленький браслет, — говорит он. И после некоторого молчания многозначительно, затаенно, задает ей вопрос, тоном, рассчитанным на интимность. — А где ж другой? ..

Рощина-Инсарова, игнорируя странное и все еще непонятное ей поведение князя, совершенно искренне, непосредственно, с горечью отвечает: «Потерян».

— В самом деле? — вдруг с громким смехом, звучащим каким-то диссонансом, вырывается у Студенцова.

Резкий смех, граничащий с дерзостью, и определенное недоверие к ее словам, сильно шокируют Нину — Рощину-Инсарову, но, сдержав себя, она недоуменно произносит: «Что ж странного?»

Князь — Студенцов, почувствовав, что он может быть преждевременно, спрочетчиво перешел некоторую границу, прибегает к тону участия, хотя и не оставляя главного своего намерения:

Я предложить хотел
Свои услуги вам... Он может отыскаться.

Поверив его участию, Нина — Рощина-Инсарова хватается за эту мысль: «Пожалуйста... Но как?»

Ободренный такую просьбою, князь, снова желая быстрее подвести ее к намеченной цели, переходит на двусмысленные вопросы и стремительно забрасывает ее ими: «А где же потерял он?», или «Как-нибудь на бале?..», «Или кому-нибудь на память подарили?» И, в конце концов, идет на откровенность:

А тот,
Который вам его найдет —
Получит ли от вас какое награждение?..

затаенным полушопотом произносит князь и, окончательно осмелев, переходит в открытое объяснение в любви.

Нина, сначала оторопев от неожиданности, резко обрывает его и тоном большого достоинства ставит зарвавшегося самонадеянного князя на место.

Весь этот диалог исполнялся совершенно и поражал своей тонкой отделкой, как и многие другие сцены спектакля. И немудрено, что были достигнуты такие результаты: на репетициях режиссура совместно с актерами настойчиво и кропотливо добивались выявления всех тонкостей и малейших деталей в этих сценах, на первый взгляд, казалось бы, не представляющих большого труда для исполнителей, так или иначе по своим сценическим данным подходящих к своим ролям. Но это только на первый взгляд. Все зависит — каковы задания, как далеко идут требования, поставленные перед собой. И в самом деле, чем больше мы работали, тем тоньше и сложнее раскрывались психологические тайники человеческой души самых обыкновенных, на первый взгляд, людей. И то, что казалось большим достижением вчера, сегодня уже не удовлетворяло — хотелось большего.

Хорошо осталось в памяти, какой четкости и законченности мы добивались, например, в четвертой картине в эпизоде, предшествующем уходу князя Звездича. Сам по себе этот эпизод казался очень простым и небольшим, но режиссурой было задумано заключить его в такую оправу, которая требует ювелирной отделки: все должно быть тут пригнано с замечательной точностью и четкостью, одно должно цепляться за другое, отнюдь не «набегая» друг на друга. Исполнители должны выработать в себе большую выдержку: не закончив вполне одного переживания и не поставив, так сказать, точки над ним, не переходить к другому.

Вот, скажем, баронесса смущается, когда князь, якобы, в доказательство того, что он получил на маскараде браслет от Нины, ссылается, что такой же точно браслет он видел у нее на руке. Здесь надо было сначала показать смущение баронес-

сы, а затем, когда это будет выявлено рельефно, перейти к следующему внутреннему положению: к желанию скрыть такое свое состояние, а далее замаскировать его игрой на рояле.

Между этими тремя положениями требовалось, фигурально выражаясь, расставить точки. А затем уже, на минуту отрываясь от рояля, произнести:

Я завтра ж дам совет полезный Нине —
Не доверяться болтунам... —

и снова продолжать играть.

После этого, князь, выслушав обидное нравоучение, не торопясь, молча шел к роялю и с типичной для светского человека того времени ленивой повадкой брал оставленный там головной убор и перчатки и возвращался к продолжавшей играть баронессе. Остановившись подле нее, после небольшой паузы, во время которой на его лице появлялась саркастическая улыбка, князь задавал ей вопрос: «А мне совет какой?»

Баронесса, не отрываясь от рояля и не сразу: «Смелее продолжать с успехом начатое»... А потом, резко оборвав игру, не закончив музыкальной темы, откинувшись на спинку стула, жестко прибавляла: «И дорожить побольше честью дам». После чего брала еще несколько шумных аккордов.

Князь воспринимал ее фразу как бы удар по лицу. Но сейчас же, овладев собой, принимался надевать перчатку и, натянув ее на левую руку, выдержав паузу, уже спокойно, галантно, как подобает светскому человеку, с легким наклоном головы и корпуса, произносил: «За два совета вам» — после чего целовал руки, и только тогда, по-военному выпрямившись, шикарно щелкнув шпорами, добавлял: «Я благодарен вдвое». И, не торопясь, как бы со скучающим видом, стараясь быть равнодушным, уходил со сцены.

Чтобы чисто выполнить такое задание с полным сохранением четкости и точности, нужна известная сценическая техника, не только внутренняя, но и внешняя — то артистическое мастерство, которое не достигается без известной тренировки. Именно к этому мы стремились во время наших репетиций, и результаты такой работы были налицо

По уходе князя порталный занавес опускается — под его прикрытием уже готовится установка следующей картины, тогда как баронесса недоумевает, каким образом ей довелось найти браслет Нины... Объяснить можно лишь одним: несомненно, Нина была там. Иначе быть не могло!.. И невольно ставя себя в ее положение — баронесса ужасается при мысли.

что откройся она князю — и ей, как и Нине, не миновать бы огласки!..

И вот, чтоб избежать огласки, она, побуждаемая в то же время ревностью и досадой, решает спасти себя хотя бы за счет другой. Для этой цели, как самый логический вывод, она избирает Нину.

Как раз кстати приезжает Шприх. «Бес вечно тут как тут.. со всеми он знаком, везде ему есть дело» — и «разносить горазд».

Баронесса, воспользовавшись такими его «качествами», прозрачно намекает ему на историю Нины с князем Звездичем.

Уверенная в том, что большой ее вопрос в надежных руках Шприха, баронесса Штраль чувствует себя спасенной и успокоенная уходит.

После коротких размышлений Шприха по поводу только что данной ему баронессой миссии — занавес опускается. Не более как через минуту он снова поднимается к началу пятой картины.

Пятая картина.

Кабинет Арбенина.

Посредине, у стены, высокое бюро карельской березы с откидной крышкой. На нем часы и два бронзовых подсвечника с небольшими экранчиками, с характерными на них силуэтами. На стене — с обеих сторон бюро, на фоне темнокоричневых, в полосу, обоев — два небольших портрета, своей окантовкой скорее напоминающих гравюры, чем портреты. По сторонам у бюро с высокими спинками — массивные стулья, обитые кожей натурального цвета.

При поднятии занавеса, облокотясь на бюро, сидит в задумчивости Арбенин.

Входит слуга, докладывает, что ждет человек с письмом.. «Принес он барыне записку».. Арбенин перехватывает письмо, и с ним уходит.

Появляется Казарин с целью опять втянуть Арбенина в игру, дабы около искусного игрока и самому немного поживиться и тем поправить свои пошатнувшиеся дела. Немного спустя входит Шприх и, с места в карьер, в буквальном смысле этого слова, оставаясь верен себе и принятой на себя миссии, не жалея никаких прикрас, повествует Казарину обо всем, что произошло в семье Арбенина.

Этот диалог велся на банкетке, стоявшей на просцениуме против среднего прохода партера.

На ней в непринужденной позе располагался Казарин.

Шприх увивался вокруг него, и в исполнении А. Н. Лав-

рентьева больше, чем в предыдущих сценах, напоминал мелкого беса. Соваться не в свои дела, распространять злободневные новости, сплетни, всевозможные пикантные слухи, особенно, когда это касается семейных тайн — это его сфера, здесь Шприх чувствует себя как рыба в воде. Он, захлебываясь от удовольствия, смаковал подробности, цинично хихикал, когда касался семейной драмы Арбенина. . . То быстро вплотную подсаживался к Казарину и таинственно нашептывал ему, впиваясь как пиявка в его ухо, то внезапно вскакивал, вертелся на каблуках от испытываемого удовольствия и, изображая обманутого мужа, делал пальцами изображение рогов у своей головы.

Рассказанная Шприхом новость об Арбенине как раз на руку Казарину: тем легче будет вернуть Арбенина к тому, о чем он только что мечтал.

Казарина весьма типично играл Б. А. Горин-Горяйнов. В его Казарине чувствовался человек, умудренный опытом жизни, прошедший, как говорится, через огонь, воду и медные трубы. Это человек весьма незаурядного ума, отпущенного ему от природы. Но он не сумел, или, лучше сказать, не захотел из-за отсутствия каких-либо моральных устоев, дать правильное применение своим природным свойствам. А потому, вполне естественно, что он к интересам трудовой и интеллектуальной жизни не пристал, и, покотившись вниз по наклонной плоскости, в конце концов попал в водоворот рассеянной и праздной жизни, к которой всегда имел склонность. Но делал это умно и скрытно.

Внешний вид его — импонировал. Он умел держать себя в обществе, и производил впечатление светского льва. Говорил с иными не без гордости, немного свысока, покровительственно, чем иной раз давал чувствовать свое превосходство перед другими. Был пронизателен, остроумен, его «мо» пользовались популярностью. Вот каким рисовался Казарин, когда смотрели Б. А. Горин-Горяйнова в этой роли.

Сцену Казарина со Шприхом прерывает выход Арбенина. Медленно, в тяжелой задумчивости, с письмом в руках, идет Арбенин и останавливается у бюро, снова перечитывает письмо князя к Ниче, не замечая ни Казарина, ни Шприха. Последний, воспользовавшись этим обстоятельством, боясь каких-либо непредвиденных осложнений — ведь рыльце-то у него в пушку, как-никак, а он теперь один из участников этой интриги — трусливо скрывается за дверь.

Арбенин, выходя вперед, замечает Казарина. Как раз в это время занавес скрывает декорацию пятой картины, и диалог между Казариным и Арбениным, из которого Арбенин узнает,

что все, что случилось с ним, стало общим достоянием, ведется на самом просцениуме.

Под маской дружеского участия к Арбенину Казарин употребляет все свое красноречие, чтоб Арбенин, сбросив с себя весь груз семейных невзгод, вернулся к пламенным дням прошлой своей жизни. Арбенин не устоял перед искушением Казарина, и в заключительном монологе, который он произносит, сидя на банкетке, с левой стороны от зрителей, облокотясь на балюстраду, он прощается с покоем семейного счастья, о котором так долго мечтал, — и решает вновь отдаться прежним своим страстям. После чего Казарин, глядя вслед уходящему Арбенину, произносит: «Теперь он мой!..»

Картина шестая.

Комната князя.

Направо — большой письменный стол. Перед ним и по сторонам его — кресла. Слева в глубине — ширмы. За ними предлагается диван со спящим князем. Перед ширмами еще одно кресло, на спинке его висит мундир князя. Во всем беспорядок холостяка.

Денщик Иван прибирает в комнате, он смотрит на часы, собираясь уснуть, прежде чем проснется князь, сходить в лавочку, но в это время слышит, что кто-то идет по лестнице. Он выбегает за дверь с намерением сказать, что хозяина нет дома. За сценой слышны пререкания, а затем Арбенин, грубо отстраняя оторопевшего денщика, преграждавшего ему дорогу, врывается в комнату.

В этой маленькой сценке роль денщика Ивана на первом спектакле играл И. Д. Локтев — актер преимущественно на рсли лакеев. Он исполнял их весьма небанально, стараясь по возможности придать каждой из них характерные черты. Такая способность его изображать слуг перешла к нему по наследству: его отец — старик Локтев также всю свою жизнь играл почти исключительно роли слуг.

Правда, ни отец, ни его сын не достигли в этих ролях такой славы, какой в свое время достигал знаменитый московский артист Никифоров, вписавший свое имя в историю русского театра исключительно только ролями слуг. Мне посчастливилось не раз видеть его на сцене Московского Малого театра. Мое знакомство с ним, как с актером, совпало с первым моим посещением театра, когда я, восьмилетним мальчиком, в 1880 году впервые попал в Московский Малый театр, где давалась пьеса Островского и Соловьева «Светит, да не греет». Никифоров изображал в ней старика камердинера — и так его играл, что этот образ навсегда врезался в мою память. Я и теперь,

по прошествии шестидесяти лет, как сейчас его вижу и слышу.

Локтевы, разумеется, далеки были от Никифорова, сумевшего лишь ролями лакеев встать в первые ряды корифеев дома Щепкина. Никифоров был явлением исключительным, но, тем не менее, и Локтевы достигали известной высоты.

По поводу специфической деятельности Никифорова за кулисами Московского Малого театра передавали из уст в уста анекдотический эпизод, и я позволю себе здесь его привести. Знаменитому комику Живокини, всегда склонному к шуткам, однажды пришла игривая мысль — подшутить и над своим другом Никифоровым, зная наперед, что он, при общем его признании, никак не сможет усмотреть в ней какого-либо дурного умысла. Руководствуясь этим соображением, Живокини написал на двери уборной Никифорова крупными буквами: «Лакейска». Увидев эту надпись, Никифоров, несколько не смутившись, приписал снизу: «шутка». Таким образом, эффект получился обратный, и в результате оказалось, что Живокини допустил «лакейскую шутку».

В последних наших возобновлениях «Маскарада» роль денщика Ивана перешла к талантливому нашему артисту — бывшему моему ученику А. Ф. Борису, успевшему по праву занять первое положение в труппе театра им. Пушкина. Он внес в нее много новых красок и осветил ее тонким юмором, отчего роль, несомненно, выиграла, стала много заметнее и хорошо запоминалась публикой, несмотря на скудность ее материала.

Проникнув в возбужденном состоянии в комнату князя с твердым намерением умертвить своего соперника, Арбенин застает его спящим. Вст удобный момент, чтоб задушить его... Удалив денщика, Арбенин крадется к князю за ширмы, чтобы совершить свое намерение, но быстро возвращается, чувствуя, что это выше его сил и воли.

Бичуя себя за проявленную им слабость, он хочет удалиться. Но тут внезапно приходит ему мысль о мести иного порядка. «Язык и золото, — говорит себе Арбенин, — вот мой кинжал и яд!..»

Он садится за письменный стол и пишет приглашение князю явиться сегодня же вечером в игорный дом.

Оставив записку на видном месте, Арбенин направляется к выходу и вдруг видит на пороге даму под густой вуалью... Она, не замечая его, осторожно, как бы таясь, пробирается к комнате князя.

Заподозрив, что это Нина, Арбенин подкрадывается к ней и, внезапно схватив ее за руку, предварительно зажав ей рот,

увлекает на другую сторону сцены, и там, сорвав вуаль, убеждается в своей ошибке, увидя вместо Нины баронессу Штраль.

