Чхиквишвили Д. И. **Александр Иванович Сумбатов-Южин: Жизнь и творчество**. Тбилиси: Тбилисский университет; Московский университет, 1982. 459 с.

От автора 5 [Читать](#_Toc400925622)

**Глава I.
Начало большой жизни**

1. Родители 9 [Читать](#_Toc400925623)

2. Гимназические годы 13 [Читать](#_Toc400925625)

3. «Удивительный вечер» 19 [Читать](#_Toc400925626)

4. Петербургский университет. Профессор А. Д. Градовский. Любительский театр 22 [Читать](#_Toc400925627)

5. В. И. Засулич. А. Ф. Кони. Публицистика 27 [Читать](#_Toc400925628)

6. Частные театры. А. А. Бренко. Ф. А. Корш 31 [Читать](#_Toc400925629)

7. Дебют. Мария Николаевна Корф 33 [Читать](#_Toc400925630)

8. Смерть отца. Арест брата 38 [Читать](#_Toc400925631)

9. Три женитьбы 42 [Читать](#_Toc400925632)

10. Сергей Андреевич и Юрий Михайлович Юрьевы. Южин-педагог 46 [Читать](#_Toc400925633)

11. А. А. Остужев 50 [Читать](#_Toc400925634)

12. Путешествие за границу 52 [Читать](#_Toc400925635)

13. Семейная трагедия 55 [Читать](#_Toc400925636)

**Глава II.
А. И. Сумбатов-Южин — актер**

1. А. И. Южин в героико-романтических ролях 57 [Читать](#_Toc400925637)

2. А. И. Южин и театр Шекспира 87 [Читать](#_Toc400925639)

3. А. И. Южин в русской классической драматургии А. С. Грибоедова и А. С. Пушкина 122 [Читать](#_Toc400925640)

4. А. И. Южин и драматургия А. Н. Островского 131 [Читать](#_Toc400925641)

5. А. И. Южин в драматургии современников 145 [Читать](#_Toc400925642)

**Глава III.
Драматургия А. И. Сумбатова** 159 [Читать](#_Toc400925643)

Драматическая легенда из прошлого Грузии «Измена» 190 [Читать](#_Toc400925644)

**Глава IV.
В борьбе за реализм. Во главе Малого театра**

1. Борьба за реализм в искусстве 210 [Читать](#_Toc400925645)

2. Первый съезд сценических деятелей. «О Щепкине». П. С. Мочалов 225 [Читать](#_Toc400925647)

3. Спор с В. С. Соловьевым 234 [Читать](#_Toc400925648)

4. А. Н. Островский и А. И. Сумбатов. «Реалистический романтизм» 241 [Читать](#_Toc400925649)

5. А. П. Чехов и А. И. Сумбатов 247 [Читать](#_Toc400925650)

6. Л. Н. Толстой и А. И. Сумбатов 255 [Читать](#_Toc400925651)

7. А. И. Сумбатов о Н. А. Некрасове 262 [Читать](#_Toc400925652)

8. В. Я. Брюсов и А. И. Сумбатов 263 [Читать](#_Toc400925653)

9. Гастроли в Белграде 265 [Читать](#_Toc400925654)

10. Юбилей А. И. Сумбатова-Южина 267 [Читать](#_Toc400925655)

11. Во главе Малого театра 273 [Читать](#_Toc400925656)

12. Во главе Общества грузин в Москве 282 [Читать](#_Toc400925657)

13. А. И. Сумбатов в Грузии 290 [Читать](#_Toc400925658)

**Глава V.
Малый театр на службе революции. От классики к советским пьесам**

1. Февральская революция. Во главе московских театров 292 [Читать](#_Toc400925659)

2. Октябрьская революция. Малый театр продолжает свою работу 295 [Читать](#_Toc400925661)

3. Встреча с А. В. Луначарским 297 [Читать](#_Toc400925662)

4. Автономия Малого театра 301 [Читать](#_Toc400925663)

5. А. И. Сумбатов-Южин — почетный член Петроградского государственного Александринского театра 309 [Читать](#_Toc400925664)

6. Репертуар Малого театра 311 [Читать](#_Toc400925665)

7. «Посадник» А. К. Толстого 316 [Читать](#_Toc400925666)

8. «Старик» М. Горького 321 [Читать](#_Toc400925667)

9. Объединение театрального дела 325 [Читать](#_Toc400925668)

10. Юбилей М. Н. Ермоловой 334 [Читать](#_Toc400925669)

11. «Оливер Кромвель» А. В. Луначарского 341 [Читать](#_Toc400925670)

12. Юбилей А. И. Южина 348 [Читать](#_Toc400925671)

13. А. И. Сумбатов в Грузии 354 [Читать](#_Toc400925672)

14. Пьесы советских драматургов 359 [Читать](#_Toc400925673)

15. «Любовь Яровая» К. А. Тренева 366 [Читать](#_Toc400925674)

16. 25‑летие Московского Художественного театра 368 [Читать](#_Toc400925675)

17. 100‑летие Малого театра 371 [Читать](#_Toc400925676)

**Глава VI.
Борьба за развитие советской театральной культуры**

1. А. И. Южин и «Левый фронт». «Театральный Октябрь» Мейерхольда 377 [Читать](#_Toc400925677)

2. Пролеткульт 390 [Читать](#_Toc400925679)

3. Театральная эстетика А. И. Сумбатова-Южина 396 [Читать](#_Toc400925680)

4. Новый зритель 402 [Читать](#_Toc400925681)

5. «Театр актеров» 404 [Читать](#_Toc400925682)

6. О строительстве драматических театров на периферии Москвы 411 [Читать](#_Toc400925683)

7. Театральный музей им. А. А. Бахрушина 415 [Читать](#_Toc400925684)

8. Борьба с бюрократизмом 416 [Читать](#_Toc400925685)

**Глава VII.
Последние годы**

1. «Обыкновенный человек». Е. К. Лешковская 418 [Читать](#_Toc400925686)

2. Болезнь. Почетный директор Малого театра 423 [Читать](#_Toc400925688)

3. Последний путь 430 [Читать](#_Toc400925689)

**Вместо послесловия.
Воспоминания М. А. Богуславской-Сумбатовой** 435 [Читать](#_Toc400925690)

**Указатель имен** 447 [Читать](#_Toc400925691)

{3} *Посвящаю талантливому коллективу Малого театра*

«Южин — гигант. Великолепный драматический артист, драматург, общественный деятель, председатель… бесчисленных комитетов, обществ и… трудно все перечислить. Южин — запас какого-то могучего душевного здоровья, кладезь какой-то магнетической энергии, неустрашимой настойчивости во всем, широкого размаха и в работе и в личной жизни, человек в то же время долга и честности».

*Е. Д. Турчанинова*

«Драматург, актер, руководитель Малого театра, его “почетный директор”, почетный член Академии наук, историк и теоретик театра — таков диапазон деятельности Южина. … Одинаково блестящий в комедии и в трагедии, Южин особые симпатии зрителей завоевал в ролях романтического характера;… гневный протест против произвола, против общественной несправедливости, звучавший в монологах его героев, был созвучен настроению эпохи, выражал ее прогрессивные идеалы».

*М. И. Царев*

# **{****5}** От автора

Среди прославленных деятелей русского театра достойное место занимает Александр Иванович Сумбатов-Южин, замечательный актер, драматург, публицист, теоретик и организатор, один из образованнейших людей своего времени, почетный член Российской Академии наук, народный артист[[1]](#footnote-2), кавалер многих орденов, высших правительственных наград Сербии и Франции.

Южин был прирожденным актером широкого творческого диапазона, признанным современниками актером героико-романтического плана, великолепным трагиком и блестящим мастером комедийного жанра. Каждый созданный им образ был глубоко осмыслен и прочувствован, поднят на высоту подлинно художественного обобщения, сверен с самой жизнью — был целен, самостоятелен и индивидуален.

Как говорили, Южин — актер не только по профессии, а всем своим существом. Его дарование проявлялось и в жизни. В любом обществе — среди друзей и близких, в деловой обстановке, на официальных встречах — всегда и всюду он был по-театральному приподнят, красив, благороден. Личность многогранная, привлекательная, Южин своим обаянием очаровывал каждого, с кем ему приходилось общаться. В его поведении не сквозило никакого позерства; он был скромным, тактичным и требовательным к себе, обладал несокрушимой трудоспособностью.

В Малый театр Южина привели непреодолимое желание и вполне осознанная цель человека, с юности испытавшего радость сценического творчества. Именно Малый театр с его демократическими традициями соответствовал духовному запросу Южина; только там он мог раскрыть свои творческие силы, достигнуть совершенства актерского мастерства. Труппа театра того времени славилась такими актерами, как Ермолова, Ленский, Федотова, Самарин, Медведева, Рыбаков, О. Садовская. {6} М. Садовский. Молодой Южин, благодаря таланту и высокой культуре, очень скоро оказался в центре творческой жизни труппы, стал одним из ведущих актеров театра. По воспоминанию Е. Д. Турчаниновой, «Южин пришел в Малый театр…, уже имеющий свою славную историю. С энтузиазмом, страстной убежденностью он не только принял историю Малого театра, он проникся ею, полюбил ее. Он влился в жизнь театра, сделался неотделимым от него. Защищая, прославляя историю ставшего ему родным Малого театра, он был одним из создателей дальнейшей истории Малого театра, вплоть до своей смерти в 1927 году»[[2]](#footnote-3).

В Ермоловой и Ленском Южин нашел единомышленников, определяющих реализм как основу театрального искусства. Талантом, трудом, убежденностью они продолжили традиции Малого театра, их сценическое слово служило народу проводником передовых идей эпохи. Еще в 1889 году Южин писал, что передовое русское общество «… одно из первых, если не первое, в Европе освободит серьезную сцену от постыдной связи с балаганом и кафешантаном, выделит ее в особое, независимо стоящее учреждение и придаст (театру) то значение, которое лежит в самом существе дела»[[3]](#footnote-4).

Южин — театральный псевдоним Сумбатова, под драматическими произведениями он ставил свою фамилию. Его пьесы отличались театральностью, остротой конфликта, яркостью образов, отточенностью диалогов и пользовались большой популярностью. Герои А. И. Сумбатова — это люди, борющиеся за свободу личности, протестующие против насилия и деспотизма; их идеал — свободный труд, незапятнанная совесть и высокая нравственность. Самую лучшую драматургическую работу А. И. Сумбатов посвятил героическому прошлому Грузии. Пьеса «Измена» оказалась венцом его литературного творчества, грузинский поэт Акакий Церетели отнес ее к числу подлинных шедевров.

Сумбатов-Южин свободно разбирался в вопросах юриспруденции, философии, эстетики, блестяще знал историю литературы и искусства. Отвечая как-то на анкетный вопрос: «Ваше любимое занятие?», он написал: «Думать». «Я книжник», — утверждал он. Его теоретическое наследие, известное в театроведении как «театральная эстетика Сумбатова», и ныне представляет большую ценность, требует детального изучения и систематизации.

Он был воспитан на революционно-демократических идеях Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Чавчавадзе, {7} Церетели; его художественный вкус развивался под влиянием творческого гения Руставели, Пушкина, Грибоедова, Островского, Толстого. Он был не только представителем великой русской культуры и культуры грузинского народа, но и активным их созидателем и пропагандистом. Как Ермолова и Ленский, Южин был кумиром студенчества.

Общественная деятельность Южина грандиозна. Блестящий оратор и публицист, он был инициатором всевозможных диспутов и дискуссий, участвовал в работе общественных организаций, многие из которых возглавлял, и везде пользовался уважением и любовью, ибо всегда был готов верой и правдой служить прогрессивному начинанию.

Свое творчество и свой талант А. И. Сумбатов посвятил укреплению дружбы и братства русского и грузинского народов. Он возглавлял землячество грузинских студентов, был бессменным председателем «Общества грузин в Москве», роль которого во взаимосближении русской и грузинской культур воистину неоценима. При участии Южина осуществлены перевод поэмы Руставели на русский язык, организация в Московском университете вечеров Ильи Чавчавадзе, Акакия Церетели, Важа Пшавела, Н. Бараташвили, Александра Казбеги, создание научных обществ имени Ильи Чавчавадзе и Акакия Церетели в Московском университете, в Институте Лазарева, основание грузинской библиотеки в Москве, подготовка кадров для грузинского театра и искусства в Москве, Петербурге и многое, многое другое.

Начиная с 90‑х годов прошлого века до конца своей жизни (1927), Южин-Сумбатов руководил студенческим обществом «Искусство и литература» при Московском университете.

С Южиным сотрудничали величайшие представители русской и мировой культуры — Л. Н. Толстой, А. Н. Островский, А. П. Чехов, А. М. Горький. Они высоко ценили его как актера, драматурга, театрального деятеля. Теплом и любовью была наполнена дружба Южина с В. Я. Брюсовым, И. А. Буниным, Л. Н. Андреевым, К. Д. Бальмонтом.

Интереснейшей страницей в истории культуры являются взаимоотношения А. И. Сумбатова с ведущими профессорами Московского и Петербургского университетов, академиками Российской Академии наук: А. Д. Градовским, В. О. Ключевским, Н. Н. Баженовым, А. Ф. Кони, П. Н. Сакулиным и многими другими.

С глубокой признательностью давали высокую оценку деятельности своего соотечественника Илья Чавчавадзе, Акакий Церетели, Нико Николадзе, Нико Марр, Васо Абашидзе, Котэ Марджанишвили, Дмитрий Аракишвили, Захарий Палиашвили и другие.

С 1909 года Южин возглавлял Малый театр. Современники {8} писали, что «история Южина — история Малого театра». А. В. Луначарский называл его «мудрым кормчим Малого театра». В тяжелое время разгула реакции, мировой войны и в бурную революционную пору он был умелым и дальновидным руководителем. Великий Октябрь создал невиданные дотоле благоприятные условия для развития культуры и, в частности, театрального искусства. Активный участник прогрессивного и демократического движения России, Сумбатов-Южин осознал те огромные перспективы, которые открылись перед сценическим искусством. Он встал плечом к плечу с народным комиссаром просвещения А. В. Луначарским в кропотливом труде по созданию советского театра и сделал все, чтобы Малый театр органически врос в новую жизнь и успешно реализовал свою историческую миссию; новый репертуар был призван служить народу и утверждать на сцене художественные принципы социалистического реализма.

Внимательно изучив жизнь и творческий путь Сумбатова-Южина, нельзя не проникнуться чувством глубочайшего восхищения к этой выдающейся личности. Рассказать читателю о его жизни и деяниях — цель этой книги.

Издание этого труда в 1982 году совпадает со столетием со дня выхода на сцену великого Малого театра будущего великого актера А. И. Сумбатова-Южина.

А через год, в 1983 году вся страна празднует 200‑летний юбилей первого манифеста дружбы русского и грузинского народов, сыном которых был Александр Иванович Сумбатов-Южин, посвятивший всю свою жизнь укреплению этой дружбы.

# **{****9}** Глава IНачало большой жизни

## 1. Родители

Александр Иванович Сумбатов-Южин родился 4 (16) сентября 1857 года в селе Кукуевке Ефремовского уезда Тульской губернии в семье кавалерийского офицера Ивана Александровича Сумбаташвили и Варвары Ивановны Недзветской.

Сохранилась метрика, свидетельствующая о рождении матери актера, выданная в 1836 году «Ярославской Епархии города Ростова Лазарево-Воскрешенской церкви Священно- и церковнослужителей»: «… 22 числа сентября у отставного подполковника Ивана Викентьевича Недзветского и законной жены его Анны Николаевны, урожденной Кологривовой, родилась дочь Варвара»…[[4]](#footnote-5)

Известно, что семья Недзветских жила небогато, но пользовалась большим уважением по той причине, что хозяйка дома Анна Николаевна, женщина весьма образованная, имела многочисленную и влиятельную родню. Установлено, что мать Анны Николаевны была ближайшей родственницей и задушевной подругой бабушки и воспитательницы Лермонтова — Арсеньевой.

Рано осиротевшую Варвару Ивановну воспитала и дала ей всестороннее образование ее тетка Елизавета Васильевна Кологривова, известная в то время писательница, переводчица и общественная деятельница. Кологривова владела несколькими европейскими языками, писала музыкальные пьесы, отлично Разбиралась в вопросах искусства. Ее перу принадлежит перевод на русский язык «Божественной комедии» Данте, опубликованный под псевдонимом Фон-Дим.

Кологривова долгие годы жила в Петербурге, затем — в Париже. Как в петербургском ее салоне, так и в парижском {10} охотно собирались прогрессивные писатели, поэты, музыканты, художники, актеры, но душою салонов неизменно оставалась хозяйка.

Хрупкая, нежная Варенька Недзветская отличалась повышенной нервной возбудимостью. Жизнь ее у тетки протекала в интересной, но утомительной обстановке. С юных лет она привыкла к встречам с прославленными современниками, к стихам, музыке, к утонченным беседам, к изысканной речи. Все это способствовало духовному развитию девушки. Ее способность ценить истинно прекрасное, тонкий вкус, отличная память послужили в дальнейшем источником эстетического воспитания сына.

«Моим главным руководителем, — рассказывал впоследствии Южин, — была моя мать, привившая мне любовь к литературе, искусству и театру, что полностью определило мой жизненный путь. Она зародила во мне не только любовь к театру и искусству, но и внушила мне сознание того, что через искусство и литературу надо безгранично служить своему отечеству. Моя мать была глубоко образованной женщиной, впитавшей высокую культуру того общества, которое идейно формировалось под непосредственным влиянием Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Достоевского и молодого Толстого».

Отец Южина, Иван Александрович Сумбаташвили, тоже рано осиротел, но при крайне трагических обстоятельствах. Его родители — штабс-капитан князь Александр Иванович Сумбаташвили и Софья Левановна Багратион-Мухранская, родословная которой восходит по прямой линии к грузинскому царю Ираклию II, — с тремя малолетними детьми были зверски убиты 26 сентября 1847 года неизвестными лицами в селе Квишхети (Горийский округ), где находилось фамильное имение Сумбаташвили.

Живыми остались шестеро детей. По решению предводителя Тбилисской губернии генерала Г. Орбелиани было учреждено опекунство для воспитания сирот и законного обеспечения их прав на наследование родительского имущества, «имеющего находиться в Тифлисском и Горийском уездах, в городе Тифлисе и в Шорапанском уезде Кутаисской губернии». Опекунами назначили проживающего в Тбилиси Н. А. Матвеева и проживающего в Горийском округе П. Цимакуридзе; воспитательницей была определена бабушка сирот Екатерина Багратион-Мухранская[[5]](#footnote-6). В сентябре 1850 года скончался Н. А. Матвеев, и забота о детях перешла к Багратион-Мухранской. Ей же дополнительно отвели имение в Телети, неподалеку от Тбилиси.

По окончании Петербургского кадетского корпуса Иван Александрович Сумбаташвили некоторое время числился в грузинском {11} офицерском полку, а в 1855 году был направлен на службу в Россию. Здесь он женился, и здесь родились его сыновья Александр и Владимир, а дочь Екатерина родилась в Тбилиси.

В 1863 году Сумбаташвили вышел в отставку и вернулся на родину, где за наследниками покойного штабс-капитана числилось несколько имений, подлежащих разделу. Сумбаташвили получили для жительства имение Телети. Через год по приказу наместника Иван Александрович Сумбаташвили был назначен мировым посредником I отдела Тбилисского округа, а вскоре, вслед за объявлением царского указа, ему пришлось с головой погрузиться в сложные проблемы проведения крестьянской реформы.

Четыре года семья жила безбедно. Летом — в Телети, зимой — в снятой бессрочно городской квартире. Сумбаташвили были гостеприимны. «Наш дом в Тифлисе, — вспоминал Южин, — был центром, где собирались, благодаря уму и развитию мамы, лучшие и умнейшие, “передовые” люди Тифлиса, сосланные на Кавказ студенты и пр. Помню Илью Чавчавадзе, Нико Чавчавадзе, впоследствии председателя департамента судебной палаты Максимовича, тогдашнего попечителя Кавказского учебного округа Ивана Игнатьевича Полторацкого, Илью Ивановича Циномсгварова, Чимишкианца — будущего основателя армянского театра…, Шакро Магалова, музыканта Саванели и многих других»[[6]](#footnote-7).

Однако в конце 1866 года Иван Александрович был вынужден оставить государственную службу. Причиной тому послужил личный раздор с Бороздиным, чиновником особых поручений при генерал-губернаторе Закавказья. Отставка тяжело отразилась на материальном состоянии семьи. Имение в Телети не давало почти никаких доходов, а состояния Ивана Александровича и Варвары Ивановны очень скоро были прожиты. К тому же братья Ивана Александровича Сумбаташвили — Давид и Василий находились почти полностью на его иждивении.

В 1865 году между братьями был произведен раздел имущества.

Ивану Александровичу Сумбаташвили досталось имение матери, Софьи Левановны, урожденной Багратион-Мухранской, в Мухрани. Однако этим имением давно и безраздельно владел князь Иван Константинович Багратион-Мухранский. Репутация князя была запятнанной: поговаривали, что не без его Участия произошло убийство в Квишхети. И дальнейшее его Поведение не отличалось благородством: присваивая имение, он пользовался беззащитностью несовершеннолетних, а теперь наотрез отказывался передать его законному наследнику, ссылаясь {12} на то, что, согласно откупной, имение якобы являлось собственностью его отца. Началась тяжба. Пользуясь связями и продажностью чиновников, Багратион-Мухранский всеми способами осложнял и оттягивал справедливое решение.

Тяжба, длившаяся пятнадцать лет, привела семью Сумбаташвили к полному разорению. О том, чем закончился этот многолетний спор, речь пойдет ниже. Пока что Иван Александрович вынужден был отказаться от городской квартиры и переселить семью в Телети на постоянное жительство, от чего очень страдала Варвара Ивановна, очутившись без книг и фортепьяно, и что поставило в трудное положение первенца Сумбаташвили Сашу: получив начальное образование дома под руководством матери, он был уже зачислен в Тбилисскую классическую гимназию.

В 1908 году, касаясь детских лет, в дни 25‑летнего юбилея Александра Ивановича, театральный критик упоминал, что= имение в Телети находилось в одном из живописнейших уголков Кавказа, среди величавой природы, гордых горных хребтов и роскошной растительности. Родители и природа Кавказа — два первых и самых сильных влияния на подрастающего Александра Ивановича, будивших в нем поэтические настроения, развивавших воображение. В богатом, уютном и гостеприимном доме собиралась лучшая интеллигенция Грузии, частым и дорогим гостем был И. Чавчавадзе. Не случайно, не просто для биографической полноты приводим эти подробности. Они существенны для истории формирования личности А. И. Южина, именно они подводят к колыбели его таланта… Они зажгли и определили содержание и направление таланта актера, определили его литературные тяготения.

Южин — по преимуществу актер Уильяма Шекспира, Фридриха Шиллера и Виктора Гюго. Эта формула — «актер Шекспира, Шиллера и Гюго» — уходит своими корнями в далекое детство. Этими ранними влияниями определялись те главные элементы, из которых складывался Южин-актер.

Жизнь его матери была наполнена частыми треволнениями. Не раскрывая трудно доступные детскому пониманию причины, мать, гуляя по полному аромата саду, подолгу, взволнованно говорила с мальчиком. Иной раз восход солнца заставал женщину и ребенка в саду. Воспламененная прекрасными вымыслами, она рассказывала ему про Айвенго и Карла Моора, про Лира и Жана Вальжана.

Так из уст матери узнал Александр Иванович многие романы В. Скотта, трагедии Шекспира, пьесы Гюго. И отложились в детской душе громадные впечатления, и стали романтические герои первой пищей его фантазии.