Все дальнейшее объяснение Арбенина с баронессой идет в притушенных тонах, с опаской, чтоб не проснулся князь. Продолжая находиться в возбужденном состоянии, Арбенин на все попытки баронессы, решившей даже ценой своей репутации убедить его, что он заблуждается, что всему виной не что иное, как стечение случайных обстоятельств, Арбенин, не давая ей до конца высказаться, остается глух к превратно понятым ее словам и уходит в сильном негодовании, с твердой уверенностью, что и она была посредницей сближения Нины с князем Звездичем.

Вся эта сцена строилась на необычайно стремительном темпе. Помню, как на репетициях мы настойчиво стремились, помимо внутреннего яркого горения, добиться тут путем архитектурного построения диалога и частой смены не только ритма, но и интонацией, выражаясь профессионально, смены шрифтов отдельных фраз и слов, окрашивая их то одной, то другой краской своего голоса.

При необычайно бурном натиске ведения этой сцены становилось понятно, почему баронессе не удалось успеть раскрыть глаза Арбенину на настоящее положение вещей и вывести его из рокового заблуждения, почему он не пожелал притом как следует вникнуть в ее слова — все это из-за своих тяжелых переживаний.

В следующем эпизоде баронесса, мучимая тем, что она, главным образом, является причиной создавшегося зла, во что бы то ни стало хочет загладить свою вину и распутать этот злосчастный узел. И то, что не удалось ей выполнить по отношению к Арбенину, находящемуся почти в невменяемом состоянии, ей удастся сделать по отношению к князю. Она объявляет ему, что маска, принимаемая им за Нину, была она, что браслет, послуживший поводом для всех этих бед, случайно был найден ею какой-то «чуждую судьбой» и передан ему на маскараде.

Выполнив свою миссию, баронесса быстро удаляется, оставляя князя озадаченным от неожиданного сообщения.

По ее уходе князь замечает записку Арбенина и, прочтя ее, направляется вперед к рампе. Занавес за ним тотчас же опускается. Пройдясь в размышлении несколько раз по проscениуму, князь произносит заключительные слова этой сцены:

Ну, право, глаз особый нужен.
Чтоб в этом увидеть картель..

Где слыхано, чтоб звать на ужин
Пред тем, чтоб вызвать на дуэль! —

после чего оставляет сцену через порталную дверь.

К этому моменту, за занавесом, сцена уже обставлена для следующей картины — и раздается гонг к ее началу.

Седьмая картина.

Декорация та же. что и для первой картины. Игроки за столом заняты игрой. Быстро входит Арбенин. Заметно его нервозное состояние. Хозяин игорного дома его приветствует. Радостно встречает его и Казарин, приписывая его посещение своему воздействию. Арбенин рассеянно слушает их, отыскивая меж игроками князя, но его еще нет. Наконец, за сценой голос князя. Арбенин насторожился и ждет. При появлении князя, отойдя в сторону, вынимает деньги, приготавливаясь к игре и мести... От волнения руки его дрожат.

На предложение, сделанное хозяином князю, принять участие в игре князь отвечает: «О, я смотреть готов...»

Услыхав его слова, Арбенин вздрагивает от мысли, что его план мести может сорваться, и с галантным поклоном светского человека снесиша задать ему вопрос: «А вы играть с тех пор еще боитесь?»

Князь, снимая саблю, отвечает с таким же галантным поклоном: «Нет, с вами, право, не боюсь».

Ободренный таким ответом, Арбенин подходит к нему вплотную и недвусмысленно намекая, что он знает все, дерзко смотря ему прямо в глаза, говорит: «Я нынче был у вас» и т. д.

Князь, поняв, к чему клонятся его слова, стараясь замаскировать некоторое смущение, как-то непроизвольно, без всякого повода к тому, начинает поправлять совершенно исправную шпору, поставив ногу на табурет у порталной двери. И на все фразы Арбенина отвечает тоном агностика.

Все садятся играть. Арбенин мечет банк. Сосредоточив все внимание на князе, Арбенин во время игры рассказывает анекдот, полный прозрачных намеков на князя. Князь, понимая, что речь о нем, начинает нервничать и, теряя самообладание, играет рассеянно. Арбенин, замечая это, принимается язвить его еще более и, когда доходит до места в анекдоте, где говорится, что обманутый муж, придравшись к пустякам, дает пощечину соблазнителью жены, князь, многозначительно смотря на Арбенина, произносит: «А там стрелялись?» — желая своим тоном сказать, что он готов дать ему удовлетворение, и ждет от него вызова. Арбенин, брезгливо оглядев его с ног до головы, отвечает твердо ему в упор: «Нет».

Князь, приняв это за личное оскорбление, почти в негодовании, задает ему еще вопрос: «Так что же сделал муж?» Арбенин, пожав плечами, не торопясь, презрительно отвечает уничтожающим тоном:

Остался отомщен
И обольстителя с пощечиной оставил.

Князь не выдерживает и стремительно срывается с места, удерживаемый своим однополчанином.

Присутствовавшие насторожились, начиная понимать, куда клонится весь этот анекдот. Только один из них ничего не понимает. Ему показалась такой пикантной и забавной вся эта история, что он, не усидев на месте, раздражается неудержимым хохотом, и, встретившись с глазами князя, понимает неуместность своего смеха и конфузливо ретируется на свое место.

Князь, с трудом овладев собою и как бы желая показать, что это все к нему никак не относится, с деланным смехом возвращается к своему месту со словами: «Да это вовсе против правил!..» На что следует фраза Арбенина:

В каком указе есть
Закон иль правило на ненависть и месть? —

после чего предлагает всем приступить к ставкам. Арбенин терпеливо выжидает, пока, как принято говорить среди игроков, не «сделают» все свою игру. И только после этого, не торопясь, берет приготовленную ему «талию» и медленно начинает метать, изредка взглядывая на князя, выжидая наиболее выгодного момента для своего нападения на него.

Раздав карты игрокам, он кладет оставшиеся карты перед собой, а сидящие партнеры по очереди показывают свои карты для проверки... «Взяла», — говорит он первому, взглянув на его очки и, не торопясь, принимается рассчитывать с ним. «Взяла», — говорит он и второму и также рассчитывается и с ним.

Доходит очередь до князя. Он демонстрирует свою выигравшую карту и, приподнявшись, протягивает руку, чтобы забрать со стола свой выигрыш, но в этот момент раздается резкий оклик Арбенина: «Постойте!..» Князь от неожиданности внезапно застывает... Томительная пауза...

Продержав некоторое время в напряжении окружающих, как бы наслаждаясь созданной им атмосферой, Арбенин медленно, как будто смакуя слова, тихо отчеканивает: «Карту эту, — и, не договарив, снова держит томительную паузу, а потом вдруг, сорвавшись со своего места, бешено выкрикивает по направлению князя, — Вы подменили!»

Общее смятение.

Князь ошеломлен, но Арбенин не дает ему опомниться, продолжая клеймить его позорными эпитетами, называя его подлецом и шулером, и, в конце концов, бросает карты ему в лицо. . .

Князь — как в оцепенении и не знает, что делать. Опомнившись, он в исступлении бросает Арбенину перчатку, желая кровью смыть такое оскорбление.

Арбенин с презрением отвергает его вызов, гордо заявляя, что стреляться с заклеянным позором он не считает для себя возможным: «Стреляться с вами?.. — Вы в заблуждении!»

Князь окончательно растерян и не может понять, что делается с ним. Наконец, схватив со стола подсвечник, князь бросается на Арбенина с криком. «Я вас убью», но у него вырывают подсвечник из рук. Тогда, почти рыдая, со словами: «Честь, честь моя!..» — князь убегает со сцены.

Вслед ему в каком-то торжествующем экстазе неистово несутся слова Арбенина, где он рисует ему весь ужас дальнейшего его существования с ничем не смываемым пятном его позора. И со словами: «Теперь прощай!.. Желаю долго жить» — скрывается за средний занавес.

Конец акта.

Шумные аплодисменты.

И в этом антракте также появляется публика за кулисами. В общем восхищаются постановкой, но, тем не менее, все в один голос выражают протест против разделения сцен опусканием занавеса посреди диалога: «Это разбивает иллюзию»... «Мешает публике сосредоточиться»... «Отвлекает внимание»... «Автором это не указано»... «Нельзя так обращаться с Лермонтовым»... «Неуважение к классикам» и т. д. — слышалось со всех сторон.

Такое новшество режиссуры явилось тогда полною неожиданностью. Это была первая попытка разбивать действие на отдельные эпизоды — прием, который так широко стал применяться впоследствии, что, в конце концов, завоевал себе право на существование. И одно время редко кто из тогдашних режиссеров обходился без этого модного приема.

4

Начинается третий акт. Восьмая картина — бал.

На сцене — большой мраморный зал с рядом малахитовых колонн, весь залитый светом. Объединенный своей архитектурой

рой со зрительным залом театра, также ярко освещенным, он представлял собою как бы одно целое с ним, казался как бы продолжением его.

Меж колонн — большие бронзовые люстры со множеством горящих восковых свечей. По стенам — изящные бра. В глубине, за колоннами, по обеим сторонам сцены — полубуфеты с серебряными вазами, наполненными фруктами, конфетами, и тут же прохладительные напитки. Ближе к зрителям, направо от них — рояль желтого полированного дерева. Немного поодаль от него, посреди сцены — полукругом расположен ряд белых стульев, обитых золотистым шелком с цветным рисунком. А у колонн того же стиля, что и стулья — диван.

При поднятии занавеса — полонез.

Из боковой двери портала, слева от зрителей, под звуки оркестра стройными парами дефилирует целая вереница танцующих. Сделав широкий тур, они живописными группами заполняют сцену.

Туалеты дам, один роскошнее другого, чередуются с блестящими мундирами военных и фраками штатских... Тут и министры, и послы иностранных держав с лентами и звездами на груди, и генералы, и адмиралы со всевозможными знаками отличия. Тут и элегантная молодежь, среди которой совсем юные кадеты и гимназисты.

Когда все занимают свои места, хозяйка предлагает вниманию гостей приглашенного ею знаменитого пианиста, и просит сыграть. Молодой артист с типичной длинной шевелюрой садится за рояль и играет «Reverie», чудесно написанное А. К. Глазуновым. Играл, разумеется, не актер, изображавший пианиста, задачей которого было создать иллюзию играющего на рояле, а за него исполнял за сценой (и не только на премьере, но и на повторных спектаклях) популярный тогда в Петербурге талантливый пианист Г. И. Романовский.

На фоне мелодичной музыки группа молодых людей, находясь с правой стороны у самого края просцениума, перебирается между собою короткими фразами по поводу недавнего скандального происшествия с князем, ставшего достоянием всего общества. Причем тут же делаются предположения, что после того, что случилось с ним в игорном доме, он не осмелится показаться здесь, на балу.

Только что высказав такое предположение, они вдруг видят входящего князя Звездича. Он в парадной форме лейб-гвардии гусарского полка — на нем красный доломан, густо расшитый золотым жгутом, и темносиние рейтузы (ментик на балах



Ю. М. Юрьев — Арбашич
Е. П. Студенцов — Зоядич
Н. М. Железнова — Нина

„Маскарад“ Леринского

1939 г.

обыкновенно снимался). Никто не отвечает на его поклон — все демонстративно отворачиваются.

Пережив неприятную минуту при встрече с молодежью, князь замечает Ниноу, сидящую в стороне у балюстрады, направляется к ней, и между ними идет небольшой интимный диалог, во время которого он возвращает потерянный ею браслет.

Арбенин издали зорко и ревниво следит за ними. И в тот момент, когда князь, кончив свой разговор с Ниной, раскланивается с нею и идет по авансцене, Арбенин выходит вперед и преграждает ему дорогу. Встретившись с ним глазами, князь невольно останавливается. Некоторое время они пристально смотрят друг на друга. Кажется, что, вот-вот, сейчас у них произойдет что-либо недоброе...

Но, во-время овладев собой, обменявшись холодными, официальными поклонами, князь проходит мимо Арбенина и идет к выходу.

Арбенин, не спуская с него глаз, провожает его злобным и в то же время глубоко страдающим взором, после чего уходит со сцены.

Пианист заканчивает свое выступление. Ему аплодируют, после чего хозяйка приглашает всех в залу. Опять раздаются звуки полонеза, и все под музыку попарно направляются полонезом в смежные комнаты.

Когда на сцене не остается никого, в сильном волнении появляется Арбенин и на фоне звуков оркестра произносит свой монолог:

Я сомневался? Я? — А это всем известно:
Намеки колкие со всех сторон
Преследуют меня...

В этом монологе Арбенин приходит к убеждению, что жить вместе с Ниной или розно с ней, — он не может, и, в конце концов, решает, что ей должно умереть. Придя к такому решению, он обращается с молитвой к богу и просит, чтоб он простил и благословил ее... и в заключение произносит: «Но я не бог — и не прощаю».

Тут прерывает его вбегающая впопыхах запоздавшая юная пара: совсем молоденькая девушка, почти ребенок, а с ней подросток-гимназист, спешащие как можно скорее присоединиться к танцующим в анфиладе смежных комнат. Неожиданно натолкнувшись на Арбенина, они по-детски конфузятся и, неловко раскланявшись с ним, направляются к своей цели, стараясь казаться как можно солиднее.

Пропустив мимо себя эту потешную пару, Арбенин, после некоторой задумчивости, вспоминает, что «среди волнений жизни трудной» он всегда хранил при себе на черный день порошок с ядом и, вынимая его, с глубоким страданием произносит: «И этот день настал» — после чего в подавленном состоянии удаляется.

Танцующие возвращаются в зал, и, когда при последних звуках полонеза все занимают места, раздается чей-то голос: «А Нина Павловна споет нам что-нибудь?!..»

После обычных фраз, какие говорят в этих случаях, Нина соглашается петь — и садится за рояль.

Исполнительница Нины — Рощина-Инсарова (как, впрочем, и все последующие исполнительницы) не обладала голосом для пения и потому не пела сама. За нее, за сценой, этот изумительный по красоте романс, написанный А. К. Глазуновым, исполняла артистка Мариинского театра М. В. Коваленко (между прочим — одна из любимейших певиц знаменитого дирижера Э. Ф. Направника, ценившего ее не только за чудесный голос, но и за редкую музыкальность).

По окончании пения все аплодируют... Причем надо заметить, что характер обстановки и весь стиль спектакля не допускал обычных аплодисментов, всегда немного шумных и резких. Здесь добивались полной гармонии во всем, а потому аплодисменты в данном случае были мягкие и скорее напоминали какой-то шелест.

Но вот раздаются звуки вальса. На этот раз Глазуновым введен вальс Глинки, знаменитый его вальс «Фантазия».

Молодые люди как военные, так и штатские, при первых звуках оркестра быстро срываются с мест. Первым, как бы порхая, шикарно и легко скользя по паркету, выбегает вперед на просцениум распорядитель танцев, элегантный офицер, и на ходу поправляя перчатки, ловко поворачиваясь то вправо, то влево, не зная еще на ком остановить свой выбор, и вот, наконец, увидав Нину, приглашает ее — и они открывают бал.

Некоторое время сцена полна танцующими. Вскоре после этого занавес медленно опускается, но звуки вальса продолжают нестись из глубины сцены.

После небольшой паузы, в сопровождении хозяйки дома, с фразой: «Там жарко, отдохнуть я сяду в стороне», входит разгоряченная танцем Нина и садится на авансцене справа от зрителей.

По уходе хозяйки в порталльной двери показывается Арбенин и долго смотрит на Нину издали. Нина его замечает и просит принести ей мороженое. Арбенина осеняет мысль, что

вот подходящий случай для задуманного им отравления Нины. Идет за мороженым и, быстро возвращаясь с ним, незаметно подсыпает в него яд. С едва заметной борьбой над собой он передает ей блюдо с отравленным мороженым.

Мучительно наблюдая, как Нина, ничего не подозревая, отравляется на его глазах, Арбенин призывает все свои силы, чтоб стойко пережить весь ужас этого момента — после чего торопливо увозит ее домой.

Всю сцену отравления Нины издали наблюдает Неизвестный — и по уходе Арбениных заканчивает картину бала словами:

Нет, пусть свершается судьбы определенье,
А действовать потом наступит мой черед!..

Перед девятой картиной — музыкальное вступление. Действие переносится в спальню Нины.

Поднятый первый занавес обнаруживает за собой другой, кружевной, необычайно изысканный, сквозь который видны очертания голубой спальни.

Под звуки все еще продолжающейся музыки, отражающей тревожное душевное состояние Нины, из левой порталной двери входит Нина и, близ авансцены, бессильно опускается на стул перед еще неподнятым ажурным занавесом. Он поднимается лишь при последних звуках музыкального вступления — и только тогда Нина входит к себе в комнату.

На сцене, в глубине ее — кровать из карельской березы. Вся остальная мебель из того же дерева. Направо от зрителей, прилегая к небольшой ширмочке, — кушетка. Налево — туалет, а посреди сцены — большие мягкие кресла.

Нину встречает горничная Саша и помогает ей снять роскошный длинный бальный трэн, изящно расшитый шелком, и головной убор из страусовых перьев.

Нине нездоровится... «И муж ее пугает, отчего не знает»... «Он молчит и страшен взгляд его»... Но она старается отогнать свои мрачные мысли, полные дурных предчувствий... И, накинув на плечи шаль, садится на кушетку, погружается в задумчивость.

Эту небольшую сценку, целиком построенную режиссером на паузах, на полутонах, на переходах из одного настроения в другое, с чрезвычайной тонкостью передавала Е. Н. Рощинз-Инсарова, обладавшая каким-то секретом приковывать к себе внимание публики при какой угодно длительной паузе, пользуясь своей выразительной мимикой и умением сосредоточиться в себе. Так и тут она держала такую продолжи-



**Ю. М. Юров — Арбенин
Я. О. Малютин — Непосредственный
Н. М. Жданов — Нина**

1939 г.

Мастера — Лермонтова

тельную паузу, которую могут позволить себе весьма немногие.

Подойдя к туалету и увидев в зеркале, что она «как смерть бледна», Нина — Рощина-Инсарова долго после этого стояла молча, опершись на туалет, и в это время лицо ее выражало беспокойное недоумение: чем объяснить такую бледность?.. Может быть, ей только так показалось, ведь она чувствует лишь легкое недомогание — не больше... В надежде, что это так, она порывисто берет с туалета ручное зеркало, чтоб ближе рассмотреть свое лицо... Но нет, она убеждается, что и на самом деле она бледна, как никогда. Это ее омрачает, и, подаваясь такому своему самочувствию, она, совсем обессиленная, идет через сцену...

Но вдруг, почувствовав головокружение, она пошатывается и при поддержке подроспевшей горничной едва-едва успевает удержаться за кресло, чтобы не упасть... И тут же, прильнув лбом к спинке кресла, некоторое время остается в таком положении. Наконец, взяв себя в руки, внезапно поднимается и видит перед собой встревоженную горничную Сашу, не знающую, как помочь ей.

Овладев собой, Нина — Рощина-Инсарова, желая успокоить ее, широко улыбается ей и, слегка отстраняясь от ее поддержки, бодро, вполне самостоятельно направляется к кушетке. И чтобы не думать о своем недомогании, она просит подать ей книгу и углубляется в чтение. Отвлекаясь от него, она уходит в воспоминания об отдельных моментах только что так интересно проведенного вечера на балу. Но тяжелый осадок от всех недоразумений с мужем опять начинает тревожить ее, и, полная смутных предчувствий, она снова погружается в задумчивость.

Этот небольшой эпизод, с которого начинается предпоследняя картина, в исполнении Рощиной-Инсаровой являлся как бы прологом к дальнейшему развитию данной сцены, где совершается трагическая развязка судьбы героини пьесы.

Арбенин застаёт Нину в угнетенном состоянии. Помимо физического недомогания, она к тому же никак не может разобраться в том, что именно происходит между ними.

Она молода годами и душой. В огромной книге жизни ей удалось прочесть «один лишь заглавный лист». Безотчетно, с открытой душой, доверчиво она отдалась любви к Арбенину. «Ни сердца своего, и ни его не зная», она мечтала обрести себе счастье... Но вот все рушилось: муж изменился к ней, а почему — не знает... Радость жизни потеряна — и, может быть навсегда... И теперь, как никогда, Нина чувствует себя глубоко несчастной и одинокой...

В таком состоянии застаёт ее появившийся в дверях Арбенин. . . Она обрадована его приходом, все еще не теряя надежды найти в нем проблеск какого-либо участия к себе. Но Арбенин холоден к ее жалобам и упрекам, глух ко всем ее попыткам вернуть его к прежнему и добиться ласки от него — и остается непреклонен.

Видя, что все ее усилия напрасны, что ничто не может сломить его упорства, она в отчаянии вскрикивает: «На что мне жизнь такая!»

Воспользовавшись ее словами, Арбенин отвечает длинной тирадой рассуждений о жизни вообще, о ее суете, о «пустоте ее бездушной», стараясь убедить Нину, что такую жизнь дорожить не стоит, что «лучше в юных годах с ней проститься» и т. д. Не понимая, куда клонятся его слова, и все еще находясь в неведении о своем отравлении, но уже начиная чувствовать приступы боли, Нина в ответ на его слова возражает: «О, нет — я жить хочу! . . .»

Вся эта сцена велась Е. Н. Рощиной-Инсаровой необыкновенно мягко и трогательно. В это время столько было в ней чистоты и непорочности, что у каждого сжималось сердце при сознании ее обреченности. Вы никак не могли отделаться от мысли, что перед вами ни в чем неповинная и такая наивно-доверчивая жертва, обреченная на смерть. Чувство жалости и глубокого сострадания к ней все острее овладевало зрителем в продолжение всей этой сцены.

В дальнейшем действие вступает в другую фазу своего развития.

Арбенин объявляет Нине, что он ей на балу подал яд и что умереть она должна «через несколько минут». Нина ошеломлена: она не верит, не допускает мысли, что он мог совершить такое злодеяние. . . После некоторого оцепенения, осознав, наконец, неизбежность своей судьбы, Нина в отчаянии бросается к его ногам и в слабой надежде, что он сказал неправду, начинает умолять его рассеять ее страх. Но, встретившись с его глазами, она читает в них свой приговор. . . Удар для нее настолько сильный, что всякое сопротивление ее организма сразу иссякает и, после отдельных вспышек угасающей в ней жизни, она постепенно начинает увядать и, в конце концов, со словами: «Я умираю, но невинна. . . ты злодей» — замолкает навеки.

Эта сцена полна драматизма и дает большой простор для исполнения. Здесь, как говорится, есть где «развернуться» и выказать всю силу своего темперамента и дарования. Но вместе с тем, именно в этом-то и кроется в ней некоторая опас-

ность. В погоне за внешним успехом тут легко впасть в искушение, чтоб в угоду невзыскательной части публики, всегда в своем большинстве падкой до бурных сцен, изобразить смерть Нины со всеми воплями, предсмертными судорогами и тому подобными атрибутами, уместными скорее в произведениях таких авторов, как Сарду и Дюма, не говоря уже о мелодрамах, — там это допустимо, а иногда, пожалуй, даже и обязательно.

Но стиль лермонтовского «Маскарада», а в особенности сценический стиль, которого придерживались в данной постановке, казалось бы, исключает такую возможность. И, тем не менее, к сожалению, не все исполнительницы Нины считались с этим обстоятельством, и некоторые из них давали свободу своему темпераменту, который уносил их за предел установленного нами принципа спектакля.

Но Рощина-Инсарова принадлежала к категории артисток иного порядка. Отличительная черта ее исполнения — чувство стиля и чувство меры при захватывающем темпераменте. «А мера-то и есть искусство», как говорит Островский устами одного из персонажей «Талантов и поклонников».

Ясно теперь, что при наличии таких качеств артистки, мне нет нужды доказывать, в каких тонах она исполнила и эту последнюю сцену. Разумеется, исполнение Рощиной-Инсаровой было выдержано в характере замысла всей роли до конца, без единого компромисса. Ни одного резкого выкрика, все притушено, все на полутонах, но все на глубоком переживании. Тонкость исполнения Е. Н. Рощиной-Инсаровой усиливала впечатление, и зритель уходил из театра, оставаясь во власти игры талантливой артистки, остро испытывая сочувствие и жалость к героине драмы.

Когда я наблюдал игру Е. Н. Рощиной-Инсаровой в сцене смерти Нины, мне всегда невольно приходила в голову некоторая аналогия, может быть несколько субъективная, но все же я позволю себе упомянуть о ней. Помню, какое сильное впечатление произвела на меня сцена смерти Клерхен в постановке гетевского «Эгмонта» Московским Малым театром. Клерхен умирает за сценой, оставляя перед тем зажженный светильник на окне, прямо перед зрителями. В комнате никого нет. Идет гениальная музыка Бетховена, иллюстрирующая смерть Клерхен. Светильник вначале горит ярко, то разгораясь, то несколько бледнея. . . Но по мере угасания жизни Клерхен, начинает постепенно угасать и светильник. . . Чувствуется борьба жизни со смертью. . . Все слабее и слабее его огонек. . . Вот он уже начинает мигать, сначала с небольшими интервалами,



Салон в 9-й машине „Москвича“

а потом с большими — и, в конце концов, потухает... Смерть наступила, и с последними звуками музыки занавес медленно опускается. Что-то общее по настроению было у Рожиной-Инсаровой в сцене смерти Нины с описанным мною изображением смерти Клерхен. Подобно медленно гаснущему светильнику, она постепенно угасала, все еще пытаясь бороться со смертью...

Десятая картина шла без антракта.

Как только кончалась предыдущая, начиналось мрачное музыкальное вступление, куда по временам вкрапливалась тема романса Нины, а вслед за тем раздавалось панихидное пение после чего тотчас же поднимался занавес.

На сцене — большой зал.

Траурным флером затянуты не только зеркала и портреты, как это обыкновенно бывает, когда в доме покойник, но места задрапированы и стены.

У средней двери, ведущей в смежную комнату, где предполагается гроб Нины и откуда несутся печальные панихидные напевы, стоит с зажженными восковыми свечами довольно многочисленная группа, не успевшая, по многолюдству, пробраться ближе к праху покойной. Тут и штатские во фраках, и военные в парадных мундирах, и дамы в глубоком трауре. Тут же суетится кадетик, не без удовольствия раздающий и зажигающий восковые свечи вновь прибывшим.

Арбенин, едва держась на ногах, медленно входит из левой порталной двери и тяжело опускается на стул у самой авансцены. Он сидит одиноко, в стороне от всех. От прежнего гордого Арбенина, никогда и ни перед чем не преклонявшегося, осталось мало... Силы покидают его... Мысли путаются... Он близок к помешательству...

Во время его монолога, полного мучительных сомнений по поводу своего поступка, происходит ряд жанровых, эпизодических сцен.

То проходит монашенка — чтица у гроба — и на ходу, поровнявшись с Арбениным, отвечает ему, сложив руки на груди, характерно-монашеский поклон, какой можно наблюдать у послушниц, когда они прислуживают в церкви во время богослужения. Вот ведут под руки старушку-няню, всю в слезах, оплакивающую преждевременную кончину своей горячо любимой питомицы. Эти два эпизода — чисто пантомимно, без слов... Они не указаны Лермонтовым, а введены режиссурой для того, чтобы сильнее ощущалось присутствие покойника в доме.

Дальше, уже в порядке лермонтовского текста, идут эпизодические сценки. Эти тончайшие художественные миниатюры

гюрки, несмотря на свою лаконичность, удивительно как красноречиво дополняют характеристику нравов и обычаев того слоя общества, который имел в виду Лермонтов при создании своего произведения.

Вот, например, в первом эпизоде, у дамы, приезжающей вместе с племянницей, якобы почтить память дальней своей родственницы, у обеих, общим счетом, всего-навсего лишь десять строк. А между тем Лермонтов успевает здесь одним легким штрихом нарисовать яркую картину взаимоотношений выведенных им людей.

Чтобы соблюсти все конвенансы, установленные канонами приличий, рабами которых является большинство, дама с племянницей считает необходимым привезти с собой цветы, чтоб возложить их на гроб, и тут же обращается к племяннице со словами:

Напомни мне засхать в магазин,
Купить материи на траурное платье.
Хоть нынче нет доходов никаких,
Но разоряюсь для родных...

И все ясно: не нужно никаких добавлений, чтобы получить полное понятие об искренности этих людей.

В следующем эпизоде у старика и того меньше слов — лишь четыре строчки. Проходя через сцену после панихиды, он говорит домашнему доктору Арбенина:

При вас она скончалась?
Покров богат — парчу вы рассмотрели?..
У брата моего прошедшею весной
На гробе был точь-в-точь такой.

И только... А ведь целая жанровая картина, вырванная из жизни...

По уходе старика — короткий диалог у Арбенина с доктором, из которого ясно, что Арбенин близок к сумасшествию.

Все постепенно начинают расходиться с панихиды и, когда никого не остается, Арбенин, держа перед собой свечу, идет в комнату, где лежит Нина, чтоб остаться наедине с усопшей.

В это время входит Неизвестный, за ним — князь. Чувство мести приводит сюда обоих. Они останавливаются близ двери, в которую только что прошел Арбенин.

С большим напряжением ждут его возвращения, прислушиваясь к малейшему шороху за дверью. Что-то зловещее звучит в их голосах, когда они полушопотом перекидываются между собою короткими фразами.

Но вот послышались шаги Арбенина. Неизвестный просит, чтоб князь на время их оставил с глазу на глаз.