{13} С неменьшей силой запечатлелись в его памяти и горячие речи свободолюбивых друзей и завсегдатаев дома Сумбатовых.

Добавим к этому, можно сказать, поэтическому обзору, что воспитание матери, всегда вдумчивой и ласковой, развивало в сыне черты утонченной натуры, склонной к благородству и мечтательности. Отец же унаследовал от предков волевой характер, гордость, стремление к героизму. Его идеалом навсегда определился «Витязь в тигровой шкуре». Он знал поэму наизусть, любил читать ее сыновьям. Известный биограф Южина Н. Е. Эфрос писал, что отец Александра Ивановича принадлежал к передовой грузинской интеллигенции, был блестящим кавалеристом, человеком несгибаемой воли и сильного духа, которому чужды мечтательность и сентиментальность. Но, невзирая на это, он был в высшей степени поэтической натурой. Черты отца с необыкновенной яркостью проявились позднее не только в личности Сумбатова-Южина, но и в его творчестве.

## 2. Гимназические годы

В сентябре 1869 года Сашу Сумбаташвили, гимназиста второго класса, отвезли в город. Заботу о нем взяла на себя его родная тетка Тассия. Однако, как выяснилось позднее, заботы ее выражались лишь в чрезмерной строгости к племяннику и в весьма скудном питании. Мальчик иной раз просто-напросто голодал. В довершение всего он заболел тифом в очень тяжелой форме. Только заботливый уход родителей помог ему быстро выздороветь.

Перейдя в третий класс, Саша наотрез отказался от «забот» тетки Тассии. Родители поручили его жене управляющего их имением Саакадзе, простой, доброй крестьянке, проживающей в Тбилиси с тремя детьми. Но к концу года выяснилось, что у Саакадзе открылся туберкулезный процесс, родители не могли дольше оставлять сына у больной женщины. К тому же пришла пора отправлять в гимназию младших детей. В силу этих обстоятельств Сумбаташвили сняли в Тбилиси небольшую квартиру, не совсем подходящую для их семьи. Но зато кончились скитания Саши, с четвертого класса гимназии он жил с родителями, братом и сестрой.

Саша отличался редкой волевой направленностью и стремлением к достижению поставленной цели. В воображении мальчика оживали картины «прекрасных вымыслов», впитанных им из рассказов матери, его восприимчивой душой владели зовущие на благородный подвиг образы романтических героев.

Сохранилось письмо Варвары Ивановны, матери Южина, к воспитавшей ее тетке Елизавете Васильевне, написанное, когда сыну не исполнилось еще тринадцати лет, в котором она {14} дает характеристики своим детям. Приводим содержание этого интересного письма: «… Саша роста одинакового со мною. Лоб, поражающий своею белизною… Глаза большие, серые. Нос — вольтеровский, слишком голик… Нижняя челюсть недостаточно развита… Глубокость напечатлена на физиономии. Сложение мускулистое, плотное. В нем есть аристократизм мысли, который свойствен лишь умам первого порядка, умам действительно выдающимся. Все это проглядывает в его приемах, когда он серьезен… Воображение в высшей степени богатое — живое, страстное. Чувствует глубоко, нежен до тонкой внимательности. Есть и пылкость, ню в меньшей степени, так как он, кроме как у них всех преобладающего нервного темперамента, отчасти сангвиник в противоположность Володе, холерика отчасти и потому натуры донельзя пылкой, горячей, увлекающейся, но вместе с тем, положительной, здравомыслящей, что есть залог величайшей беды или величайшего счастья, так что его участь часто пугает меня. Наполовину у него ничего нет. Резвость большая, остроумие живое. У Саши оно сатирическое, веселое у обоих. Всесторонность ума замечательная, ему все раскрыто, но не парит так высоко и спокойно, как Саша… Они мне все дороги одинаково. Саша для меня — незаменим. Он не только для меня сын, он для меня личность»[[7]](#footnote-8).

Уже в первые годы в гимназии Саша был душой и организатором добрых дел и веселых шалостей, свойственных его возрасту. Любовь и уважение гимназистов он снискал не только благодаря одаренности и духовному превосходству, но и товарищескому отношению к одноклассникам. С ним каждый чувствовал себя равным, достойным внимания и уважения. Он слыл «человеком слова», верным другом, не знающим страха.

Однажды Саша рискнул на отчаянный поступок, окончательно утвердивший его авторитет. Возвращались веселой ватагой с прогулки в Кукиевском лесу. Приблизившись к железнодорожному полотну, увидели мчащийся на полном ходу поезд. Саша быстро оторвался от группы и спросил вызывающе: «Хотите, растянусь между рельсами и пропущу над собой поезд?» Кто мог подумать, что это не шутка, не пустая бравада? Да если бы они и приняли всерьез его вызов, ни на спор, ни на уговоры не нашлось бы времени — поезд приближался, расстояние сокращалось стремительно. Возможно, если кто-то и крикнул бы: «Мы знаем, ты способен на любой подвиг!» — он одним прыжком не очутился бы на полотне, не вытянулся бы на шпалах перед отчаянно гудящим, пышущим жаром паровозом… Это произошло слишком неожиданно. Гимназисты {15} в ужасе замерли, уставясь на мелькание спаренных колес, на рельсы, пружинящие под напором тяжести. Поезд промчался, оставив за собой вихрь пыли и копоти; ребята кинулись к разгоряченным рельсам. Саша лежал, ошеломленный грохотом и страхом, но с улыбкой торжества.

Если добавить этот поступок к его характеристике — он совершил подвиг. Пусть напрасный, импульсивный, но несомненный, единственный на всю классическую гимназию. На него смотрели уже как на героя. Саше было двенадцать лет.

Дружба со сверстниками скрашивала часы, проводимые в гимназии. На уроках царила серая скука, отбывали их как неизбежную повинность. Позднее Южин с болью и грустью вспоминал о господствующем в гимназии жестком и бессмысленном режиме и низком уровне преподавания. В гимназии он даже подзабыл французский язык, которым свободно владел с детства, хотя другого языка, кроме французского и латыни, им не преподавали. По словам современников, у него были незаурядные математические способности, но математика преподавалась чрезвычайно плохо, очевидно, поэтому отметки его по математическим предметам были в основном лишь удовлетворительными. Об успеваемости четвероклассника Александра Сумбаташвили можно судить по сохранившемуся экзаменационному журналу 1871 – 72 годов:

Французский язык — 5

Русский язык — 5

История — 5

Латинский язык — 4

География — 3

Математика — 3

«… В театре меня считают сильным и добросовестным работником, — писал Южин, — в пьесах своих, в своих делах я упорен, настойчив и способен к труду. Но гимназия не вызывала во мне ни малейшей любознательности, ни малейшего интереса ввиду бесцельности всего, чему в ней учили»[[8]](#footnote-9). Возможно, это и было причиной большого отсева: из ста двадцати гимназистов, начинавших вместе с Сумбаташвили, до восьмого класса удержалось только пятнадцать.

Тем не менее для Саши гимназические годы прошли плодотворно. Он увлеченно занимался самообразованием. Запоем читал, интересовался многим, далеко выходящим за пределы учебной программы. Ко времени окончания гимназии Саша был вполне образованным человеком.

В гимназии детям не прививали интереса к театру, да и вообще художественному воспитанию не придавали никакого {16} значения. Но был у них учитель русского языка Степан Иванович Рыжов, по-видимому, человек творческий, возможно и сам мечтавший когда-то о подмостках. Он предложил своим ученикам поставить спектакль по пьесе Грибоедова «Горе от ума». Главные роли поручил Саше Сумбаташвили и Володе Данченко, гимназистам параллельных классов. Степан Иванович не предвидел, что эта «параллель» протянется через всю жизнь Александра Сумбатова-Южина и Владимира Немировича-Данченко; соединив их неразрывно, она всегда сохранит известную дистанцию между творческими исканиями великих художников. Пока что в гимназической дружбе этих «лидеров» сквозили черты благородного соревнования. Они вели нескончаемые споры, свидетельствующие о различии во взглядах, и выпускали конкурирующие между собой классные литературные журналы, издавали свои опусы и называли себя «редакторами-издателями». Кстати сказать, в эти журналы попадали иногда серьезные произведения юных авторов, а в одном из них был напечатан переведенный на русский язык отрывок из поэмы «Витязь в тигровой шкуре».

Степан Иванович был в восторге от прочтения Сашей роли Чацкого. Но спектакль не состоялся. Как было сказано, в гимназии не поощрялось художественное творчество.

В один из февральских дней 1872 года пятнадцатилетним подростком Саша впервые попал в русский драматический театр. Это знаменательное событие — знакомство будущего великого актера с профессиональной сценой, несомненно, связало незримой нитью его не оформившееся еще желание с грядущей целью. Событие слишком значительное для юноши, чтобы не остановиться на нем подробнее, тем более, что сам Южин ярко описывает его в автобиографической статье «Солнечный блик». Саша учился в четвертом классе. После большое перемены, предстояло просидеть два скучнейших урока латинского языка. Перспектива не из приятных. Он с тоской поглядывал на дверь, представляя, как войдет сейчас учитель-немец «глухой, как тетерев, злой, как оса», выставляющий оценки не по заслугам, а «по выражению лица» гимназиста. Поскольку лицо Саши ничего хорошего не выражало, он не надеялся получить что-либо выше двойки, а это значило, что его не возьмут вечером в театр — первый раз в настоящий театр!.. Но дверь широко распахнулась в класс вошел жизнерадостный, красивый, стройный классный наставник, весело подмигнул гимназистам и объявил: «Стройся домой, последних классов не будет».

«У меня был рубль, — вспоминал Южин. — Обыкновенный желтый рубль, представлявший для меня исключительную ценность. На него я должен был купить задачник Евтушевского для своего младшего брата, а остальные деньги, в размере, кажется, тридцати пяти копеек, были моим личным состоянием, {17} которое я имел в виду растратить со всем безумием молодости на предметы роскоши: десяток тайных папирос, подержанный карманный ножик, долгое время превосходивший мои средства, и на засахаренные орехи. Я убежден, что кроме гимназистов четвертого класса никто не понимает, как они вкусны именно перед обедом»[[9]](#footnote-10).

С этими приятными грезами вышел он из гимназии. Рядом с ним шагал Володя Данченко, который вдруг замер перед какой-то афишей.

— «Какую чушь играют, — уже тогда сказал он.

— Какую?

— “Аскольдову могилу”.

— Да это роман!

— А ты читал?

— Охота мне читать всякий вздор! — сказал я. — Я слышал…

— Врешь:

— Не веришь, так прощай, — и я быстро стал удаляться…»

Путь его лежал мимо театра, «Аскольдова могила» маячила перед глазами. Он заново читал каждую афишу, заранее упиваясь той радостью, которая ожидала его вечером.

«… Книжный магазин не подвертывался, да его, кажется, и не было в этих суровских рядах. Но подвернулось окошечко театральной кассы. Что было делать человеку по пятнадцатому неисполнившемуся году и — я в этом глубоко теперь убежден — далеко не вполне нормальному, как никогда не бывает нормален влюбленный жених в день своей свадьбы? Такому человеку ничего не оставалось, кроме как подойти к кассе и ответить кассиру на его вопрос — что вам нужно, молодой человек? — глубоким, но глупым молчанием. Этот кассир был известный всему Тифлису и всем актерам 60‑х, 70‑х и 80‑х годов — хромой строгий Петровский…

… Рубль заплачен за рублевый стул с безрассудной поспешностью. Евтушевский растрачен, десяток папирос, подержанный ножик и засахаренные орехи забыты, ранец и пальто безропотно отданы по требованию капельдинера без мысли о том, каких унижений будет стоить выпросить их обратно, так как все состояние ушло на билет, — и молодой идиот в первый раз в жизни входит в партер…

Но что он помнит — это огромные, голубые, как небо, глаза Всеслава.