Входит, почти галлюцинируя, Арбенин и, не замечая Неизвестного, хочет уверить себя, что он не ошибся в виновности Нины, и, в конце концов, говорит, что никто не осмелится разуверить его в этом... Но в ответ на это раздается голос Неизвестного: «Осмелюсь я!..»

Быстро, как бы рефлексивно, повернувшись в его сторону, Арбенин видит перед собою спокойную фигуру Неизвестного с устремленным на него недобрым взглядом... Арбенин не узнает его, требует, чтобы он сейчас же удалился.

Несмотря на грозный приказ, Неизвестный не повинуется— и приступает к своей цели. Поведав причину ненависти к нему и повод мести, он уличает Арбенина в убийстве Нины.

К этому моменту возвращается князь и злорадно, желая окончательно доконать его, приводит неоспоримые доказательства невинности его жертвы.

Сомнениям Арбенина — конец!.. Ему все ясно... Роковая ошибка: Нина не виновна! Мозг его не выдерживает такого потрясения — и он сходит с ума.

И этот гордый ум сегодня изнемог..

Похоронным звоном звучат слова Неизвестного над жалкими остатками когда-то сильного человека, лежащего сейчас на полу с безумно устремленными куда-то вдаль глазами...

Под заключительные аккорды оркестра тихо опускается мрачный, темного тюля, траурный занавес, как бы с надгробным, посредине его, веночком. А немного погодя идет другой занавес, закрывая собой силуэт безумного Арбенина, вырисовывающегося сквозь первый занавес.

И на этом — финал пьесы.

5

После спектакля — традиционное чествование.

Волнительный момент для юбиляра... Не скажу, чтобы он был очень приятен для него. Правда, тут всегда подводится итог целого периода его сценической деятельности. Это далеко не лишне и имеет свое значение и известную долю пользы и для самого театра. Все же было бы хорошо, если б, — как бы это лучше выразиться?.. — ну, скажем, если б побольше тут было искренности. Этим я совсем не хочу сказать, что все, что говорится и читается в приветствиях юбиляру, абсолютно неискренне, — нет. Но почти всегда чувствуется некоторый перегиб, а главное — до крайности шаблонно...



Деторация 9-й картины «Мастера»

По правде сказать, мне хотелось избежать открытого чествования, и еще накануне я обращался к В. А. Теляковскому с просьбой придать всему более интимный характер и, по крайней мере, не поднимать занавеса. Но получив ответ, что нельзя нарушать раз установленный обычай и было бы неудобно лишать публику участия в празднике, я должен был подвергнуться общей участи юбиляров.

Чтобы не задерживать публику, мне посоветовали не переодеваться, а остаться в костюме Арбенина, сняв только грим.

Чествование решили делать в декорации восьмой картины «Маскарада» — пышная декорация парадного бального зала с малахитовыми колоннами как раз для подобного торжества.

Когда все было приготовлено, пришли за мной Е. Н. Рощина-Инсарова, как премьерша труппы, и Ю. В. Корвин-Круковский, как старейший в то время из моих товарищей, и, взяв меня под руки, как это полагалось в таких случаях по ритуалу, повели на сцену.

— Идите, идите скорее, — говорит мне по дороге Е. Н. Рощина-Инсарова. — Не знаю, попадем ли сегодня домой...

— А что? — недоуменно спрашиваю я.

— Как что? Разве вы не слышите? Стреляют на улице... Я прислушался... И точно, где-то глухо, в отдалении, раздавались выстрелы... Раньше до моего слуха они не долетали, вероятно, от весьма понятного волнения... Помимо юбилея, который так или иначе не мог не волновать меня, в тот же вечер решалась судьба спектакля, интересом которого мы жили столько времени, вкладывая в него много труда, энергии и любви. И немудрено, что я был всецело поглощен им. А между тем в это самое время за стенами театра, на улицах и площадях столицы уже начался пролог к историческим событиям громадного значения.

Когда меня вывели на сцену — я оказался в блестящем окружении... Собралась вся труппа Александринского театра, представители всех театров столицы, литераторы, художники, научные деятели и представители разных организаций. Большинство во фраках, а дамы в вечерних туалетах... На авансцене — корзины с цветами, лавровые венки, множество ценных подарков. При моем появлении публика встала и не садилась в продолжение всего чествования.

Наконец, главный режиссер Александринского театра Е. П. Карпов выходит вперед и громко, отчетливо произносит.

— Заслуженному артисту императорских театров Юрию Михайловичу Юрьеву от его императорского величества

государя императора — и передает мне футляр с золотым портсигаром, украшенным бриллиантовым орлом.

Когда затем Е. П. Карпов дал знак публике, чтоб продолжать дальше, наступила тишина, — и в наступившей тишине, где-то совсем недалеко от театра отчетливо раздался громкий выстрел.

Когда я вспоминаю этот момент, он кажется мне особенно знаменательным: поднесение «высочайшего подарка» под аккомпанемент выстрелов — предвестников революции — своеобразная гримаса кануна свержения императорской власти. . .

Затем шли приветствия и подношения от очень большого числа театров нашей страны, в том числе и от Московского Малого театра. Скажу откровенно, мне, как питомцу Малого театра, где зародилась моя любовь к сцене и где состоялся мой дебют, было особенно приятно, когда на белой бархатной подушке мне передали золоченый серебряный веночек от труппы моего «Отчего дома». Я с благговением поцеловал его и теперь храню его, как самый драгоценный дар.

6

По окончании так называемой торжественной части, моя уборная и прилегающий коридор положительно были превращены в оранжерею: цветочные подношения в громадных корзинах, лавровые венки с яркими лентами. . . Тут же многочисленные адреса и ценные подношения. Надо было все это доставить домой.

Мои близкие и друзья, взявшие на себя эту миссию, оказались в большом затруднении, так как извозчики исчезли. Стали вызывать по телефону такси, но и они не соглашались. Всеми правдами и неправдами добыли две машины и одного извозчика. . . Всех вещей невозможно было захватить, более громоздкие пришлось оставить в уборной до завтрашнего дня.

На улицах электричество не горело. . . Только Невский освещался прожектором с Адмиралтейства. . . Было темно, пустынно, царил зловещая тишина.

В непривычной, немного жуткой обстановке мы без всяких препятствий добрались домой.

По давно установившимся традициям, каждый бенефициант после спектакля устраивал у себя ужин для артистов и друзей. На этот раз решено было перенести этот ужин на 27-е февраля, так как на следующий день предстояло повторение «Маскарада», и всем участникам спектакля, разумеется, было не до

того. (Надо заметить, что «Маскарад» был объявлен на три дня подряд — 25, 26 и 27 февраля).

На следующее утро — 26 февраля, день как будто начался спокойно. На улицах — обычное движение, только изредка появлялись конные патрули. Но во второй половине дня телефонный звонок В. А. Теляковского. Опять, как и вчера, предупреждение, что спектакль может не состояться, что он ждет распоряжений свыше. Часов в пять В. А. Теляковский сообщает, что решено играть спектакль.

С трудом добираюсь до театра... Всюду войска, патрули... Разгоняют толпу... Среди них, повидимому, больше любопытных.

Около театра небольшая группа... Чем-то взволнованы... Оказывается, только что увезли тело студента, убитого шальной пулей при входе в театр. Показывают след пули, засевшей в одной из боковых дверей (против Толмазова переулка), близ которой и был убит студент. Очевидцы передают подробности происшествия...

Вхожу в театр. В артистическом фойе уже много собравшихся. Разбившись на группы, делятся впечатлениями дня. Рассказывают отдельные эпизоды, свидетелями которых некоторые были, и иные, понаслышке, передают о столкновениях рабочих с войсками. Настроение в высшей степени напряженное, совсем не для спектакля. Мысли заняты иным, трудно сосредоточиться...

Спектакль начали во-время. К нашему удивлению зрительный зал оказался переполненным. Между прочим, в партере, в месте главного режиссера, в этот вечер смотрел спектакль А. И. Гучков — и это накануне его активного участия в подписание отречения Николая II...

Спектакль, несмотря на крепкую его слаженность, прошел без подъема: у исполнителей, по понятным причинам, не было сосредоточенности и внимания.

На следующий день, 27-го числа, звонок В. А. Теляковского:

— Спектакль отменяется... По Литейной к Таврическому дворцу движутся толпы рабочих... Сводки департамента полиции неблагоприятны... Неминуемо кровавое столкновение... Не выходите из дому!..

Таким образом, представление «Маскарада», назначенное на 27 февраля 1917 года — не состоялось.

На углу Каменноостровского и Кронверкского, где я жил, движение заметно усилилось. Народ собирался отдельными группами, — происходили летучие митинги. Я вышел на улицу

в надежде узнать что-либо о том, что происходит в городе. Возбуждение достигало высшей степени. Одни обрушивались на рабочих, обвиняя их в том, что они подняли восстание во время войны, другие толковали о предательстве правительства, об измене генералов. Крики, переругивания, доходившие чуть ли не до рукопашной... Через Троицкий мост никого не пропускали. Издалека слышались выстрелы — по ту сторону Невы, где-то за Французской набережной, стрекотали пулеметы. Население, еще не привыкшее тогда к выстрелам, затихало, прислушиваясь к ним...

Но когда наступили сумерки, появились первые вести. С шумом промчались грузовики с солдатами. Как пули, они неслись мимо толпы, что-то необычайно бурное было в бешеном ходе машин, с которых неслись неистовые возгласы. Слов разобрать было невозможно, чувствовалось только, что произошло что-то необычайное, вызвавшее неудержимый восторг и подъем. Спустя некоторое время промчались первые грузовики с экстренными листовками, которые разбрасывались толпе, жадно бросавшейся за ними...

Начались тревожные дни, которые запечатлелись в моей памяти, главным образом из-за не прекращавшихся ни днем ни ночью обысков. Искали городских, которые по распоряжению Протопопова были рассажены по чердакам зданий и обстреливали народ из пулеметов. А так как дом, где я жил, находился на перекрестке двух улиц и, следовательно, представлял собою выгодную позицию, — то обыски в нашем доме следовали один за другим. Я жил на верхнем этаже, над моей квартирой — чердачные окна... А тут еще ночью ко мне явилась растерянная М. Ф. Кшесинская — она бежала из своего дворца, расположенного недалеко от моего дома, — и теперь искала убежища, опасаясь эксцессов — и не без оснований...

Прошло два дня. То и дело пулеметы давали себя знать. На чердаках домов то и дело вылавливали полицейских с пулеметами, но обнаружить всех не удалось; полицейские делали последние усилия, последние попытки; они чувствовали свою агонию и были особенно интенсивны.

Выстрелы, раздававшиеся по городу и наводившие на первых порах панический ужас, уже не казались такими страшными и не удерживали дома. Хотя листовки разбрасывались периодически и главные новости мы узнавали из них, все же гам на улице, питались новыми и свежими вестями, правда, часто не всегда точными и верными, зачастую приукрашенными досужей фантазией.

Я вышел на улицу. Толпы народа двигались взад и вперед.

Около нашего дома, у цирка «Модерн» и во многих других местах — митинги. В воздухе носился характерный гул от общего говора, отдельных выкриков, шума автомобилей — нечто очень типичное для Петербурга этих дней. . .

Через несколько дней все смолкло, успокоилось. На улицах сравнительно тихо, только изредка пронесется автомобиль да где-то раздастся винтовочный выстрел.

Я отправился по направлению к Троицкому мосту. В воздухе уже носилась весна, хотя еще лежал снег. В сброшенном автомобиле сообщалось, что к Таврическому дворцу безостановочно движутся все новые и новые воинские части, присоединяющиеся к народной армии. Мне хотелось видеть эту картину, и я направился к Таврическому дворцу. На Пантелеймоновской, у Цепного моста, около здания, где помещалось знаменитое 3-е отделение, — груды пепла и обгорелые листки бумаги: горел архив этого страшного учреждения. Чернобурые от копоти, полуобгорелые листки, подхваченные ветром, носились вдоль заснеженной улицы, придавая ей какой-то беспокойный — или, точнее, зловещий характер. . . Было над чем поразмыслить! . .

Чем ближе к Таврической, тем теснее на улицах. Посредине движутся войска, пешие и конные, с оркестрами, знаменами, по сторонам — любпытные и митингующие.

На углу Таврического сада и Потемкинской большая толпа слушает взобравшегося на тумбу оратора. Его прерывают едкими замечаниями. Но оратор невозмутим, он остается нечувствительным ко всем враждебным проявлениям. Ни один мускул на его лице не дрогнул, как будто все происходящее не произвело на него никакого впечатления. Сутулый, с впавшей грудью, он был одет в поношенное пальто коричневого цвета, на голове — поношенная шляпа с широкой черной лентой. Вид его был так же необычен, как и слова, которые он говорил. Он говорил спокойно, методично, не обращая внимания на протесты, как будто они его совсем не касались. А говорил он нечто тогда для многих неожиданное — что в Таврическом дворце засели буржуи, помещики, капиталисты, захватившие власть, чтобы эксплуатировать пролетариат. «Не верьте им, они обманывают народ, идите и вырвите у них власть! . .» — призывал он.

Жизнь всколыхнулась. Все проснулись от общественной спячки, в которой пребывали.

На первых порах все внимание было брошено на реорганизацию учреждений. Везде шли общие собрания.

Нельзя сказать, что они сначала были очень продуктивны и проходили гладко. Не привыкшие к общественной деятельности, будучи новичками в новых своих ролях, многие как раз упускали из поля своего зрения общественные интересы, обращая свое внимание на частности.

В Александринском театре также начались собрания.

Первое наше собрание, действительно, было первым общим собранием, в буквальном смысле этого слова, когда все работники театра, как артисты, так и технический персонал, встретились вместе на равных правах. Любопытно было в то время наблюдать картину этого слияния. Как в начале все не клеилось!.. Ощущалась какая-то натянутость, нарочитость. Театральные работники не сразу освоились со своим новым положением и чувствовали себя на собраниях чужими, они ни за что не хотели занять места вместе с актерами и застенчиво топтались у входа, у порталной арки «Маскарада», которая продолжала стоять, обрамляя сцену Александринского театра (после революции и вызванного ею двухнедельного перерыва, когда мы не играли, спектакли Александринского театра возобновились постановкой «Маскарада»).

Актеры, призванные занимать второстепенные и третьестепенные положения, на первых порах поняли переживаемый момент слишком односторонне и требовали равноправия не только в своих гражданских правах, но и в художественных. При таких обстоятельствах делу грозил полный развал, и если его еще не было, то только потому, что спектакли держались по инерции.

Вскоре я впервые встретился с А. В. Луначарским, который был приглашен на одно из наших заседаний по реорганизации Александринского театра. А. В. Луначарский поддержал меня в моих стремлениях к классическому репертуару, который и ему казался наиболее соответствующим переживаемому времени.

После Октябрьской революции был образован Временный художественный комитет, которому пришлось работать в очень трудное время, когда в театр ворвалось много всевозможных течений, много требований, и не было никакой возможности привести в систему ведение дела в театре в этот период бурного брожения.

Жизнь стала выдвигать все новые и новые требования, ставить новые задачи перед театром. На театр нужно было взглянуть другими глазами: не только как на зрелище-забаву, но и как на большую культурную силу, призванную укрепить нравственное сознание народа, его волю, расширить его разум, облагородить его чувства.

Среди брожений, происходивших в театре, (который, кстати сказать, в первую очередь должен был заботиться о сохранении своих ценных традиций) — невозможно было думать о задачах, выдвигаемых сегодня. Слишком сложен и громоздок был сам аппарат, чтобы возможно было так быстро и безошибочно направить его в русло текущей жизни. Для этой цели необходимо было создание нового театрального организма, не связанного столь цепко со своим прошлым, не обремененного багажом (хотя бы очень ценным для последующей деятельности) и способного привести все слагаемые большого театра, пережившего период бурных стремлений. Нужно было не мало времени для этой цели, но выжидать, конечно, было нельзя...

Героический репертуар, который всегда был моей заветной мечтой, как нельзя более подходил, как мне казалось, к переживаемой эпохе. Но при создавшихся условиях в рамках Александринского театра о нем нельзя было и думать... И у меня зародилась мысль о создании самостоятельного «Театра трагедии».

Весной 1918 года я покидаю Александринский театр и создаю «Театр трагедии», который открывается в цирке Чинизелли постановками «Царя Эдипа» и «Макбета» (спектакли эти были осуществлены мною на свой счет, для этой цели были выданы деньги и ценности из сейфа, к тому времени уже опечатанного). Все спектакли, данные мною тогда, имели большой успех. Удача меня окрылила, и я решил расширить дело, образовав для этой цели «Трудовое товарищество». На мое предложение активно участвовать в жизни нарождающегося театра откликнулся ряд лиц, среди которых были М. Ф. Андреева, А. М. Горький, Ф. И. Шаляпин. Наконец, меня морально поддержал В. В. Володарский, а затем А. В. Луначарский.

С этого момента из пассивного, не всегда разбирающегося в событиях свидетеля революции, я постепенно стал ее участником, — и так началось мое сознательное служение ее целям средствами искусства.

РАБОТА НАД ОБРАЗОМ АРБЕНИНА

1

Как проходила моя работа над образом Арбенина?

Скажу откровенно, — трудно ответить на этот вопрос... Каждая роль складывается из многочисленных, самых разнообразных элементов. Тут и главное, и второстепенное, и даже, если хотите, чисто случайное, неожиданное для вас, причем иногда это случайное играет в творчестве актера немаловажную роль, даже может давать ключ к главному.

При создании роли, по моему убеждению, прежде всего надо иметь в виду самого автора, и не только характер его творчества, но и его личный духовный склад — источник каждого его произведения. При этом яснее усваивается цель, идея и, если можно так выразиться, корни замыслов автора, все, что он в данном случае хочет сказать.

Помимо того литературного материала, которым вы оперируете, далеко не второстепенную роль играет и окружение актера, в котором происходит рождение роли. Каждый из нас — актеров — прекрасно знает, какое влияние тут оказывают партнеры, в какой зависимости мы находимся от них, от их переживаний, интонаций, движений, от общего характера мизансцен и многого другого. Все это также является материалом для актера, так сказать, живым, «действенным» материалом, который он собирает в период своего творчества.

Из этого видно, через какие многочисленные этапы проходит роль, прежде чем она становится достоянием зрителей.

Вот почему трудно проследить весь ход прохождения работы над ролью. Не все уже так четко запоминается, а потому не всегда возможно планомерно и логично проследить всю линию работы над ролью. Но, тем не менее, попытаюсь это сделать, хотя далеко и не исчерпывающе.

Роль Арбенина — одна из труднейших ролей в мировом репертуаре.

На первый взгляд она полна всевозможных противоречий. Надо найти корни этих противоречий, найти им оправдание, чтоб кажущиеся противоречия вытекали вполне логично и естественно из внутреннего мира той сложнейшей бунтарской натуры, какой, по моему мнению, обладает Арбенин, постоянно протестующий против нравов своей среды и уклада окружающей его жизни. «Все презирать: закон людей, закон природы», — говорит он в своем нравоучении князю Звездичу. В этот момент он как бы приоткрывает завесу, обнаруживающую на мгновение боль души человека, изверившегося в людях, утратившего смысл жизни.

Задача исполнителя такой сложнейшей роли — огромна и ответственна: недаром ее пугались даже самые выдающиеся артисты и избегали включать ее в свой репертуар как неблагоприятную и мало сценическую

Обычно Арбенин трактовался как сугубо отрицательный тип и причислялся к разряду так называемых — по театральной терминологии — мелодраматических злодеев. При такой интерпретации трудно привлечь симпатии зрителей к переживаниям героя пьесы, а потому артисты и не любили ее играть. Как мне кажется, здесь и кроется причина того обстоятельства, что одно из замечательнейших созданий русской классики долгое время оставалось под спудом и только изредка видало свет рампы.

Мне часто задают вопрос: какой системы вы придерживались, создавая роль Арбенина?

Вот коварный вопрос, на который я всегда затрудняюсь ответить. Да и не знаю, сможет ли кто-либо ответить на него вполне определенно...

Мне кажется, что если кто из актеров захочет быть искренним, то на вопрос: «А какова ваша система?..» — должен ответить: «Я точно не знаю».

Для меня одно ясно, что в работе над каждой новой ролью являешься новичком — каждая роль требует своего подхода, своей, ну, если хотите, своей системы... Тут много субъективного, индивидуального, что не укладывается в рамки единой и раз навсегда принятой системы, определенного канона. Тут, прежде всего, нужен грамотный актер с большой сценической эрудицией. Боюсь, что раз навсегда установленная система будет стеснять, подавлять творчество актера и может привести к застывшим навыкам, к трафарету.

Насколько субъективный характер может иметь подход к своему творчеству видно хотя бы из следующего простого примера.

К. С. Станиславский не рекомендует заучивать текст заранее. Текст, по его убеждению, должен усваиваться во время работы, на репетиции, по мере вживания в роль: он должен сам собою усваиваться и становиться органичным. А вот М. Н. Ермолова не могла иначе работать, как не усвоив текста еще до первой репетиции, и только тогда могла свободно оперировать всем материалом, лежащим под текстом, когда знала весь текст, как говорится, «на-зубок». Как видите, здесь налицо две совершенно противоположные установки, идущие всецело от индивидуальности. Тут должна быть, по моему мнению, полная свобода и не может быть места какому-либо насилью. Каждое творчество притотливо и в известный период оно уподобляется цветку «не тронь меня».

Надо заметить, что роли сложные, роли классического репертуара, такие, как, например, Гамлет, Макбет, Отелло, Дон-Карлос, Чацкий, Арбенин и им подобные, создаются не сразу. Надо много раз их проиграть, чтобы освоиться с ними, сжиться. Мы редко бываем удовлетворены своим исполнением, мы не останавливаемся на своих достижениях, мы видим свою роль, так сказать, дальше того этапа, на котором она застает нас. Нам всегда хочется идти и дальше и проникать глубже и глубже. В особенности это относится к ролям в произведениях мирового порядка. Такие произведения — кладезь, неисчерпаемый источник, тут всего не обнимешь сразу, а потому на каждом спектакле всегда ищешь нового. Вот почему работа над сделанной уже ролью продолжается и на последующих спектаклях, несмотря на то, что партитура роли уже создана.

Я часто слышу вопрос: «Вот вы сыграли Арбенина чуть ли не 800—900 раз. Неужели вам не надоело, неужели не скучно играть?»

Конечно, нет! Каждый раз стремишься обновлять, освежать партитуру роли, всегда чувствуешь такую сокровищницу, такое богатство, до которого еще не докопался... И вдруг, какая-нибудь случайность, какая-либо неожиданная интонация, подсказанная внутренним ощущением, открывает совсем

иное, новое течение, которому невольно и отдаешься. Такие моменты актер считает счастливейшими в своей жизни.

Мы все, разве только за малым исключением, ужасно волнуемся перед выходом на сцену.

Меня лично больше всего всегда волнует самое начало, даже, точнее, первая фраза. От нее часто зависит и вся роль в спектакле. Как себя «пустишь», — вот как волчок, пущенный привычной рукой. Еслипустишь правильно, — волчок завертится и зазвучит, а если почему-либо сорвется, — пойдет боком и упадет.

Так и у нас. Как зазвучат первые слова, верно или неверно, в соответствии ли с тем настроением, на которое все время настраиваешь себя перед выходом. Попадешь ли на верные рельсы или промахнешься?! Если «да», — то роль потечет по верному руслу, и ты станешь хозяином положения, а если по какой-либо причине промахнулся, попал мимо, — то беда, тогда надо много усилий и самообладания, чтобы взять себя в руки и поправить дело.

Мне могут сказать: «Как же так? Если у вас роль сделана, если она проработана по всем направлениям, как же это может случиться, чтобы промахнулись?» — А, тем не менее, это так бывает даже при условии точно выточенной роли.

Я лично не из таких актеров, которые действуют на сцене на-авось. Я всегда знаю наперед, что буду делать. У меня всегда готовая партитура и обычно я ею руководствуюсь в ее главном, в ее основном. Однако это не исключает возможности, во время хода действия каждого спектакля, обновлять ее новыми деталями, оттенками свежих красок, ведущими к углублению роли. Такие вариации, такие отступления легко и от-радно делать, когда чувствуешь себя хозяином роли, когда вполне сжился с внутренним миром изображаемого лица.

Но человек не машина, не всегда одинаково функционирует его организм, не всегда одинаково подчиняется твоей воле, какой бы ты не владел техникой. Бывает так, например, ты сегодня играешь, как принято говорить у нас в театре, «в ударе» и чувствуешь, что чего-то достиг, про-двинул вперед свою роль. «Вот, думаешь, в этом направлении нужно итти и дальше!» — После спектакля возвращаешься довольный, взволн-ванный, — хочется быть на людях, с кем-то поделиться... А на завтра тот же спектакль. Выходишь на сцену с намерением не только закрепить то, что было добыто накануне, а итти и дальше по пути новых достиже-ний, и вдруг неизвестно почему ощущаешь, что ты замкнут для всякого восприятия, покрыт какой-то непроницаемой броней, недоступен живому творчеству. С ужасом сознаешь, что все, что ты приобрел вчера, — ушло.

В результате возвращаешься к своему далекому прошлому, повторяешь «зады» и идешь, как говорится, «по технике», т. е., другими словами, становишься не художником, а ремесленником. Почему это так случается, никто из нас определенно сказать не может. Такие минулы — ужасные минуты для актера.. Теряется вера в себя.

К счастью, это не надолго... На одном из последующих спектаклей снова обретаешь себя. Вот эти-то перипетии — неизбежные спутники каждого взыскательного к себе актера — и являются главной пружиной нашего волнения, о котором только что шла речь и, если хотите, основ-ными этапами работы над той или иной ролью.

2

Теперь несколько слов об эволюции роли Арбенина в моем исполнении. Была ли она на самом деле и в каком направлении она совершалась?

Прежде всего, как понимать эту эволюцию? В смысле перестройки самого образа или в смысле постепенного углубления внутреннего мира героя, проникновения в сложнейшую психологию, в тончайшие оттенки его души и его переживаний в смысле более четкой установки его позиции и его взаимоотношений с окружающей средой?

Скажу, что перестройки образа, его характера по существу не было. Арбенин предстал передо мною в первый же период моей работы и четко определился. Каким он рисовался мне в моем представлении о нем, я и пытался, или, вернее, пытаюсь, его взять, вплоть до настоящего времени.

Эволюция была, но шла по другой линии — по линии углубления внутреннего мира Арбенина.

Каково же содержание процесса моей работы над ролью Арбенина?

Прежде чем приступить к работе над ролью, я счел необходимым, помимо самой пьесы, досконально изучить все творчество создателя «Маскарада». «Маскарад» нельзя рассматривать в отрыве от всех других произведений Лермонтова. Все, что им написано, имеет один знаменатель, — и знаменателем этим является сам автор.

«Актёр, по справедливым словам Гете, — должен гореть тем огнем, каким горел в минуты своего творчества сам автор». А для того, чтобы выполнить такую миссию, актёру необходимо как можно ближе ознакомиться с автором, усвоить его миропонимание, его сущность.

Переходя после этого непосредственно к работе над образом героя драмы, мне прежде всего хотелось познакомиться с Арбениным не с момента появления его в пьесе, а раньше, т. е., другими словами, познакомиться с его биографией, представить себе среду, из которой он вышел, понять, под влиянием каких обстоятельств складывался его характер, его образ.

Вот тот путь, который я прошел в первый период изучения роли Арбенина. Этот путь дал мне возможность найти объяснение кажущимся на первых порах противоречиям в действиях Арбенина и логически их обосновать.

Каков же в моем понимании Арбенин?

Арбенин — чрезвычайно сильная, богато одаренная натура, с пытливым умом: «Сначала все хотел», — говорит он о себе, — «потом все презирал я». Он «все видел, все почувствовал, все понял, все узнал». Он перерос свою среду, он не мирится с ней, он рвется из обыденщины и протестует против нее, не находя себе покоя. Везде он видел зло и, «гордый, пред ним нигде не преклонился...» Презирая все: «закон людей, закон природы», он холодно закрыл «объятия для чувств и счастья земных». В результате, он признается Нине, что «более всего страдал».

Потеряв вкус к жизни, веру в человека, Арбенин идет для себя какой-либо отдушины и пытается забыться в острых, сильных ощущениях. Он становится игроком. Но и такое времяпрепровождение ему кажется пресным, и Арбенин пускается в нечестную игру лишь для того, чтоб «кровь привести в волнение». Разумеется, для Арбенина это не жизнь, а не что иное, как нагар его мятущейся души.

И вот, живя в таком угаре и постоянно нища исхода, какого-либо пристанища, он встречает Нину и чувствует, что черствая кора с души его слетела, мир прекрасный ему «открылся не напрасно» и он «воскрес для жизни и добра».

Нина для него — якорь спасения, тот оазис, где он мечтает обрести себе счастье, душевный покой, смысл и цель жизни. Но, к сожалению, это счастье для него непродолжительно. Оно нарушается боязнью утратить его. Он так дрожит над ним, что одна мысль потерять его отравляет его существование. Его пугает их несоответствие, пугает, что он сердцем слы-

ком стар, а она слишком молода, что она «в огромной книге жизни прочла один заглавный лист», тогда как он... «все видел, все переживал, все понял, все узнал».