Да, я помню и глаза, и голос, и всю небольшую стройную фигуру молодого красавца, изящного, умного, согретого мягким теплом, светящегося мягким светом. Я совершенно забыл об “Аскольдовой могиле” и обо всех связанных с ней воспоминаниях. Я не видел и не помню теперь ни декораций, ни песни {18} Торопки, ни всей мишуры театральщины. Но Всеслав передо мной сейчас, через тридцать шесть лет, как живой… Я не преувеличиваю ни одного штриха из пережитого мною тогда. Я отчетливо помню, что весь мой интерес сосредоточился на человеке с голубыми глазами, с несколько ленивым, глубоким и чистым голосом. Я помню его малиновый кафтан, его русую бородку. Я помню, как он на скале обнял девушку, игравшую с ним. Я помню, как после окончания спектакля я стал искать на афише, — кто это? Все, что я помню, связано с ним, а между тем весь этот день так был для меня значителен, что я запомнил прочитанные до спектакля на улице строки афиши: “Надежда — г‑жа Качевская, Неизвестный — г‑н Надлер…” Помню, что тогда меня смутили иностранная фамилия Неизвестного, буквы “г‑жа” и “г‑н” и прочий вздор…».

Артистом, столь глубоко поразившим его, был Александр Павлович Ленский, впоследствии связанный с Южиным нерасторжимой дружбой. На протяжении многих лет Южин восхищался его талантом и мастерством, но юношеское впечатление осталось неизгладимым. «И часто, играя вместе с ним, — продолжал Южин, — глядя в его незабвенные лучистые глаза, я переживал их могучее обаяние в тот февральский день, когда я увидел его в первый раз»[[10]](#footnote-11).

В те годы А. П. Ленский играл еще на провинциальных сценах. Сезон 1872/73 г. он провел в Грузии, работая в богатой дарованиями тбилисской труппе.

Начиная с шестого класса, группа гимназистов дерзает самостоятельно готовить спектакли и даже ставить их по разным районам Тбилиси. В 1875 году юные любители сценического искусства — В. Данченко, В. Абашидзе, М. Черников, А. Гусев и А. Сумбатов тайно снимают квартиру в Чугуретском районе города и работают над водевилем В. А. Соллогуба «Мастерская русского живописца», а затем ставят пьесу П. И. Григорьева «Девушка себе на уме», в которой Саша Сумбаташвили играет старого майора. Заметим, что текст этого водевиля Саша знал наизусть и расписывал по памяти роли для всех участников. Одаренность и успех группы привлекли, наконец, внимание руководителей гимназии.

Были, нет ли споры по поводу распределения ролей, но так повелось, что Володя Данченко исполнял роли молодых лирических героев, а на долю Саши Сумбаташвили приходились роли пожилых людей. В «Доходном месте» Данченко играл Жадова, а Сумбаташвили — старого Юсова. Возрастная несовместимость не мешала успеху их спектаклей.

Тбилиси был театральным городом. Здесь работали Грузинский театр, Итальянская опера, оперетта и один из лучших в {19} провинции русский драматический театр, который постоянно принимал на гастроли известных актеров из разных городов, в том числе актеров императорских театров Москвы и Петербурга. Но и своя русская труппа была достаточно сильной; во всяком случае, Саша Сумбаташвили не представлял актеров выше, значительнее и по мастерству, и по одаренности.

Летом 1877 года драматический кружок поставил на сцене летнего Тбилисского театра два спектакля в пользу студентов. Их детская «игра в театр» значительно повзрослела, как и сами кружковцы. Володя Данченко, уже студент первого курса Московского университета, приехав на каникулы в Тбилиси, с большой охотой погрузился в артистическую деятельность. Он настолько удачно сыграл роль любовника в пьесе Н. И. Чернявского «Гражданский брак», что привлек внимание театральной общественности города, после чего Саша Сумбаташвили горячо советовал ему оставить физико-математический факультет и посвятить себя театральной карьере.

Сам Саша мог только мечтать о профессиональной сцене. Он знал, что встретит яростное сопротивление со стороны отца, который в самой категорической форме потребует от сына оставить мысль об актерской профессии.

## 3. «Удивительный вечер»

Шестого августа 1877 года выпускник Первой тбилисской мужской гимназии Александр Иванович Сумбаташвили отправился в Петербургский университет, чтобы стать студентом юридического факультета.

Создалась довольно сложная ситуация: с одной стороны, молодой человек должен был отдать дань желанию отца, которого он горячо любил, — получить юридическое образование; с другой стороны, в нем жил художник, творчески одаренная личность, все существо которого рвалось к литературной и театральной деятельности. Мечтательный юноша, направляющийся в Петербург, гораздо больше думал о Московском Малом театре, чем об юриспруденции. «На протяжении всего пути, — писал он впоследствии, — мне мерещились Москва и Малый театр».

По дороге в Петербург Александр Иванович побывал в нескольких российских городах, и нетрудно догадаться, что везде он посещал прежде всего театры, в которых работали знакомые ему по Тбилиси актеры, некогда покинувшие труппу Пальма. Первой остановкой оказался Владикавказ, где вечером он увидел прелестную актрису Погодину-Долинскую; затем в Харькове встретился с актером Кубаловым, игравшим в тбилисской труппе выходные роли. Из Харькова молодой путник отбыл в Орел повидаться с В. В. Шумилиным и посмотреть его в «Блуждающих огнях», после чего, побывав в Ельце {20} у родственников матери, он заехал в Воронеж навестить Е. Е. Чернова. А уже из Воронежа влюбленный в театр юноша направился прямо в Москву.

Прибыв в город своей мечты, он наспех устроился в гостинице и, оставив свой скромный багаж, сразу же помчался в Малый театр. Вечером он был уже на спектакле.

Шла комедия «Тетеревам не летать по деревам», которую Саша прекрасно знал. Это был авторизованный перевод К. А. Тарновского водевиля французского драматурга Э. Лабиша «Путешествие господина Перришона».

Как вспоминал впоследствии Южин, по рассказам родителей ему давно были известны имена Щепкина, Садовского, Самарина, Шумского. От Немировича-Данченко он успел узнать о блестящем дебюте Ленского в Малом театре, о Федотовой, Медведевой, Решимове и восходящей звезде Ермоловой. Он не верил оценкам друга, который жаркими бессонными тбилисскими ночами пытался развенчать его идолов, актеров русского театра в Тбилиси — Пальма, Чернова, Арбенина, противопоставляя им имена звезд Малого театра.

Саша защищал свои привязанности, тогда он еще не представлял более прекрасных актеров. Только теперь, сидя на галерее Малого театра, он понял, насколько высоко мастерство москвичей.

Актеры Малого театра беспощадно разили не только богов Саши, но и его самого. Великие актеры, особенно Самарин и Шумский, сокрушали все представления молодого провинциального мечтателя о театре, открывая ему тайны искусства реалистического театра. К концу спектакля он ощутил себя другим человеком: «… то, что сделала сцена Малого театра в этот великий по значению для меня вечер, что сделали из лиц легковесной комедии Шумский и Самарин в главных ролях и их товарищи — во второстепенных, это было действительно то же самое, что Шекспир делал из диких легенд и наивных новелл»[[11]](#footnote-12).

В этот вечер Саше Сумбаташвили сопутствовала большая удача: в спектакле участвовали сильнейшие актеры старшего поколения. Нельзя не сказать несколько слов о творчестве этих первоклассных мастеров сцены.

Иван Васильевич Самарин в молодые годы был одним из лучших Чацких, позднее — одним из лучших Фамусовых. Он создал на сцене Малого театра замечательные образцы. Его великолепная внешность, бархатный тембр мелодичного голоса отлично вписывались в атмосферу сентиментальных и мелодраматических пьес. В комедии «Тетеревам не летать по деревам» Самарин играл представительного, но недалекого и {21} спесивого князя Шемякина. Южин вспоминает, как потрясла его «родовая барская фигура, полная утонченного, вежливого презрения ко всему, что не принадлежит к его кругу», актер нес «в каждом слове и взгляде покой и уверенность». Поразила подлинность этой аристократической фигуры, как бы не действующей на сцене, а существующей в реальной действительности, — «жизнь, как она есть, собранная из тысячи тончайших наблюдений».

Не менее сильное впечатление юноша получил от игры ученика и последователя Щепкина, Сергея Васильевича Шумского, которого Станиславский называл гениальным актером. Окончив театральную школу в 1841 году, Шумский девять лет служил на провинциальных сценах, после чего был приглашен в Малый театр. Актер высокой культуры и огромного дарования, Шумский умел создавать психологически убедительные многоплановые характеры. Он добивался необычайного эффекта, уделяя большое внимание разработке деталей роли, ее внешнего рисунка — движению и мимике. В тот вечер Сумбатов увидел его в роли надворного советника по фамилии Черемухин. О сценической яркости и безмерной смехотворности этого образа Южин вспоминал спустя много лет. С его слов мы представляем чванливого, самодовольного, глупого человека. Шумский-Черемухин был деловит, переполнен душевной суетности, сосредоточен на своих переживаниях. Во внешнем рисунке роли не было излишеств: ненужных движений, ужимок, мельтешения, показных трюков. Однако «все его существо, — свидетельствует Южин, — было полно этой суетой, и не было возможности отделаться от участия в тревожных заботах этого старика».

В одной из сцен герой Шумского узнает, что князь Шемякин вызывает его на дуэль. Самарин и Шумский стали лицом к лицу. Черемухин, ослепленный своей мнимой популярностью, твердо убежден, что на защиту его драгоценной жизни поднимется все отечество. Однако, когда ему сообщают, что его противник — известный дуэлянт, отправивший в недавнем поединке кого-то к праотцам, как неузнаваемо меняется он в лице — ни одной гримасы, ни одного резкого жеста — и такое преображение! Словно отняли у человека в мгновенье ока все, чем он жил и дышал. Его округлившиеся глаза как-то вдруг потускнели, померкли. Чрезмерная самоуверенность разом сменилась выражением полнейшей затравленности, неприкрытого страха, готовностью уйти, спрятаться любой ценой от надвигающейся опасности. Мятущийся взор тщетно ищет исчезнувшего куда-то бывшего жениха дочери — только он может помочь! И преисполненный недавно собственного достоинства надворный советник становится… маленьким-маленьким, без подгиба колен, без дрожи и приседаний. Словом, пузырь, {22} из которого выпустили воздух. Но внезапно в нем вспыхивает спасительная мысль: донести на дуэлянта в полицию. И чудо — Шумский вмиг превращается в прежнего самодовольного Черемухина.

Скупыми, казалось бы, красками Шумский сумел создать настолько колоритный образ, что он навсегда врезался в память Южина.

«Боже мой! Как этого достигнуть! Как найти в себе силы пойти этим же путем великой вдумчивости, отрешения от себя, перенесения себя в другое и притом так, чтобы оба эти существа — живое, личное и отвлеченное, реально не существующее — сплавились в одно без всякой черты, обозначающей место сплава»[[12]](#footnote-13).

Его охватило невероятное смятение. То, что он знал, любил, боготворил, кончилось. Воцарилось новое, колоссальное, непреодолимо манящее. «Я только чувствовал, что я в чем-то новом, нигде мною невиданном, о чем еще нельзя думать, в чем еще нельзя разобраться… Передо мною точно раскрылись подземелья Алладина». Ведь это та же комедия, в которой… «прекрасно и смешно играли в Тифлисе милый Пальм с товарищами». Но какая разница! Там он смотрел веселый спектакль, а здесь, в Малом театре, он был втянут в чью-то потешную жизнь. Там зал дрожал от хохота над игрой актера, здесь смеялись не над актером, а над неподражаемым, живым его созданием, над нелепым, надутым, самовлюбленным человеком. Этот «удивительный вечер», как назвал его сам актер, еще не решил его судьбы. Он лишь обогатил его опытом, углубил его сокровенное желание, конкретизировал цель жизни.

Ранним утром следующего дня будущий великий актер отбыл из Москвы на юридический факультет Петербургского университета.

## 4. Петербургский университет. Профессор А. Д. Градовский. Любительский театр

Петербургский университет был одним из значительных центров культурной и научной жизни России. Как и в Московском университете, здесь преподавали просвещеннейшие люди, крупнейшие русские ученые того времени. Студенческая аудитория состояла в основном из молодых людей с прогрессивными взглядами.