Чаши весов не уравновешены. Под грузом тяжких дум, он стал молчалив, суров, угрюм. Он прекрасно сознавал, что тут-то и кроется опасность, что такое его душевное состояние не есть залог их благополучия, что оно может отпугнуть Нину. Но совладать с собою был не в силах. И мы видим, что они хотя и любят друг друга, но общего языка между собою не находят.

Скучаешь ты со мною розно,
А встретимся — ворчишь —

так характеризует Нина их взаимоотношения.

В таком состоянии мы застаем чету Арбениных до начала пьесы.

3

Первые две картины — игорный дом и маскарад — своего рода экскурс в прошлое Арбенина. Тут мы знакомимся с пройденным им путем, с тем лабиринтом, в котором он блуждал до встречи с Ниной. Третья же картина — настоящее со всею сложностью переживаний, являющихся следствием всех перипетий Арбенина, испытанных им в прошлом.

Таким образом, все первое действие в целом дает нам исчерпывающее понятие об Арбенине.

Во всех последующих актах вся личная драма Арбенина развертывается вполне закономерно, так как она подготовлена первым актом.

Пьеса начинается с появления Арбенина в игорном доме. Не находя полного удовлетворения в своей семейной жизни, измученный «борьбой с самим собой», желая хотя немного отвлечься от «груза тяжких дум», он идет туда, где он нередко

Смотрел с волнением немым,
Как колесо вертелось счастья.

Он попадает в давно изведанный и наскучивший ему круг людей, которых видит насквозь. Едва ли Арбенин рассчитывал найти там какое-либо развлечение. Он хорошо знал цену всей этой компании «обществом отверженных людей». Один лишь Казарин в какой-то мере мог занимать его: он в прошлом еще как-то был связан с ним.

В этом «мире обществом отверженных людей» Арбенин и встречает Казарина, старого своего соратника по зеленому полю и бывшим кутежам, игрока по профессии, человека, хотя и аморального, но весьма одаренного по натуре.

Свое понимание жизни Казарин характеризует так:

Что ни толкуй Вольтер или Декарт,
Мир для меня — колода карт,
Жизнь — банк: рок мечет, я играю,
И правила игры я к людям применяю.

Миропонимание Арбенина и Казарина, разумеется, различно. У Арбенина все глубже и гораздо сложнее, чем у Казарина. У него все от протеста, он никак не мирится с общепризнанными канонами, он их ломает, но во внешнем проявлении к окружающему их миру можно найти некоторые общие точки.

И Казарин был вправе сказать Арбенину:

Я вспоминаю
Про прежнее... Когда с тобой
Кутили мы, в чью голову — не знаю,
Хоть оба мы ребята с головой...

Казарин, несомненно, с головой, блестящ, его «мо» замечательны, у него, как у Арбенина, презрительно ироническое отношение к людям.

И вот, при первой же встрече после некоторого перерыва, у Арбенина с Казариным находится общий язык. Их диалог не что иное, как соревнование в остроумии, поединок, где пускаются блестяще заостренные стрелы по адресу тех, против которых они, каждый по-своему, протестуют.

Вся первая картина — и отчасти вторая — построена автором так, что дает полную возможность исполнителю роли Арбенина предъявить как бы визитную карточку своего героя и дать его таким, каким он характеризует себя в третьей картине:

Я странствовал, играл, был ветрен и трудился.
Постиг друзей, коварную любовь.
Чинов я не хотел, а славы не добился:
Богат и без гроша — был скукою томим;
Везде я видел зло и, гордый, перед ним
Нигде не преклонился.

И дальше:

... Я рожден
С душой кипучею, как лава:
Покуда не растопится, тверда
Она как камень... Но плоха забава
С ее потоком встретиться! Тогда,
Тогда не ожидай прощенья:
Закона я на месть свою не призову,
Но сам, без слез и сожаленья,
Две наши жизни разорву!

В этом весь Арбенин. Вот каким он в лице исполнителя должен предстать перед публикой в живом воспроизведении исполнителя данной роли, вот чем он должен быть наполнен, что должен нести в себе, переступая порог сцены, при первом своем появлении на ней.

Его внешний вид: выражение лица, манера держать себя, говорить с окружающими, отзываться на те или иные фразы отдельных лиц, — все это должно быть выражением его сущности, должно раскрывать его сложный душевный мир, скрываемый им от действующих лиц, но вполне ясный для зрителей.

Сцена с князем Звездичем дает много возможностей для такого раскрытия. Вот, например, его слова к князю, уже цитированные мною:

Я часто здесь бывал,
Смотрел с волнением немым,
Как колесо вертелось счастья:
Один был вознесен, другой раздавлен им.
Я не завидовал, но и не знал участия.

Или:

Все презирать: закон людей, закон природы;
День думать, ночь играть, от мук не знать свободы.
И чтоб никто не понял ваших мук!

Бесспорно, что здесь Арбенин говорит о самом себе. Эти слова не что иное, как вырвавшийся крик его собственной души. . .

Не говорю уже о финале данной сцены, особенно ярко рисующем его душевное состояние.

.. Погодите!

Я сяду вместо вас, Вы молоды, — я был

Неопытен когда-то и моложе;

Как вы — заносчив, опрометчив тоже,

И если б... Кто-нибудь меня остановил.

То... (смотрит на него пристально. Переменит тон)

Дайте мне на счастье руку смело,

А остальное уж не ваше дело!

Вся первая сцена прослоена подобными небольшими кусками, которыми необходимо воспользоваться исполнителю, чтобы по возможности показать, что кроется под оболочкой этого в себе замкнутого и по виду холодного «светского льва».

После того, как Арбенин, рискуя честью, спас от верной гибели человека, ему чужого, не зная почти, кто он таков (между прочим, это очень важная черта в характере Арбенина), Арбенин предлагает Звездичу отправиться с ним на маскарад к Энгельгардту. «В толпе я отдохну», говорит Арбенин задумчиво, и по лицу его снова пробежало облако тяжелых дум.

Как и надо было ожидать, маскарад не мог дать отдохновения. Арбенин окончательно понял, что возврата к прошлому нет, что весь этот пестрый сброд чужд ему и он им всем чужой.

Картина маскарада служит автору главным образом для экспозиции. Тут разыгрывается эпизод с браслетом, являющийся пружиной фабулы драмы, — и тут же встреча Арбенина с Неизвестным.

Но прежде чем перейти к третьей картине, самой важной, сложной, всеопределяющей, а потому и самой трудной для актера, коснусь своего исполнения этих двух картин и, по возможности, прослежу эволюционный ход моей работы над ними.

Первые две картины — игорный дом и маскарад — я понимаю как увертюру, как пролог к пьесе. В них хотелось затронуть все основные темы, развивающиеся во всю ширь в последующих актах.

Режиссер же, ставивший данную пьесу, находил, что этого делать не стоит, что Арбенин весь раскроется дальше и не нужно здесь останавливаться на деталях, боялся перегрузки, задержки и видел в этом тормоз в развитии фабулы. Он доказывал, что важнее показать в первых двух картинах лишь путь, по которому прошел Арбенин. Весь калейдоскоп его бурной жизни уже сам по себе даст нам понятие о нем. Будет видна его профессия и его окружение. Он настаивал сосредоточить все внимание на интимной третьей картине, раскрыть в ней весь внутренний мир Арбенина, поэтому режиссер добивался вихревого темпа. Меня это несколько сковывало, не давало мне возможности показать живого человека. При такой интерпретации вся сущность Арбенина покрывалась как-то броней, и налицо оставался только его пресловутый демонизм. Кроме того, трудно было без логической последовательности подойти и ко всем сложным переживаниям Арбенина в дальнейших сценах.

Должен сказать, что меня это очень тяготило и мешало играть всю роль в целом так, как мне хотелось.

С течением времени, играя Арбенина на протяжении двадцати пяти лет, я постепенно стал возвращаться к моему первоначальному замыслу и чувствовал, что, благодаря этому, с каждым спектаклем роль все более

и более оживала, «очеловечивалась», и мне становилось играть все легче и приятнее.

4

Перехожу к третьей картине.

Арбенин возвращается из игорного дома и маскарада раздраженным. Напрасно он искал повсюду развлечения — пестрела и жужжала толпа перед ним, но сердце его было холодно, воображение его спало...

Несмотря на поздний час, Нины нет дома... Это еще более омрачает его. Он знает, что Нина сейчас вернется, но томится... Он хочет видеть ее всегда, везде... Мучительно переживает он минуты ожидания. Это психологическое состояние Арбенина чрезвычайно тонко и, я бы сказал, человечно передано Лермонтовым.

Вслед за этой сценой идет монолог Арбенина, где он анализирует свое прошлое и говорит о настоящем. Мне хотелось произвести его так, чтобы он не производил впечатления монолога как такового, а чтобы зритель, по возможности, забыл, или, лучше сказать, не замечал, что какие-то слова произносятся в данный момент, а ощутил бы только углубленные думы Арбенина и следил бы за тем, что происходит в его душе.

Прерывает его думы звонок.

У нас эта сцена поставлена так: Арбенин инстинктивно чувствует, что это звонок Нины... Он насторожился... Ждет... Второй звонок... Арбенин срывается с кресла... но остается некоторое время в напряженном ожидании... Потом не выдерживает и стремительно направляется навстречу Нине.

Голоса за сценой... Сначала радостно: «Ах, здравствуй, Нина». — А затем раздраженно, тоном упрека... Арбенин входит один, потом появляется Нина и доверчиво направляется к нему с намерением его обнять, но его мрачный вид останавливает ее. «Ах, мой творец!» — восклицает она;

Да ты всегда не в духе, смотришь грозно,
И на тебя ничем не угодишь.
Скучаешь ты со мною розно,
А встретимся — ворчишь!»

Она не понимает, что с ним происходит. «Может быть, он не доволен ею? Она готова изменить свой образ жизни, готова бросить свет и оставить балы, пышность, моду и эту скучную свободу».

На ее слова Арбенин не отвечает. По обыкновению, он весь ушел в себя. Он «молчалив, суров, угрюм» — его опять «какой-то дух враждебный уносит в бурю прежних дней». Арбенин молчит, так как боится, чтоб ее «не испугал ни стон, ни звук, извергнутый мученьем», но Нина объясняет все по-своему и приходит к заключению, что он ее не любит.

Такой упрек — для Арбенина как острый нож... Наконец, после некоторого колебания, он решается сказать ей все, обнажить перед ней всю душу.

И вот начинается исповедь глубоко страдающего, одинокого человека.

В этой исповеди исполнитель найдет для себя самое ценное, самую сердцевину роли Арбенина. Я имею в виду место исповеди, где Арбенин говорит:

Но я люблю иначе, я все видел,
Все почувствовал, все понял, все узнал,

Любил я часто, чаще ненавидел,
 А более всего страдал!
 Сначала все хотел, потом все презирал я,
 То сам себя не понимал я,
 То мир меня не понимал.
 На жизни я своей узнал печать проклятья,
 И холодно закрыл объятия
 Для чувств и счастья земли..

Вот ключ всех переживаний Арбенина, тут лежат истоки его мятущей души.

Раскрыв себя Нине, он почувствовал себя облегченно, вся тяжесть с него слетела и он ощутил такой прилив нежности и такую жажду счастья, что невольно стал верить в полное свое перерождение.

Этот момент мне хотелось подчеркнуть как можно ярче.

Не легко мне это давалось. Я произносил раньше всю эту тираду очень горячо, темпераментно, как бы в порыве и ощущал постоянно, что это путь наименьшего сопротивления, мало интересный, шаблонный.

Долго я блуждал з поисках иного, более глубокого выявления.

И вот, только недавно, как мне кажется, обрел то, к чему стремился.

На одном из спектаклей, после фразы Нины: «Опять ты недоволен.. Боже мой!» — я вдруг почувствовал, что мне не нужно сразу покрывать реплику, как я это делал раньше; наоборот, у меня явилась потребность сделать большую паузу, чтоб уложить в себе предыдущее настроение, отойти от него и зажечь другим. И ни в коем случае не торопиться произносить слова, а мягко, нежно привлечь Нину к себе и замереть на мгновение. И только после этого сказать: «О, нет..» — Опять — пауза и снова замереть, а дальше тихо, тихо, чуть слышно — и опять же на паузах: «Я счастлив, счастлив», прижимая ее голову к своей. Потом, опять-таки после паузы, чуть ли не по-детски заглядывая в ее глаза, произнести:

Оставим прежнее! Забвень
 Гяжелой, черной старине!

Казалось бы, что Арбенин на вершине счастья.. И вдруг — браслет!..

Здесь — перелом пьесы. С этого момента драма Лермонтова переходит в другую плоскость. От сложных, тончайших и, я бы сказал, интеллектуальных переживаний этого свободолюбивого, гордого, взыскательного, мятущегося человека драма переходит в область человеческого инстинкта и вся отдается во власть ревности и мщениия.

Тут все ясно и просто. И если актер сыграет первые три картины более или менее сносно, то остальное для него, если он обладает необходимыми сценическими данными, не представит такой уже трудности. Я, например, когда кончается третья картина первого акта, чувствую, что самое трудное, самое сложное — позади!

Под чертой первого акта — ревность и месть. Вот на чем зиждется остальная часть лермонтовской драмы. Тут уже все зависит от степени дарования актера и его мастерства.

5

Теперь я коснусь тех кусков роли, где я встречаю трудности для себя.

Я долго не знал, как подойти к финальному монологу пятой картины:

О! кто мне возвратит вас, буйные надежды,
Вас, нестерпимые, но пламенные дни — и т. д.

Этот монолог казался мне несколько мелодеаматичным. Да его обычно в таком стиле и произносили некоторые мои предшественники. Они подходили к Казарину и прямо ему в лицо горячо и громко бросали все слова. Мне всегда казалось, что в таком случае получалась какая-то искусственность. Мне хотелось избежать ее. Но долгое время я не находил правильного настроения и подходящего тона. Помог мне режиссер. «Представьте вы себе, сказал он, домик Лермонтова в Пятигорске. У Лермонтова собралась компания ему, в сущности, совершенно чуждых людей. С ними у него мало общего, но в силу тех или иных обстоятельств, ему приходится общаться с ними. В комнате накурено, кто-то играет на гитаре, поет, пьют вино... Лермонтов, уйдя в свои невеселые думы, отдаляясь от всех, стоит у раскрытого окна в расстегнутом мундире, руки его в карманах, он небольшого роста, но крепко, как говорится, сшитый, и смотрит неподвижно на вершину Машука, весь уйдя в себя... Тихие слезы текут по его лицу, и он тихо-тихо произносит свои стихи: «Тучки небесные»... Мне все стало ясно. Ключ к данному монологу был найден.

Теперь относительно сцены отравления Нины.

Здесь, как мне кажется, — не без влияния шекспировского Отелло. Ведь Отелло совершает свой страшный акт не в состоянии аффекта, вполне сознательно, с твердым решением, созревшим в нем после пережитых невероятных потрясений: из них он сделал свои выводы и умозаключения. Буря пронеслась, опрокинуты все его надежды, весь смысл жизни. Поругана его любовь, его идеал чистоты и непорочности, вера в человека...