В университете Южин увлекся общественно-политическими дисциплинами, особенно курсом государственного права, который вел профессор А. Д. Градовский, один из блестящих представителей младшего поколения либеральной историографической {23} школы, созданной еще в 40‑х годах. Он был одним из образованнейших людей своего времени, блестящим оратором, пользующимся огромным авторитетом в студенческой среде. Градовский занимался разработкой важнейших проблем истории и теории государственного права. Его исследования включали некоторые положения, заслуживающие внимания своей прогрессивной направленностью. Южин не пропускал ни одной лекции, тщательно конспектируя все темы занятий. Он настолько почитал Градовского, что спустя два года выпустил в издательстве «Русская речь» отдельной книгой курс лекций любимого профессора по теории государственного права.

В театральной жизни Петербурга тех лет царило большое оживление. Театр играл немаловажную роль в формировании взглядов и вкусов студенческой молодежи, проводившей свободные от занятий вечера на театральных галерках. Южин ближе познакомился в эти годы с театральной атмосферой, у него завелись друзья среди актеров. Не прекращая редактировать записи лекций профессора Градовского, он одновременно закончил работу над пьесой «Право на жизнь». К сожалению, единственный экземпляр пьесы был потерян. Автор болезненно пережил этот факт, так как по молодости лет считал свое произведение шедевром.

В этот же период Южин сблизился с сыном хозяйки дома, где снимал квартиру, Николаем Даниловичем Северцевым-Павловым, которого почитал за весьма оригинальное мышление.

Северцев-Павлов был увлечен театральной деятельностью, занимался режиссурой, а также драматургией, хотя, нужно заметить, в ней он особых успехов не добился. Одну из пьес под названием «Последний кумир», поставленную на клубной сцене, Южин называл дурацкой болтовней.

В качестве режиссера Северцев-Павлов подвизался на сцене любительского театра общественного собрания. Он посоветовал Южину испытать там свои актерские силы и предложил ему роль Льва Краснова в пьесе Островского «Грех да беда на кого не живет». Труппа настроилась к Южину враждебно из-за того, что режиссер по-дружески доверил ему, неопытному любителю, главную роль. Некий актер Московский под знаком доброжелательства взялся загримировать его под выход в драматической развязке. Не подозревая коварства, Южин-Краснов выскочил на сцену убивать жену с перепудренным лицом и совершенно белым носом. В зале раздался хохот.

Той же зимой в прессе появилась уничтожающая статья, история которой оставила актеру неприятнейшее воспоминание. После спектакля с Южиным познакомился театральный {24} рецензент «Петербургского листка» по фамилии Щербак. Южин пригласил его к себе и от души напоил. Во время кутежа Щербак всячески расхваливал необыкновенные способности «восходящей звезды» театра. Утром он попросил у хозяина писчую бумагу, тут же что-то настрочил и распрощался. На следующий день на страницах газеты появилась оскорбительная рецензия. Щербак писал, по-видимому, первое, что с похмелья пришло в голову, он упрекнул актера в скованности на сцене: «Южину необходимо держать себя поразвязней, а то у него точно мушка была поставлена на шее и голова совсем не ворочалась». Нужны были поистине необычайная выдержка и неодолимая любовь к театру, чтобы после этого решиться еще раз выйти на сцену.

В эти годы активно формировались клубные любительские театры. Так, по инициативе буржуазных кругов их возникло несколько: при Благородном собрании, при Клубе купеческого общества и др. Созданный в Петербурге несколькими годами раньше Народный театр, для которого в короткое время было построено специальное здание, впоследствии стал театром профессиональным, основанным на коммерческих началах. А клубные сцены постепенно трансформировались в народные театры. В этих театрах выросли такие талантливые актеры, как В. Г. Шевченко, А. А. Плещев, И. П. Кисельский, А. М. Горин-Горяинов, Н. Д. Северцев-Павлов и др. Часто в спектаклях на клубных сценах принимали участие известные актеры императорских театров. Однако, несмотря на их популярность, клубным театрам было дозволено давать спектакли в специально для них отведенных помещениях и то лишь «по ту сторону Невы» и за пределами города, в дачных местностях.

Вспоминая эти годы, крупнейший представитель русского сценического реализма В. Н. Давыдов пишет: «… посещал я и клубную сцену, где играли многие из моих товарищей и где начинал тогда популярный среди клубной театральной публики, так как играл решительно во всех клубах, впоследствии известный артист — Александр Иванович Южин. Что он играл — не помню, но играл всегда первых любовников и горячо читал свои роли. Как человек образованный, начитанный, он пользовался, несмотря на свои молодые годы, большим уважением товарищей.

Клубная сцена стояла тогда высоко, и ею не брезгали даже большие артисты. Помню, приезжала из Москвы Стрепетова… Я видел ее в этот приезд в “Анджело” и в “Горькой судьбине”. В первой она сыграла Тизбу, имея партнером Южина в роли Анджело, но романтический репертуар был ей не по плечу и разговаривали они с Южиным на разных языках»[[13]](#footnote-14).

Помимо клубных театров в Петербурге существовала еще любительская труппа для начинающих актеров. Эта труппа {25} снимала здание «Общества дешевых квартир», зал которого вмещал всего 240 зрителей. Начинающие актеры выступали здесь бесплатно. В этот театр и пришел Южин еще раз испытать судьбу после своего убийственного поражения. Но и здесь он не смог добиться успеха.

Южин отличался редкостной силой воли. Он занимался не зная устали, днем и ночью. Один из однокурсников, вспоминая об увлечении Сумбаташвили театром в студенческие годы, пишет, что в комнате его царил артистический хаос и чисто поэтический беспорядок… Повсюду были разбросаны тексты драм, комедий и водевилей. Одно время он стал исчезать на недели. Никто не знал, где его искать. В конце концов обнаружили, что он связался с какой-то бродячей труппой, которая время от времени выезжала «на гастроли» в окрестности Петербурга. Возможно, боясь насмешек, Сумбаташвили уже тогда взял фамилию Южин, дабы скрыть от друзей и знакомых свое пристрастие к театру. Возвращаясь домой, он так кричал и шумел, запершись в своей комнате, что хозяйка и прислуга, подкрадываясь к двери, прислушивались, не спятил ли окончательно их постоялец. А постоялец всего лишь во весь голос читал монологи из «Уриэля Акосты», «Разбойников» и других романтических произведений. «Это чистое наказание, — жаловалась хозяйка, — окромя него семь скубентов живет, и все чинно и благородно, а он озорник, да и только»[[14]](#footnote-15).

В 1879 году Южин вернулся в труппу Северцева-Павлова, выступающую чаще всего на сцене Гельсингфорсского театра, и удачно дебютировал в роли Фамусова. Большой успех принесла Южину и роль Агишина в «Женитьбе Белугина». Белугина играл А. А. Плещеев, ведущий актер клубного театра. Плещеев оказался прекрасным партнером, Южин установил с ним в дальнейшем тесный творческий контакт. Весна 79‑го года была счастливой для Южина: он впервые познал великую силу симпатии и дружелюбного отношения публики.

Летние каникулы 1878 и 1879 годов Южин провел у родных в Телети. Единственной и важнейшей целью его поездок была забота о больной матери, которая последние годы находилась в тяжелом душевном состоянии. Сын почти не отлучался от матери и тем не менее ухитрился написать за время пребывания в Телети несколько пьес, из них в 1878 г. — «Громоотвод».

В конце августа 1879 года Южин вернулся в Петербург почти без единой копейки в кармане. Пришлось оставить старую квартиру и снять маленькую темную комнатенку на углу Екатерингофского проспекта и Вознесенской улицы. Ко всему он простыл и с высокой температурой в течение нескольких дней был прикован к постели. Это были, пожалуй, самые {26} тяжелые дни его студенческой жизни. Он не видел никакого выхода из создавшегося положения, потерял интерес к учебе и подумывал о возвращении домой.

И в это самое время, в самый разгар его упадочного состояния, к нему явился Плещеев. Позднее Южин вспоминал: «… А. А. Плещеев сказал мне, что актер Костюков “замерз в Кронштадте”, то есть внезапно прекратилось пароходное сообщение, и что через три часа надо сыграть в Немецком клубе Жоржа Градищева в “Злобе дня”. На счастье, я видел недавно пьесу в Александринском театре. Я согласился, но за пять рублей, чтобы, взять напрокат фрак. Импровизировал роль почти без репетиции, имел оглушительный успех. Хвалил сам автор, Н. А. Потехин, бывший на спектакле»[[15]](#footnote-16).

Это был знаменательный день в жизни будущего актера. Вспоминая этот день, один из друзей А. И. Сумбатова писал, что до тех пор к его актерским увлечениям относились как к навязчивой идее любителя. Отныне же никто не сомневался в его редкостном таланте и все уверяли, что в будущем мы увидим его не на кафедре судебного зала (по окончании университета Сумбатов думал заняться адвокатской практикой), а на сцене.

После шумного успеха Южину был открыт путь в каждый любительский театр Петербурга. Сразу возрос интерес к нему среди руководителей театров и антрепренеров, поднялась его ставка и на театральной бирже. К концу сезона у него был самый высокий гонорар на любительской сцене: три рубля за вечер в театре Стрекалова и пять рублей — на сцене театра В. А. Базарова. На страницах петербургских газет почти систематически стали печататься рецензии, восхваляющие молодого талантливого актера. Если перелистать подшивку «Петербургского листка» за 1880 год, можно найти отклики на его успешные выступления: «Этот молодой актер отличается большой осмысленностью, толковостью и горячностью»; «Сегодня, 3 декабря назначен бенефис молодого актера Южина, обратившего на себя внимание» и т. п.

Прежде Южин играл роли любого амплуа, что, естественно, не могло способствовать раскрытию его дарования и возможностей, теперь он прочно первенствовал в героическом репертуаре.

Напряженные занятия в университете и частые выступления на любительской сцене подорвали здоровье Южина. Проболев весной 1880 года почти до летних каникул, он на лето уехал к родителям в Телети. Обстановка дома была тяжелой. Мать лежала в больнице, с отцом сложились крайне натянутые отношения. {27} Отец не мог примириться с актерской деятельностью старшего сына, недостойной его княжеского происхождения; он не хотел, да и не мог понять упорства, с которым тот отстаивал свое влечение к театру. Между ними постоянно возникали разговоры, неприятные для обоих. Но непокорный сын и в этот приезд не терял времени даром. Здесь, в Телети, он написал пьесу «Дочь века», а на обратном пути заехал в Москву и прочитал ее в Малом театре актеру Правдину. Пьеса понравилась всем; актеры тут же начали распределять между собой роли. Предполагалось, что в спектакле будут заняты Ермолова, Федотова, Ленский, Правдин, Самарин. Это было исключительной удачей молодого автора. Но, к общему огорчению, пьесу не пропустила цензура.

В Петербурге Южин с новой энергией приступил к занятиям в университете, параллельно развивал свою театральную деятельность, с ловкостью иллюзиониста превращаясь из студента в актера и из актера в студента. Теперь любительская сцена была им завоевана, ему беспрекословно предоставлялись только первые роли. Он играл их с возрастающим успехом и получал высокие гонорары. Однако сложная программа четвертого курса требовала большой усидчивости. Где было взять время, если к концу года, как выяснилось, его занятость в театре доходила до тридцати спектаклей в месяц? К тому же он женился на молодой артистке оперетты, Лидии Ивановне Прокофьевой, стройной и красивой молодой женщине, которая после замужества выступала под фамилией — Южина. Лидия Ивановна, несмотря на слегка хрипловатый голос, очень недурно исполняла легкие опереточные песенки, но была в общем-то посредственной актрисой.

Брак их оказался неудачным и впоследствии был расторгнут.

Несмотря на страсть к театру и на перемену в жизни, Южин успешно завершил 1880/81 учебный год.