Не то же ли мы видим у Арбенина? Арбенин подает яд Нине с созревшим уже решением принести жертву во имя поруганного идеала.

...я прежней твердой воле
Не изменю! Ей, видно, суждено
Во цвете лет погибнуть, быть любимой
Таким как я, злодеем, и любить
Другого... Это ясно! Как же можно жить
Ей после этого!..

Поднося отравленное мороженое, я стараюсь быть елико возможно твердым... Но, тем не менее, когда Нина берет мороженое из моих рук, у меня едва уловимое движение остановить ее. Считаю, даже при данной ситуации, этот жест вполне естественным и человеческим. Арбенин, так же как и Отелло, до конца продолжает ее любить.

Справедливость требует сказать, что у Шекспира вся эта линия, как я называю, жертвы, определеннее и яснее, чем у Лермонтова, и Отелло больше внушает к себе сострадания, чем лермонтовский Арбенин.

В последнем акте мы уже не видим Арбенина таким, каким он был на протяжении всех предыдущих сцен — он весь как бы опустошенный, ослабленный, разбитый.

Ум его помрачился, а если и есть еще какие-то проблески сознания, то все уже предвещает близость полного помешательства.

Все эти монологи — предвестники сумасшествия Арбенина — весьма трудны для исполнителя, все они на грани мелодеамы. Мне приходилось наблюдать игру некоторых весьма сильных актеров, и я видел, как многие из них невольно впадали в мелодеаматический тон, предаваясь бурному сумасшествию.

Мне хотелось избежать этого, и я пытаюсь перевести переживания Арбенина на тихие тона, чтоб за ними чувствовался измученный, смертельно уставший, в конце подкошенный жизнью человек.

Особенно мне это хочется подчеркнуть в заключительном монологе, когда Арбенин становится на колени перед Неизвестным и князем и, при последнем всплеске сознания, умоляет их признать виновность Нины.

Все эти переключения от прояснения к полному затмению его ума я пытаюсь вести в полутонах, на паузах. И замечаю, что такой способ передачи сумасшествия Арбенина более доходчив до зрителя и не только больше впечатляет, но и действует примиряюще, внушая сочувствие и сострадание к гибели столь незаурядного человека, как Арбенин.

6

Не раз я задавал себе вопрос: «А как же сам Лермонтов относится к своему Арбенину? — Любит он его или не любит?»

Мне кажется, да! Симпатии Лермонтова к Арбенину несомненны, несмотря на то, что он наделил его рядом крупных пороков.

Мне ль, мне ль, который испытал
Все сладости порока и злодейства...

Добро и зло — это очень относительные понятия. Не только каждая эпоха, но и отдельные индивидуумы имеют различные представления о них. То, что для одних — зло, для других, в силу известных обстоятельств или принципов, не является злом. Мечь, убийство, разумеется, — зло. У Отелло и у Арбенина это тоже зло. Но как это рассматривать? Выражает ли это понятие сущность таких натур, как Отелло и Арбенин?

У Арбенина зло не только в том, что он отравляет Нину, но и во всех его действиях, в его протесте против пошлости окружающей его действительности.

И в этом смысле зло, с точки зрения Арбенина, имеет какую-то силу, а добродетель — никуда не годная вещь, ничего не вносящая, зло же оказывается активной силой.

Добро и зло приходят в соприкосновение, в особенности у человека, живущего так бурно и кипяще, как Арбенин.

Лермонтов не мог относиться к Арбенину вполне отрицательно. У него самого вся сознательная жизнь прошла под знаком протеста. Он бунтарь по натуре, как и герой его драмы. Арбенина он облюбовал, чтоб внедрить в него свое личное и сделать его рупором собственного миропонимания и ощущения. В Арбенине мы часто узнаем автобиографические черты самого Лермонтова.

Нечто общее с Арбениным мы встречаем и во многих других произведениях Лермонтова, что является доказательством органической связи образа Арбенина с тем, что в жизни исповедовал сам автор. Арбенин в своем главном — автобиографичен, не взирая на всю сгущенность красок, которую Лермонтов придал своему герою.

Позволю себе привести несколько характерных отрывков, в которых наиболее глубоко ощущается сам автор и в которых даны мотивы, родственные переживаниям Арбенина.

Вот, например, из «Корсара»:

Всегда любя уединенье,
 Возненавидя шумный свет,
 Узнав неверной жизни цену,
 В сердцах людей нашел измену.
 Утратив жизни лучший свет,
 Ожесточился я — угрюмый,
 Душа моя смутилась думой;
 Не могли более страдать,
 Я вдруг решился убежать...

Разве эти слова не могут быть эпиграфом к образу Арбенина?

А вот другое стихотворение — «Портрет». Ему предшествуют такие слова: «Этот портрет был доставлен одной девушкой. Она в нем думала узнать меня».

Холодный ум, средь мрачных дум
 Не тронут слезы красоты.
 Везде один, природы сын,
 Не знал он друга меж людей:
 Так бури ток сухой листок
 Мчит жертвой посреди степей!

Или:

И сам себе я в тягость, как другим.
 Тоска блуждает на моем челе,
 Я холоден и горд, я даже злым
 Толпе кажуся...

а также очень характерно для Арбенина:

Лишь в человеке встретиться могло
 Священное с порочным. Все его
 Мученья происходят от того.

И в заключенье:

Я предузнал мой жребий, мой конец.
 И грусти ранняя на мне печать;
 И как я мучусь, знает лишь творец,
 Но равнодушный мир не должен знать.

Все приведенные здесь строки могли бы исходить и из уст Арбенина и служить дополнением к его характеристике.

А то, что Лермонтов так часто возвращается к своей, повидимому, любимой теме, которую мы видим и в Арбенине и в только что цитируемых отрывках, ясно говорит о том, что здесь мы встречаем наиболее яркое отражение его сущности.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Программа Александринаского театра в день дебюта Ю. М. Юрьева.
Программа Александринаского театра в день дебюта Ю. М. Юрьева.
Ю. М. Юрьев — Ульин. М. А. Потоцкая—Людмила. «Старый закал»
Сумбатова-Южина. 1890-е гг.
Ю. М. Юрьев. «Блестящая карьера». 1890-е гг.
Ю. М. Юрьев — Чацкий. «Горе от ума» Грибоедова. 1899 г.
В. А. Крылов.
И. А. Всеволожский.
Е. П. Карпов.
П. Д. Ленский — Ноздрев. В. Н. Давыдов — Чичиков. «Мертвые
души» Гоголя. 1890-е гг.
К. А. Варламов.
В. Н. Давыдов.
К. А. Варламов — Ванюшка. В. Н. Давыдов — Мишайка. «Чужое
добро в прок не идет» Потехина. 1880-е гг.
В. Н. Давыдов — Фамусов. «Горе от ума» Грибоедова. Театр Корша,
1891 г.
В. Н. Давыдов — старуха-богомолка. 1890-е гг.
К. А. Варламов — Варравин. В. Н. Давыдов — Муромский. «Дело»
Сухова-Кобылина. 1890-е гг.
Н. Н. Ходотов — Жадов. К. А. Варламов — Юсов. «Доходное место»
Островского. 1900-е гг.
К. А. Варламов — Бзрендей. «Снегурочка» Островского. 1880-е гг.
К. А. Варламов — Муромский. «Свадьба Кречинского» Сухова-Кобы-
лина. 1900-е гг.
В. П. Далматов — Кречинский. «Свадьба Кречинского» Сухова-Кобы-
лина. 1900-е гг.
В. Н. Давыдов — Расплюев. «Свадьба Кречинского» Сухова-Кобылина.
1900-е гг.

- В. В. Стрельская и В. Н. Давыдов. 1900-е гг.
 Р. Б. Аполлонский — Хлестаков. «Ревизор» Гоголя. 1900-е гг.
 Р. Б. Аполлонский — Федя Протасов. «Живой труп» Толстого. 1912 г.
 М. В. Дальский. 1890-е гг.
 М. В. Дальский — Гамлет. «Гамлет» Шекспира. 1896 г.
 Ф. И. Шаляпин. 1896 г.
 Н. Н. Фигнер. 1890-е гг.
 Л. Г. Яковлев. 1890-е гг.
 Ф. И. Шаляпин — Сальери. «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова. 1890-е гг.
 Ф. И. Шаляпин. «Певцы» по Тургеневу. 1920 г.
 Ф. И. Шаляпин. 1918 г.
 М. Г. Савина. 1890-е гг.
 М. Г. Савина — «Месяц в деревне» Тургенева. 1890-е гг.
 М. Г. Савина — Марья Антоновна. «Ревизор» Гоголя. 1880-е гг.
 М. Г. Савина — Акулина. «Власть тьмы» Толстого. 1890-е гг.
 В. Ф. Комиссаржевская — Роза. «Бой бабочек» Зудермана. 1890-е гг.
 В. Ф. Комиссаржевская. 1890-е гг.
 В. Ф. Комиссаржевская — Лариса. «Бесприданница» Островского. 1890-е гг.
 П. Н. Орленев. 1890-е гг.
 П. Н. Орленев — царь Феодор. «Царь Феодор Иоаннович» Толстого. 1895 г.
 П. Н. Орленев — Раскольников. «Преступление и наказание» по Достоевскому. 1900-е гг.
 К. Н. Яковлев — Порфирий Петрович. П. Н. Орленев — Раскольников. «Преступление и наказание» по Достоевскому. 1900-е гг.
 К. Н. Яковлев.
 Н. Н. Ходотов. 1908 г.
 Н. Н. Ходотов — Чаруский. «Старый закал» Сумбатова. 1900-е гг.
 Л. Б. Яворская (Барятинская). 1897 г.
 Иосиф Кайнц. 1880-е гг.
 Иосиф Кайнц — Дон-Карлос. «Дон-Карлос» Шиллера. 1890-е гг.
 Андрие. 1896 г.
 Вормс. 1890-е гг.
 Муна-Сюлли — Эрнани. «Эрнани» Гюго. 1890-е гг.
 Муна-Сюлли — Царь Эдип. «Царь Эдип» Софокла. 1900-е гг.
 К. С. Станиславский. 1900-е гг.
 Ю. М. Юрьев — Аквила. «Калигула» Дюма. 1900 г.
 С. М. Волконский. 1890-е гг.
 П. П. Гнедич. 1900-е гг.
 Ю. М. Юрьев — Ипполит. «Ипполит» Еврипида. 1902 г.
 В. А. Теляковский. 1910 г.
 А. А. Санин. 1900-е гг.

А. П. Петровский — Семюэль Гарднер. Ю. М. Юрьев — Фрэнк. «Доходы миссис Уоррен» Шоу. 1907 г.

Ю. М. Юрьев — Фердинанд. «Коварство и любовь» Шиллера. 1909 г.

Н. А. Котляревский. 1913 г.

Ю. М. Юрьев — Дон-Жуан. «Дон-Жуан» Мольера. 1912 г.

Эскиз декорации худ. А. Я. Головина к «Дон-Жуану».

Ю. М. Юрьев — Дон-Жуан. «Дон-Жуан» Мольера. 1912 г.

А. Г. Юрьева. 1908 г.

Программа премьеры «Маскарада».

Зрительный зал Александринского театра в день генеральной репетиции «Маскарада».

Ю. М. Юрьев — Арбенин. «Маскарад» Лермонтова. 1923 г.

Ю. М. Юрьев — Арбенин. «Маскарад» Лермонтова. 1939 г.

Ю. М. Юрьев — Арбенин. Е. П. Студенцов — Звездич. Н. М. Железнова — Нина. «Маскарад» Лермонтова. 1939 г.

Ю. М. Юрьев — Арбенин. Я. О. Малютин — Неизвестный. Н. М. Железнова — Нина. «Маскарад» Лермонтова.

Занавес к 9-й картине «Маскарада».

Декорация 9-й картины «Маскарада».

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абарина — 24, 309
Айхенвальд — 414, 415
Аксарин — 254
Амфитеатров — 288, 429
Андреев Леонид — 59, 206
Андреев-Бурлак — 167, 168
Андреева М. Ф. — 44, 518
Андре — 380, 383
Анненкова-Бернар — 207
Антоновский — 244
Антуан — 391, 404
Аполлонский — 20, 24, 26, 201, 202,
204, 206, 300, 309, 437, 438, 454
Апуктин — 340
Арбенин — 101, 305
Ауэр — 275, 422
- Байрон — 455, 456
Бакст — 432, 436
Барабанов — 470, 481
Барятинский — 349, 350, 352, 355,
356, 369, 378, 382, 384
Бастунов — 315
Белинский — 220
Беляев — 288, 290
Бенкендорф — 77
Бернар Сара — 68, 354, 355, 378,
385, 391
Бетховен — 506
Боборыкин — 40, 41, 44, 59, 207, 385
Больша — 54, 86, 244
Борисов — 494
Бородай — 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99
Брюль — 446
Бруэтт — 380
Буренин — 288
- Бузони — 347
Бухарин — 320
- Вальбель — 388
Варламов — 13, 14, 15, 20, 21, 24, 30,
32, 35, 36, 57, 78, 81, 89, 105, 106,
108, 109, 110, 111, 112, 113,
114, 115, 116, 120, 129, 130, 133,
134, 135, 136, 137, 138, 140, 141,
142, 143, 144, 146, 148, 150, 154,
156, 157, 158, 160, 164, 166, 189,
193, 194, 195, 196, 199, 233, 234,
266, 281, 299, 300, 301, 301, 305,
309, 316, 421, 426, 460, 462, 464
Варравин — 207
Васильев Н. — 233
Васильев С. — 167
Васильева — 316
Васнецов — 249
Вейнберг — 288, 391
Вержилович — 275
Вильбушевич — 344, 345, 346, 347
Владимиров — 53
Волконский — 225, 232, 321, 421,
422, 425, 426, 427, 428, 430, 431,
434, 436
Володарский — 518
Ворме — 385, 386, 388
Врубель — 249
Всеволожский И. — 48, 53, 54, 65
66, 70, 421
Всеволожский Н. — 270
- Гаршин — 332
Гауптман — 90, 318
Гельцер В. — 24