## 5. В. И. Засулич. А. Ф. Кони. Публицистика

1 марта 1881 года народовольцы убили Александра II. Революционный подъем сменили темные дни политической реакции.

Небольшой исторический экскурс позволит нам проследить за тем, как развивались в этот период политические и мировоззренческие убеждения молодого Южина.

В 1876 году возникло тайное общество революционных народников «Земля и воля». Эта боевая организация, основанная на строгой дисциплине, ставила перед собой цель — добиться передачи земли крестьянам. Она считала крестьянство главной революционной силой, хотя проводила определенную работу {28} и среди рабочих, интеллигенции и городских служащих. Однако программа народовольцев оказалась беспочвенной, и, естественно, задачи их оставались неосуществимыми. К 1878 году в стране сложилась острая политическая ситуация. Именно в это время 24 января 1878 года выстрелом члена народовольческой организации Веры Засулич был ранен градоначальник Петербурга генерал Трепов. Народовольцы совершили этот акт после того, как по приказу Трепова был жестоко избит розгами политический заключенный Боголюбов. Вслед за выстрелом Засулич начались террористические акции народников и против царского правительства.

В. И. Засулич была арестована, судебный процесс привлек внимание российской и мировой общественности. Председательствовал один из талантливейших юристов того времени, бескомпромиссно честный человек А. Ф. Кони. Непоколебимое стремление Кони к справедливости и его блестящая заключительная речь решили судьбу подсудимой. Несмотря на отчаянные попытки царских приспешников помешать защите, присяжные заседатели оправдали Засулич.

На этом процессе — от первой до последней минуты — присутствовал студент юридического факультета Петербургского университета А. И. Сумбаташвили. Героизм В. И. Засулич, заключительное выступление А. Ф. Кони, прозвучавшее как обвинение царизму, сыграли большую роль в формировании Сумбатова-Южина как достойного гражданина и верного сына своего времени. Он отчетливо осознал, что человек может стать достойным передовым членом общества лишь в том случае, если он верен высоким идеалам и правде. Позднее Южин писал, что первые спектакли, увиденные им на сцене Малого театра, лекции профессора А. Д. Градовского и заключительная речь Анатолия Федоровича Кони на процессе Веры Засулич сыграли огромную роль в его жизни.

В августе 1876 года «Земля и воля» разделилась на две тайные организации — «Народная воля» и «Черный передел». Первая из них встала на путь политического террора. Основной целью «Черного передела» была идеологическая работа с народными массами. Это происходило в то время, когда Россия вела войну с Турцией, в 1878 г. Война эта, хотя и оказалась выгодной для России, выявила деградацию самодержавия. В обстановке общественно-политического кризиса участились крестьянские выступления, активизировалось студенчество, стали возникать кружки либералов, в городах участились забастовки. В 1878 году в Петербурге была создана революционная организация «Северный союз русских рабочих».

Складывалась новая революционная ситуация. В августе 1879 года исполнительный комитет «Народной воли» вынес смертный приговор Александру II. Начались тайные преследования {29} царя, однако все попытки привести приговор в исполнение были тщетны. Не принес результата и взрыв во дворце, произведенный бывшим руководителем «Северного союза русских рабочих» Степаном Халтуриным. За взрывом последовала жесточайшая реакция.

В Петербургском университете четко ощущались настроения всех социальных слоев России того времени. Ясно, что Южин не был пассивным наблюдателем, напротив, он принимал самое активное участие в общественно-политической жизни. Именно к этому периоду относится начало его публицистической деятельности. В 1880 – 1881 годах он публикует в различных петербургских газетах несколько десятков критических и публицистических статей.

Театральные репортажи и рецензии он помещает главным образом в отделе «Петербургского листка», который носил название «Театральный курьер». Они касаются в основном спектаклей, поставленных в частных театрах. Гораздо интереснее публицистика А. И. Сумбатова. В ней раскрываются широкие общественные интересы автора, его глубокие знания и прогрессивные устремления. В этих статьях ставятся и своеобразно решаются всевозможные проблемы. В них Сумбатов резко критикует брачное законодательство тогдашней России. В статье «Интендантские хищники»[[16]](#footnote-17) разоблачает коррупцию военных интендантов и торговых компаний.

Здесь не только дается анализ губительных последствий коррупции, но теоретически обосновывается необходимость замены существующего законодательства более демократическим и прогрессивным.

В публицистическом наследии Южина нельзя не выделить московскую тематику, которая раскрывается в многочисленных статьях; наиболее примечательны среди них: «Неделя в Москве» и «Московский фельетон», где Южин противопоставляет Петербург Москве[[17]](#footnote-18).

Москва — центр России, символ ее единства и величия. В Петербурге далеко не так, как в Москве, ощутима национальная духовная сила России.

Южин отобразил угнетающую атмосферу, царящую в Петербурге тех лет, где был сосредоточен весь бюрократический аппарат самодержавия с его пронырливыми и бездарными дельцами, а участью благородных и талантливых людей была, как говорил Белинский, позорная бездеятельность.

Анализ публицистики Сумбатова-Южина того периода выявляет характер изменений, происшедших в умонастроении автора, в тематике и интонациях самих работ, которые свидетельствуют {30} о напряженной духовной жизни прогрессивного интеллигента. В статье, помещенной в той же газете «Минута», он говорит об острых классовых противоречиях русской деревни: «… в Самарской губернии, — пишет он, — опять голод, голод страшный… Голод и голодная смерть! Боже, как ужасны эти грозные слова!.. Кулаки-мироеды воспользовались таким народным бедствием и явились “благодетелями” голодающих: они продают им хлеб в рассрочку по 1 рублю 90 коп. за пуд муки. — Цена небывалая»[[18]](#footnote-19).

В перемене умонастроения А. И. Сумбатова немаловажную роль сыграло убийство Александра, которое было, с одной стороны, кульминационной точкой деятельности народовольцев, с другой же стороны, сам этот факт свидетельствовал о беспомощности организации, знаменуя крах ее программы и тактики. Ни среди крестьянства, ни в армии и вообще ни в одной социальной прослойке не оказалось сил для того, чтобы политически откликнуться на убийство царя и использовать этот факт в своих классовых интересах. Сумбатов писал, что лик Петербурга в то время был зловещ и грозен: «… везде патрули, дворники, уныние… началось закрытие “Голоса”, “Порядка”, “Молвы”, “Отечественных записок”… Полезли новые люди… Вскоре в театр были водружены дослужившиеся ныне до генералов поручики под предводительством Погожева и Пчельникова»[[19]](#footnote-20).

В статье «Смертная казнь над цареубийцами»[[20]](#footnote-21) он описывает казнь народовольцев — Желябова, Михайлова, Кибальчича и Перовской. Стиль, тон и политическая направленность этой статьи существенно отличаются от всех материалов, опубликованных тогда в официальной русской прессе. А в своем дневнике Сумбатов с возмущением записал: «… подлец Аверкиев на другой день казни пишет подлейшую статью, полную издевательств и насмешек над повешенными»[[21]](#footnote-22). Сумбатова беспокоил тот факт, что цареубийство повлекло за собой гонения прогрессивных организаций, газет и журналов.

Реакция, воцарившаяся после убийства Александра II, коснулась, естественно, и театра. Законодателем императорских театров был, конечно, царский двор. Царская семья, а следовательно, и весь бюрократический аппарат в основном увлекались оперой и балетом. В драме им всегда мерещились оппозиция, большие потенциальные возможности противоборства, и поэтому они чинили драматическому театру всякие препоны.

Новоявленный управляющий конторой московских императорских театров П. М. Пчельников не отличался ни творчеством, {31} ни организаторским талантом. Он подстать себе подбирал чиновников. Как и всюду, в театре процветали низкопоклонство и наушничество. Эти чиновники делали все, чтобы в театре не зарождались прогрессивные идеи. Многим актерам был приклеен ярлык «аполитичности», что по существу было равнозначно смертному приговору. Был учрежден строгий контроль над репертуаром.

Большая часть либеральной интеллигенции стала поддерживать официальную политику, ибо убедилась в бесперспективности «крестьянских идеалов». Обнаружилась тенденция развития так называемого «независимого от политики» театрального искусства.

В эти годы политической реакции определялось мировоззрение А. И. Сумбатова. Аристократ по происхождению, он был воспитан в демократических традициях; дальнейшему развитию его передовых взглядов способствовало знакомство с идеалами русского революционно-демократического движения. Годы, проведенные им в Петербургском университете, совпали с расцветом народнического движения в России и с периодом широкого распространения идей Белинского и Чернышевского. Он примкнул к демократической части русской интеллигенции, которая путем проведения прогрессивных реформ стремилась направить страну на путь экономических и культурных преобразований.

## 6. Частные театры. А. А. Бренко. Ф. А. Корш

Летом 1881 года Южин не смог поехать в Грузию на каникулы. Причиной тому были бесконечные раздоры с Лидией Ивановной, которые закончились их временным разрывом. В результате он пропустил выпускные экзамены и вынужден был продлить курс еще на год. В таком положении ему тяжело было предстать перед отцом, с нетерпением ожидающим приезда молодого адвоката из Петербурга.

Зато исполнилась давняя мечта: по приглашению актеров Малого театра Ермоловой и Ленского Южин сыграл с ними три спектакля на сцене Ораниенбаума: с Ермоловой роли Мулина и чиновника («Невольницы» и «Горькая судьбина»), с Ленским — Карла Моора («Разбойники»).

Первый контакт с талантливыми актерами Малого театра, «фурорный, блестящий успех», подтвердивший признание его актерского таланта, окончательно убедили Южина посвятить себя сцене. Немирович-Данченко рассказал, что Ленский отозвался о нем прекрасно. Беседовал Немирович-Данченко и с М. Н. Ермоловой. Она тоже отозвалась о Южине хорошо, но предполагает, что он гораздо лучше в ролях характерных молодых людей, чем в героических.

{32} Тем же счастливым летом ведущая актриса Малого театра С В. Яблочкина обратилась к Южину с просьбой дать согласие на постановку его пьесы «Листья шелестят» в ее бенефис, назначенный на 1‑е октября.

Ради такого события Южин приехал в Москву. И спектакль и пьеса были одобрены публикой; молодого автора поздравляли с успехом театральная общественность и актеры. Однако на следующий день в московской прессе появились отзывы, остро критикующие пьесу.

Находясь в Москве, Южин получил официальное приглашение в профессиональную труппу театра Бренко, который не так давно возник, но уже привлек внимание зрителя. «Пушкинский театр», так назвала его Бренко, интересен не только тем, что это первый в Москве частный театр. А. А. Бренко, в недалеком прошлом актрисе Малого театра, талантливой, эрудированной женщине, удалось собрать труппу из молодых, одаренных профессиональных актеров (Андреев-Бурлак, Писарев, Стрепетова, Козельский, Долматов), благодаря чему ее театр завоевал всеобщее признание. Южин дебютировал в роли Уриэля Акосты, с большим успехом исполнял роли Звездича в «Маскараде» и Василия в «Каширской старине». Но до окончания сезона он оставил театр и уехал в Петербург. Труппа Бренко не могла удовлетворить его духовные запросы; кроме того, театр испытывал тяжелые материальные затруднения, оплата актеров систематически задерживалась.

Весной 1882 года московский театр Корша заключил с Южиным контракт на условиях выплаты ему ежемесячна 450 рублей. Но вскоре и у Корша финансовые дела сильно пошатнулись; в контракт были внесены некоторые изменения, что значительно ухудшало материальное положение Южина.