- Гельцер Е. — 24
 Герд — 53
 Гете — 214, 415, 434, 522
 Гзовская — 446
 Глаголин — 315
 Глазунов — 478, 483, 499, 501
 Глама-Мещерская — 121
 Глинка — 501
 Глинская — 424
 Гнедич — 428, 430, 434, 436, 440, 441, 444, 448
 Гоголь — 66, 156, 233, 266
 Головин — 436, 458, 460, 468, 474, 475, 481, 483
 Гольдони — 455
 Горбунов — 20
 Горев — 280, 425, 426, 427
 Горева — 201, 206, 207
 Горелов — 437
 Горин-Горяйнов — 169, 436, 470, 474, 492
 Горький — 44, 254, 452, 518
 Градов-Соколов — 169
 Грибоедов — 268
 Гроссман — 162
 Гуно Ш. — 378
 Гуцков — 454
 Гюго — 254, 369, 378, 394, 396, 401, 407, 449, 450, 452, 453, 454
- Давыдов В. А.** — 74, 80
Давыдов В. Н. — 20, 21, 24, 29, 30, 32, 35, 36, 70, 78, 81, 89, 92, 93, 97, 99, 100, 101, 105, 106, 115, 116, 118, 120, 121, 122, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 133, 135, 148, 160, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 199, 233, 266, 281, 300, 301, 309, 316, 341, 352, 383, 390, 404, 421, 424, 426, 432
 Давыдов — 244
 Давыдова — 82
 Далматов — 20, 30, 31, 32, 57, 90, 128, 148, 149, 160, 162, 164, 165, 166, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 180, 182, 183, 188, 189, 190, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 216, 217, 218, 262, 264, 315, 470, 480, 481
 Дальский — 20, 26, 57, 77, 78, 201, 204, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 239, 240, 241, 242, 243, 246, 360, 422, 427, 454
 Дарвин — 392, 406
 Дарский — 436, 441
 Деклоза — 380
 Делорм — 380, 382
 Джером — 266
 Добужинский — 436
 Долина — 233, 244
 Долинов — 277, 441, 453
 Домашева — 315, 316, 319
 Дорошевич — 249, 288
 Достоевский — 86, 204, 222, 223, 224, 225, 268, 330
 Дубровина — 98
 Дузе — 482
 Дуров — 92
 Дюжикова — 300, 309
 Дюма — 385, 440, 506
- Еврипид — 266, 432, 444
 Ермолова — 27, 43, 73, 100, 102, 103, 132, 176, 266, 268, 270, 271, 280, 309, 422, 520
 Ершов — 54
 Есипова — 345
- Жданаев** — 104
 Живокини — 494
 Жулева — 24, 113, 150, 257, 298, 300, 426
- Збруева — 54, 244
 Зилотти — 80, 275
 Златовратский — 66
 Золя Эмиль — 378
 Зудерман — 46, 282, 444
- Ибсен — 21, 444,
 Иванов — 394, 398
 Измайлов — 288
 Ильинский — 169, 207
- Кава льери** — 371
 Кайнци — 357, 358, 359, 360, 362, 363, 364, 366, 368
 Кальдерон — 266
 Карабчевский — 288
 Каратыгин — 18

- Каратыгин 2-й — 21
 Карпов — 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70,
 72, 167, 272, 286, 287, 298, 300,
 304, 305, 341, 428, 431, 432, 512,
 513
 Карсавина — 53
 Карцева — 80
 Карякин — 86, 244
 Качалов — 101, 240, 241
 Кашарин — 95, 97
 Киселевский — 90, 121, 162, 168,
 240, 280
 Климентова — 227
 Ключевский — 249
 Ковалева — 318
 Ковалевская — 354
 Коваленко — 501
 Коклен — 385
 Комиссаржевская — 68, 70, 271, 281,
 282, 284, 286, 288, 289, 291, 292,
 294, 296, 297, 298, 299, 300, 301,
 302, 303, 304, 306, 307, 308, 309,
 312, 345, 346, 424
 Комиссаржевский — 281, 455
 Константинов — 207
 Корвин-Круковский — 162, 453, 512
 Корн — 207
 Корнель — 396
 Коровин — 249, 436
 Коровяков — 288
 Корчагина-Александровская — 315,
 436
 Корш — 26, 90, 116, 118, 120, 121,
 202, 354
 Котляревский — 448, 449, 450, 452
 Красовский — 315, 316
 Крупенский — 437
 Крылов — 15, 23, 24, 27, 29, 37, 38,
 59, 60, 63, 66, 69, 73, 134, 258,
 287
 Крэг Гордон — 414, 416, 417
 Крюковский — 93
 Кугель — 288, 290
 Куза — 86, 240
 Кузнецов Ст. — 169
 Кузнецов (худ.) — 80
 Куинджи — 93
 Кшесинская — 53, 430, 515
- Лаврентьев — 436, 449, 476, 491
 Ламбер-фис — 385, 389, 390, 391
 Ланге — 406, 407
 Ларош — 76, 77, 78, 79
 Левкеева — 297, 301
- Легат Н. — 53, 82
 Легат С. — 53
 Ленский А. — 15, 21, 27, 106, 108,
 109, 122, 436
 Ленский П. — 20, 89, 90, 92, 130,
 162, 233, 266, 309
 Леньяни — 53
 Леонардо да Винчи — 266
 Лермонтов — 213, 266, 508, 509,
 522, 526, 527, 528, 529, 530
 Лессинг — 454
 Лешков — 453
 Лешковская — 266, 268
 Лидваль — 472
 Литвин — 422
 Литке А. — 76, 82
 Литке К. — 76, 82, 85
 Литовцева — 101
 Лихачев — 46
 Лобаржи — 385
 Локтев — 493, 494
 Локтев И. — 493, 494
 Лола — 207
 Лопе де Вега — 266
 Луначарский — 518
 Любатович — 248
- Майер-Ферстер — 445
 Малютин — 249
 Мамонтов — 176, 248, 249, 250, 252,
 254, 436
 Мансфельд — 284
 Маринин — 15, 16, 18, 20, 21, 38, 41
 Маркс — 386
 Мартынова — 121
 Медведев П. — 20, 35, 81, 93, 169,
 233, 270, 462
 Медведева Н. — 298
 Мережковский — 340
 Мессонье — 376
 Микель-Анджело — 266
 Миронова — 315
 Михайлов — 315
 Михайловский — 44
 Мичурин — 89, 92, 294, 295
 Молчанов — 64, 270
 Мольер — 46, 444, 449, 455, 456, 458,
 462, 464
 Морето — 22, 23, 75
 Моцарт — 262
 Мочалов — 220, 329
 Мравина — 54, 86, 244
 Мунь-Поль — 380, 383, 389, 390
 Мунь-Сюлли — 68, 378, 380, 382,

383, 384, 385, 386, 389, 390, 391,
393, 394, 396, 397, 398, 400, 401,
Мюльбах — 82
Мюссе — 330
Мясоедев — 376

Надсон — 331, 332
Найденов — 59
Направник — 54, 87, 246, 501
Невский — 24
Незлобин — 281
Немирович-Данченко — 30, 44, 59,
101, 133, 204, 340, 404, 405, 410,
411
Никифоров — 493, 494
Никиш — 87, 88
Никольский — 14

Озаровский — 14, 36, 126, 275, 284,
286, 432, 441, 453
Озерова — 90
Оленин — 249
Орленев — 315, 318, 319, 320, 321,
322, 324, 325, 326, 328, 329, 330,
331, 334, 336, 337
Осипова — 351
Острогорский — 35, 56, 72, 81, 90,
103, 133, 136, 137, 144, 176, 230,
232, 238, 260, 261, 268, 287, 290,
259, 318, 403, 434, 440, 444, 452,
453, 487, 493, 505
Острогорский — 288

Павлов — 138
Павлова — 53
Палечек — 240
Панова — 101
Панчин — 309
Певцов — 481
Петипа — 95, 201, 202, 207, 280,
430
Петров — 35, 36, 227, 228
Петрова-Званцева — 248
Петровский — 441, 442
Писарев — 20, 57, 300, 309
Писемский — 102
Плещеев — 288
Погожев — 41
Поленов — 249
Поморцев — 148, 149, 186
Поссарт — 68
Потапенко — 441

Потекин — 118, 120, 405
Потоцкая — 70, 281, 282, 284, 286
294, 295, 296
Правдин — 132
Преображенская — 53
Протопопов — 318
Пушкин А. А. — 350
Пушкин А. С. — 82, 266, 349, 350,
351, 378, 382, 455
Пушкин Г. А. — 350

Райхер — 358, 366, 367, 368
Рассин — 396
Рафаэль — 266
Рашель — 391
Режан — 295, 354, 378, 391
Ремизов — 14
Репин И. — 266
Репин — 44
Римский-Корсаков — 252
Родэн — 376, 377
Романовский — 499
Росси — 146, 438
Россовский — 21, 22, 288
Ростан — 378
Рошин-Инсаров — 69, 97, 121, 207
Рошина-Инсарова — 436, 470, 482,
484, 486, 488, 501, 502, 504, 505,
506, 508, 512
Рыбаков — 47, 132
Рыбников — 315
Рышков — 318

Савина — 24, 29, 30, 32, 33, 35, 52,
57, 63, 64, 65, 81, 233, 257, 258,
260, 261, 262, 264, 265, 266, 268,
269, 270, 271, 272, 274, 275, 276,
277, 278, 281, 282, 289, 294, 295,
296, 297, 298, 299, 300, 316, 344,
421, 424, 426, 449
Садовская О. — 404
Садовский П. — 128, 167, 168, 169,
403
Сазонов — 20, 21, 29, 30, 32, 35,
47, 48, 70, 72, 106, 156, 309, 421
Сальвини — 115, 146, 389, 417, 422,
424, 425
Салтыков-Щедрин — 136, 149, 150
Самарин — 43, 116, 121, 130
Самойлов В. — 81
Самойлов П. — 94, 99, 334, 437, 438,
454

- Санин — 275, 436, 437, 438, 440, 441
 Сарду — 354, 506
 Сарматов — 315
 Сарсэ — 385
 Сахар — 110
 Сапин — 207
 Свободина-Барышева — 98, 207, 315
 Секар-Рожанский — 249
 Селиванов — 25, 288
 Сервантес — 266
 Серебряков — 86, 244
 Середин — 422
 Серов — 249, 271
 Сильвен — 385, 389, 390, 465
 Синельников — 441
 Скабичевский — 44
 Склифасовский — 177
 Славина — 54, 244
 Случевский — 332
 Смолич — 487
 Соколов — 249
 Соловцев — 69, 70
 Соловьев — 493
 Солодовников — 176, 177
 Соломко — 207
 Солонин — 120, 121
 Сопельников — 80
 Софокл — 266, 390, 444
 Спиридов — 101, 421
 Сталин — 104
 Сталь — 243
 Станиславский — 206, 404, 405, 410, 411, 520
 Стравинская — 148
 Стравинский — 54, 244
 Стрельская — 14, 24, 44, 148, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 316
 Стрельский — 57, 150, 207
 Стремлянов — 269
 Стрепетова — 57, 315, 316
 Студенцов — 470, 476, 486, 487, 488
 Суворин — 90, 258, 276, 288, 303, 308, 313, 314, 315, 316, 318, 320, 329, 446
 Судьбинин — 315, 316
 Сумароков — 13
 Сумароков-Эльстон — 315
 Сумбатов — См. Южин
 Суриков — 266
 Сухово-Кобылиц — 79, 134, 136, 148, 150, 155, 158, 160, 162, 168, 199, 206
 Таиров — 418
 Тальма — 391
 Тамансе — 380
 Тамберлик — 204
 Танеев В. — 80
 Танеев С. — 80
 Тартаков — 54, 244
 Теляковский — 254, 434, 436, 440, 442, 444, 445, 468, 471, 472, 512, 514
 Тиме — 453, 470, 483, 486
 Тинская — 315
 Тихонов А. — 306
 Тихонов В. — 404
 Толстой А. К. — 148, 242, 320, 341, 440, 455
 Толстой Л. Н. — 47, 206, 261, 264, 268, 318
 Трахтенберг — 440
 Трофимов — 21
 Тунашенский — 318
 Тургенев — 86, 233, 237, 256, 260, 261
 Уайльд — 295, 347
 Усачев — 29, 148, 151, 153, 154, 155, 156, 275
 Успенский — 66
 Файер — 427
 Федоров-Юрковский — 16, 18, 38, 38
 Федотов — 28
 Федотова — 27, 34, 132, 266, 270, 422
 Фероди — 465
 Фигнер М. — 54, 79, 86, 244
 Фигнер Н. — 54, 79, 85, 86, 244, 246, 275, 430
 Фокин — 53
 Фонвизин — 13
 Фофанов — 332
 Фредерикс — 56, 472
 Харт — 449
 Хворостов — 229
 Хмельницкий — 284
 Ходотов — 226, 340, 341, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 434
 Холмская — 315, 316

Цветкова — 248

Цукки — 53

Чайковский М. — 73, 75, 76, 78, 79,
80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 133,
136, 265, 266

Чайковский П. — 73, 75, 76, 77, 78,
79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87

Черкасская — 54

Чернов А. — 14

Чернов — 20, 36, 54

Чернышев — 231

Чехов — 59, 133, 297, 300, 301, 303,
304, 305, 306, 307, 308, 404

Чинизелли — 518

Читау — 309

Шаляпин — 238, 239, 240, 241, 242,
243, 244, 246, 248, 249, 250, 252
254, 256, 518

Шаповаленко — 14, 35, 81

Шевелев — 249

Шевченко — 14

Шекспир — 114, 266, 304, 408, 415,
416, 430, 444, 454, 528

Шервашидзе — 436

Шиллер — 214, 256, 266, 295, 357

Шкарин — 148, 175, 176, 177

Шоу — 444

Шпажинский — 98, 202, 204, 341

Шубинский — 176, 177

Шувалов — 121

Шумский — 43

Щепкин — 440, 462, 494

Щепкина-Куперник — 349

Эккерман — 415

Эксузович — 254

Эсхил — 266

Южин (Сумбатов-Южин) — 27, 41,
47, 48, 59, 98, 132, 162, 265, 280,
390

Южина — 47

Юрьев С. — 102, 103, 116

Юрьева А. — 465

Яблочкина — 121

Яворская — 69, 315, 349, 350, 352,
354, 356, 369, 371, 378

Яковлев К. — 98, 315

Яковлев Л. — 25, 54, 86, 244, 275

Яковлев С. — 36, 376, 377, 378, 448

Яковлева — 242, 243

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Евг. Кузнецов — Предисловие	3
Ю. М. Юрьев — Записки	11
Первые годы	13
П. И. Чайковский	73
В провинции	89
К. А. Варламов и В. Н. Давыдов	105
„Свадьба Кречинского“	147
М. В. Дальский	201
Ф. И. Шаляпин	233
М. Г. Савина	257
В. Ф. Комиссаржевская	279
П. Н. Орленев	313
Н. Н. Ходотов	337
За границей	349
В спорах о новом театре	403
На путях к классике	421
„Дон-Жуан“	455
„Маскарад“	467
Приложение	
Работа над образом Арбэнца	519

Редактор Е. М. Кузнецов. Художественный редактор Н. Г. Дембо.

Искусство № 2968. М 00860 Тираж 7000 экз. Печ. листов 33,75.
Уч. авторских листов 31,75. Бумага 62×92 в 1/16

Типография им. Володарского, Управления полиграфии и издательств Ленгорисполкома