Накопились факты для раздумий. Театральные критики прочат ему блестящее будущее. «На любой европейской сцене был бы Южин прославлен большой знаменитостью, — писал в 1882 г. в “Новом времени” В. П. Буренин. — Декламацию г. Южина положительно можно назвать образцовой; в ней слышится всегда верный тон, отсутствие излишней тягучести и торопливости и “приподнятости” — трех недостатков, присущих очень многим артистам; тщательная обработка, обдуманность, выдержанность, и в то же самое время искренняя горячность. Мимика артиста разнообразна, порою смелая и всегда благородна и изящна. Что касается пластичности — качества, по правде сказать, редкого в наших артистах — то в этом отношении г. Южин может поравняться с самыми выдающимися сценическими художниками, каковы Росси, Сальвини, Муне-Сюлли, Барнай…»[[22]](#footnote-23) Но «Курьер» опубликовал резкую критику Немировича-Данченко {33} на его исполнение роли Хорькова в «Бедной невесте» Островского. Это совершенно не вязалось с тем, что А. А. Потехин после просмотра постановки своей пьесы «Мутная вода», в которой играл Южин, предложил ему дебют в Малом театре. Сам Южин находился в полной растерянности, он готов был уехать куда-нибудь в провинцию, даже навел кое-какие справки у руководства Оренбургского театра.

Однако здравый смысл подсказал ему попытать счастье в Малом театре.

## 7. Дебют. Мария Николаевна Корф

Первое выступление Южина на сцене Малого театра состоялось 30 августа 1882 года. Спектакль ждали с большим интересом: во-первых, вместо любимца публики Александра Павловича Ленского, в роли Чацкого дебютирует Южин, актер, еще очень мало известный московским театралам; во-вторых, заслужившая всеобщую любовь М. Н. Ермолова в этом спектакле последний раз играет роль Софьи. И, кроме того, в новой постановке предусмотрены характерные черты времени Грибоедова — актеры играют в костюмах 30‑х годов.

Спектакль заслужил восторженное одобрение публики. Фамусова играл Самарин, его монолог о Москве вызвал бурные аплодисменты. Ермолова, прощаясь с ролью Софьи, была, как всегда, безупречна, Медведева неповторима в роли Хлестовой, а исполнение Решимовым Молчалина по праву считается одним из лучших в истории русского театра. Участие в столь блестящем ансамбле было для Южина значительным, волнующим событием, тем более, что он знал: к нему приковано внимание всей театральной общественности.

Дебют прошел на большом подъеме. Лишь в заключительном монологе от излишней горячности актер потерял управление дыханием и делал глубокий вдох перед каждой строфой. Но эта досадная случайность не помешала ему одержать победу. Московский — самый искушенный, самый требовательный зритель, плененный его красивым голосом, ярким молодым темпераментом, признал в нем талантливого актера, достойного сцены Малого театра. Сам Южин дал себе лаконичную и не слишком лестную оценку: «… играл хоть горячо, но скверно».

По воспоминаниям Марии Николаевны Корф, «Южин добился успеха, хотя первое впечатление было далеко не блестящее»[[23]](#footnote-24). Плохо сшитый сюртук усиливал сутулость, грим был не очень удачен. К слову, добавим, из того же источника: в первые годы Южину часто давали понять, что он недостаточно красив для любовников. Помощник режиссера Кондратьев рисовал на задниках {34} декораций его шаржированный профиль с невероятных размеров носом и призывал актрис полюбоваться «нашим кавказским князем». Однажды его прямо спросили — с какой стати он претендует на роли первых любовников, не обладая красивой наружностью. Южин спокойно ответил, что рассчитывает брать не красотой.

Мария Николаевна Корф, к воспоминаниям которой мы не раз еще обратимся, была второй женой Южина.

Ее отец Н. В. Корф в 1870 году переселился с семьей из Воронежа в Москву с целью дать образование детям (три дочери и два сына). Сам он кончил Новороссийский университет, свободно владел иностранными языками, хорошо разбирался в литературе и был прекрасным собеседником. Корф приобрел в Москве дом, определил девочек в гимназию и институт, сыновей в университет, с начала сезона 1870/1871 г. стал регулярно посещать с ними Малый театр.

М. Н. Корф, наделенная богатым воображением и мечтательностью, стремилась к театру с юных лет. Ее захватывала чарующая прелесть представления, увлекал мир художественных образов. В своих воспоминаниях Мария Корф пишет, что она много читала, занималась, посещала театры, ходила в гости и принимала гостей сама, однако жизнь высшего общества ее не волновала. Она выросла в убеждении, что не наделена красотой и привлекательностью. Застенчивая, робкая, она жила только той радостью, которую дарил ей театр. Разговоры о театре вдохновляли ее.

Мария сообщила отцу, что играть на сцене — ее единственное непреодолимое желание, что жизнь без сцены представляется ей пустой и ненужной, поэтому она твердо решила продолжить свое образование на драматических курсах консерватории. Н. В. Корф, человек умный, не стал возражать, и Мария Николаевна все лето самозабвенно готовилась к экзаменам. Учила роли, развивала свой слабый от природы голос, читала произведения великих драматургов. Но, как выяснилось, на драматическое отделение конкурса не было, и ее зачислили в группу, которой руководил Иван Васильевич Самарин, с такой силой поразивший молодого Южина в тот «удивительный вечер». Тут кстати заметить, что Н. В. Корф покорил Самарина своей изысканной образованностью, благородством и выразительной внешностью. Самарин стал серьезно, даже увлеченно заниматься с его дочерью, хотя не находил в ней больших способностей. По ее словам, три года, проведенные на курсах, были светлыми годами ее жизни.

По окончании курсов мечта М. Н. Корф о сценической работе столкнулась с суровой действительностью. Попасть на сцену Малого театра было почти невозможно, уехать из Москвы, играть в провинциальных театрах категорически запретил отец; {35} подавить любовь к сцене не было сил. Оставалось смотреть из зрительного зала на избранников, испытывая томительное желание присоединиться к ним, ждать и чувствовать, как угасает ее надежда.

Однако случайное стечение обстоятельств разорвало замкнутый круг. Близко знакомый Самарину драматург А. А. Потехин был назначен управляющим петербургских и московских императорских театров. По просьбе Самарина он обещал поговорить о Марии Николаевне Корф с руководством Малого театра. По той же счастливой игре случая, в те же, примерно, дни Мария Николаевна познакомилась с директором Малого театра И. А. Всеволожским. Таким образом, получилось, что ее кандидатура поддерживалось с двух сторон. В скором времени Всеволожский сообщает ей о ее дебюте в «Горе от ума». Мария Николаевна дебютировала и выступала под псевдонимом — Вронская, в Малом театре и у Корша.

Знакомство М. Н. Корф с Южиным состоялось годом раньше, 23 августа, в доме Самарина. В тот день Самарин впервые встретился с Южиным, с которым ему предстояло играть «Горе от ума», и пригласил свою ученицу почитать на репетиции роль Софьи. Мария Николаевна, вспоминая эту встречу, писала: «… до того я слышала о Южине, но видеть его на спектаклях театра Бренко мне не пришлось, довольно долго мы сидели… поджидая его. Наконец подкатил Южин. Первое впечатление у нас обоих было скорее неблагоприятное, как мы позднее друг другу сознавались. Мне он показался недостаточно красивым для ролей первых любовников: он был худ лицом, что выделяло нос и скулы, волосы слегка лохматились и сутулился сильно, только впоследствии постепенно он почти совершенно победил этот природный недостаток. Я ему показалась суховатой, холодной барышней и вероятно тоже мало подходящей для слов Чацкого о Софье… Мы втроем перешли в миниатюрный кабинетик Ивана Васильевича, где, стоя, начали репетировать сцены Чацкого. Я мало волновалась, т. к. играла Софью в ученическом спектакле консерватории… Зато Южин очень волновался… Вскоре он уехал…»[[24]](#footnote-25).

Спустя некоторое время они встретились снова. На сей раз она репетировала Софью для своего дебюта. Южин, уже игравший Чацкого, помогал ей. «Я как дебютантка страшно волновалась, — пишет М. Н. Корф, — он же, уже актер труппы, успешно прошедший дебют и принятый в театр, был совершенно спокоен и вежливо давал мне советы».

Трижды выступала она в роли Софьи, однако пресса не отметила ее дебют, хотя прошел он удачно. Молодая актриса остро переживала этот факт, ибо от мнения прессы во многом {36} зависела судьба актера. К тому же Потехин вернулся в Петербург, и вопрос о зачислении ее в труппу оставался открытым.

Только год спустя Мария Николаевна стала актрисой Малого театра. То обстоятельство, что она попала на сцену благодаря покровительству влиятельных людей, наложило определенный отпечаток на ее театральную карьеру. Она чувствовала себя неловко, скованно, хотя своим спокойным, мягким характером, умом, воспитанностью заслужила уважение и симпатию актеров труппы.

С Южиным молодая актриса встречалась довольно часто. Она увлеклась его яркой личностью, его образованностью, тактом, благородством. За кулисами, дожидаясь выхода на сцену, они часто вели интересные беседы. По ее воспоминаниям, в Южине ощущалась большая духовная сила; он говорил красноречиво, увлекательно. При встречах вообще говорил в основном он, она же большей частью молчала и с огромным интересом слушала его. В то время не было никакого намека на флирт между ними. Просто он был единственным среди актеров первых ролей, который не только вежливо здоровался с ней, но и подолгу и вдохновенно беседовал[[25]](#footnote-26).

Случай сблизил их еще больше. Шла пьеса, которая оканчивалась длинным монологом М. Н. Корф, построенным так, что она должна по очереди обратиться ко всем действующим лицам. Начался последний акт, все актеры на сцене. Нет только А. И. Южина, помощник режиссера забыл позвать его на выход. Уже заканчивая монолог, Мария Николаевна увидела, как взметнулся за кулисами рассеянный Кондратьев и во всю прыть помчался за Южиным. Ей пришлось импровизировать текст в течение трех минут, пока Южин не вбежал на сцену. Она обратилась к нему с последними словами по тексту пьесы, и занавес опустился. Теряя сознание, Мария Николаевна покачнулась и упала на руки подоспевшего Южина. Очнувшись, она встретила его поразительно теплый, мягкий взгляд…

23 февраля 1885 года Южин просил руки Марии Николаевны Корф. Но ему предстояла еще длинная и неприятная бракоразводная процедура.

М. Н. Корф работала в Малом театре всего три года. Сознавая отсутствие у себя большого актерского дарования, она покинула сцену в 1886 году. Приводим отрывок из письма Южина к сестре Екатерине Ивановне Сумбаташвили-Богуславской, в котором говорится о его отношении к Марии Николаевне.

«… такой, как она, можно смело отдать и свое имя, и свою честь, и свое счастье; она будет такой женой, для которой не жаль ни сил своих, ни любви. Женой, которую можно любить больше всего на свете и уважать, пожалуй, тоже больше всего {37} на свете. Словом, ей можно отдать свою свободу, свою душу и спать спокойно, зная, что все это в честных (и очень хорошеньких) руках. Она старинного хорошего рода и сумела, несмотря на некоторую неправильность воспитания, с большим обилием предрассудков, отрешиться от многих привитых к ней светских привычек, больше — нашла в себе столько силы, чтобы почти ребенком вырваться из жизни, которая ее томила своей пустотой и мелочностью, и взяться за дело, которое ей по душе. Все это сделано было не сценами, не порывами, а твердо и сознательно. В этом она увидела свое счастье и на это пошла, не смущаясь ни неудовольствием родных, ни сплетнями и пересудами знакомых. Врожденный такт и чувство правды спасли ее от крайностей, и, являясь твердым и стойким человеком, она сумела остаться милой, чистой девушкой… Зовут ее Мария Николаевна, фамилия баронесса Корф. Ей не повезло на сцене: с несомненным, если не сильным, то грациозным талантом, в ней всегда проявлялась скромность, чуть не стыд собственного успеха. Это скоро заметили и вежливо, любезно, отдавая полную справедливость ее личным качествам, намеренно оттеснили ее, как актрису, на второй план, а против мягкости и любезности окружающих — она беззащитна. Впрочем, она быстро поняла, в какой ад борьбы самолюбий (да еще артистических) она попала бы, если бы решилась добиваться успеха, и чуть было не помирилась с той ролью, которую ей усердно навязывали наши мерзавцы: ролью полезности, но, к счастью, некоторые обстоятельства обострили отношения, и она оставила сначала нашу сцену, а потом и совсем. Все это было этой весной. Несколько раньше, 23 февраля, через 4 месяца после отъезда Лидии Ивановны в Крым, когда я уже решил разорвать с ней отношения навсегда, я признался ей в моем чувстве… Теперь мы любим друг друга так, что за всю свою жизнь я ручаюсь, за ее также, иначе я не мог бы ее любить, она не была бы тем, чем я пытался слабо ее очертить тебе. Мы терпеливо ждем конца моего развода (я нетерпеливо, она по обыкновению, по характеру — довольно спокойно; выходят иногда пререкания, но большею частью я оказываюсь разбитым на всех пунктах). Развод мой кончится не позднее мая, и мы обвенчаемся. Тебя она по моим рассказам сильно любит; верю, что и ты отнесешься к ней так же, когда ее узнаешь. Целую тебя и жду твоего ответа.

Твой брат и друг Саша»[[26]](#footnote-27).

## **{****38}** 8. Смерть отца. Арест брата

1882 год Южин считал счастливой порой своей жизни. Его дебют на сцене Малого театра прошел успешно, он стал одним из ведущих актеров первого театра России, мать писала из Тбилиси хорошие письма, и наконец-то был полностью улажен конфликт между отцом и сыном. В августе младший брат Южина, Владимир, приехавший в Петербург поступать в университет на естественное отделение математического факультета, привез ему весть о том, что отец примирился с его актерской карьерой. Встреча братьев была теплой и радостной. Добрая весть тронула и успокоила Южина — ведь год назад, после того, как он сообщил отцу о своем решении, отец порвал с ним всякую связь. Теперь между ними наладилась переписка.

Однако радость оказалась недолговечной, из Грузии пришло известие о внезапной кончине отца. Братья Сумбатовы немедленно выехали в Тбилиси. Там ждало их полное разорение. Мать находилась в депрессии. Кредиторы обложили налогом даже незначительную сумму, собранную для похорон. Печаль и безнадежность царили в доме.

Сыновья похоронили отца в церкви святой Варвары в Навтлуги, где покоились его родители, братья, сестры — почти вся родня.

История церкви святой Варвары тесно связана с родом Сумбаташвили. В начале XVIII века, особенно после восшествия на престол царя Ираклия II, участились набеги горцев на Тбилиси. Как правило, вооруженные отряды шли со стороны Караязских степей вдоль берега Куры. Они жестоко расправлялись с населением, карали тех, кто пытался им сопротивляться, сжигали их дома. Чтобы пресечь нашествия горцев, царь Ираклий построил в Навтлуги крепость; на ее территории поселилось около трехсот семейств, которым вменялось в обязанность задерживать врага. Предводительство над поселенцами царь Ираклий поручил своему учителю деканозу И. Чиджавадзе, энергичному, преданному человеку. Чиджавадзе умело организовал защиту и укрепил оборону города.

Но на Тбилиси надвинулась новая опасность, губительная, неодолимая стихия — чума. Жертвам не было конца; смерть косила людей. В эту тяжелую пору Чиджавадзе пришел к царю Ираклию просить высочайшего дозволения построить на собственные средства в Навтлуги церковь святой Варвары. Разрешение последовало незамедлительно. Церковь была построена и вскоре на берег Куры стали стекаться толпы напуганных эпидемией людей помолиться святой Варваре и просить ее защиты. Позднее, в 1795 году, во время нашествия Ага-Магомед-хана, церковь святой Варвары была разрушена вместе с Навтлугской крепостью.

{39} Когда миновала и эта темная пора, историческая церковь стала принадлежать восстановившим ее князьям Сумбаташвили. Здесь, в этой церкви, со всеми почестями и предали земле прах Ивана Александровича Сумбаташвили. Позднее Южин установил на могиле отца надгробную плиту.

Отец оставил сыновьям незавидное наследство: разоренные имения и тяжбу с князем И. К. Багратион-Мухранским.

Как уже упоминалось, Багратион-Мухранский любыми средствами старался затянуть дело. Цель его коварного замысла — разорить до конца семью Сумбаташвили, одолеваемую кредиторами, завладеть всеми ее землями и скупить векселя за грошовую цену.

После смерти Ивана Александровича оказались в беспомощном положении больная мать и девятнадцатилетняя сестра Сумбаташвили Екатерина. Владимир вынужден был прекратить занятия в университете и вернуться в Тбилиси улаживать семейные дела. Он требовал завершения тяжбы, рассчитывая, что в их владение на законном основании отойдут 250 десятин земли, которые можно будет заложить, чтобы расплатиться с кредиторами. Но Багратион-Мухранский добился своего: дело приостановили до окончательного решения вопроса о разделе других имений.

Лишь 2 апреля 1884 года Тбилисский окружной суд снова обратился к тяжбе и, ознакомившись со всеми представленными документами, пригласил явиться 4‑го апреля обе стороны. Князь Багратион-Мухранский прибыл в окружную канцелярию задолго до начала заседания, по-видимому, с целью осуществить какое-нибудь каверзное намерение. В 2 часа его вызвали в зал. В это же время появился Владимир Сумбаташвили и «выпустил шесть пуль в князя Ивана Мухранского», как записал Южин в своем «кратком перечне…»[[27]](#footnote-28)

Он успел выстрелите в попытавшегося схватить его служителя суда. Его задержали. По медицинскому свидетельству, Багратион-Мухранский был ранен в щеку.

В тот же день Владимир признал себя виновным в покушении на князя. Мысль об убийстве возникла у него накануне после публичного оскорбления в зале суда Мухранским памяти отца и деда. Позднее он заявил, что Багратион-Мухранского он считает злостным врагом всего общества. Этот человек, благодаря материальному благосостоянию пользующийся незаконной поддержкой окружающих, обнаглел от своей неограниченной власти и безнаказанности.

Спустя месяц в Тбилиси приехал Южин. 4‑го мая 1884 года он письменно заявил суду, что его младший брат, доведенный преследованиями князя Багратион-Мухранского, покушался на {40} него в состоянии аффекта. За этим последовал приказ учредить за Владимиром Сумбаташвили особый надзор. Его поместили в Михайловскую больницу. На экспертизе Владимир подтвердил, что все его действия были вполне сознательными. Эксперты, вызванные в суд, единогласно признали, что покушение на князя Багратион-Мухранского было совершено В. И. Сумбаташвили в состоянии аффекта и крайнего смятения чувств.

8 – 9 февраля 1885 годов суд признал Владимира Сумбаташвили виновным и приговорил его к 4 годам каторги и лишению всех прав.

Пользуясь широкой популярностью ведущего актера Малого театра и известного драматурга, Южин отправил в Петербург для обжалования решение Тбилисского суда. Он обратился к графу И. И. Воронцову-Дашкову, хорошо осведомленному о положении дела в Грузии. Граф тепло встретил известного актера и обещал доложить о его апелляции царю. Но, как выяснилось позднее, обещание осталось обещанием. Министр юстиции Д. Н. Набоков, который, по словам А. И. Южина, «принял его холодно и ничего не обещал», тем не менее направил в Тбилиси телеграмму следующего содержания: «Прошу оказать подсудимому князю Сумбатову все средства к законной защите».

В мае 1885 года, после окончания театрального сезона, Южин в сопровождении адвоката В. А. Александрова и вместе с ведущими актерами Малого театра Ленским и Правдивым, ехавшими на гастроли, направился в Тбилиси. Там Южин твердо решил одновременно с гастрольными спектаклями окончательно разобраться в делах брата и покончить наконец с тяжбой.

Гастроли актеров Малого театра в Тбилиси всегда проходили с большим успехом, особенно любили и почитали тбилисские зрители Ленского. На этот раз внимание прессы и публики было приковано и к Южину, и, надо признать, пресса отнюдь не пренебрегала принципами объективности и оказалась требовательной к своему земляку. Например, рецензируя исполнение Южиным роли Карла Моора в «Разбойниках» Шиллера газета «Новое обозрение» отмечала, что при всей благоприятности общего впечатления Южин излишне эмоционален в этой роли, но дала высокую оценку его пьесе «Муж знаменитости», включенной в репертуар гастролей. Пресса указывала, что за два года со времени последних выступлений Сумбатова-Южина в Тбилиси он значительно вырос и как актер и как драматург.

В мае же состоялся повторный суд над Владимиром Сумбаташвили, полностью оправдавший подсудимого. Рассказывают, что Ленский, всегда корректный, сдержанный, сквозь строй полицейских бросился к Владимиру и со слезами его обнял.

Этой весной в Тбилиси гостила младшая сестра М. Н. Корф — Лидия. Мария Николаевна описывает ее встречу в театральном саду с Южиным, Ленским и Правдиным. Южин не узнал {41} свою будущую родственницу — он вообще плохо запоминал имена и лица, мог почтительно раскланяться, не представляя, с кем имеет честь здороваться. После того, как Лида окликнула его и напомнила о себе, Южин радостно расцеловал ее и познакомил со своими спутниками. Эта встреча решила судьбу Лидии и Ленского: они вернулись в Москву помолвленными. Интересно, что впоследствии двоюродная сестра Марии и Лидии, Екатерина Корф, стала женой Немировича-Данченко. Так три сестры Корф породнили трех корифеев русской сцены.

После суда Южин проводил Ленского и Правдина в Москву, а сам остался в Тбилиси для завершения дел с Багратион-Мухранским.

20 июля состоялось заседание Тбилисского окружного суда, рассмотревшее жалобу Александра, Владимира и Екатерины Сумбаташвили на князя Багратион-Мухранского по поводу раздела имений. На этот раз суд занял сторону Сумбаташвили и решил многолетнюю тяжбу в их пользу: семья Сумбаташвили получила по праву принадлежащую ей часть имений. Постановление суда тут же было приведено в исполнение.

Южин писал, что остаток лета 1885 года он провел замечательно: «Это был мой первый и единственный, вольный, молодой, беззаботно-веселый месяц: вырвался от Лидии Ивановны, жил полной жизнью, видел впереди ликвидацию опротивевших дел и чувствовал в себе силы спасти брата, устроить мать, создать себе будущее…»[[28]](#footnote-29)

Мария Николаевна вспоминает, что к началу сезона Южин вернулся в хорошем настроении, с деньгами, которых у него прежде не водилось. По дороге в Москву он завез мать в Тулу, к Жюли Соколовой[[29]](#footnote-30), близкой их семье молодой еще женщине, с которой у Сумбатовых издавна сложились дружественные отношения. Жюли с искренним желанием взялась ухаживать за больной Варварой Ивановной.

В Москве Южин снял большую квартиру в доме Кашина, известного крупного ростовщика, не раз ссужавшего его деньгами за невероятные проценты.

В августе 1886 года, расставшись с Малым театром, М. Н. Корф, по совету Южина, начала работать на сцене процветавшего к тому времени театра Корша. У театра была сильная труппа, отличный репертуар, он пользовался расположением московской публики. Корш хорошо принял молодую актрису, прочил ей большое будущее, обещал содействовать ее успеху. Первый спектакль с участием М. Н. Корф прошел удачно, казалось, можно было надеяться, что предсказания Корша сбудутся. Но сложилось все иначе. И скорее всего по причине {42} врожденной скромности и деликатности Марии Николаевны. По традиции в театре Корша бенефисы актерам назначались не по какой-то определенной очереди, а по лотерее. М. Н. Корф достался счастливый билет, то есть право дать бенефис после ведущего актера Градова, который по положению в театре сам назначал свой бенефис в любой устраивающий его, день.

Надо было срочно подобрать пьесу. Корш выбрал «Арказановых» Сумбатова, но оказалось, что автор отдал эту пьесу актеру Малого театра Грекову для его бенефиса. Раздосадованный Корш предложил Южину в таком случае переделать какую-нибудь из его пьес специально для бенефиса М. Н. Корф. Южин в кратчайший срок разработал вариант пьесы «Листья шелестят» и вручил его Коршу. А дальше случилось непредвиденное: спор ведущих актрис из-за первых ролей в спектакле совершенно сразил Марию Николаевну, лишил ее всякого желания продолжать театральную деятельность. Несмотря на то, что сцена была для нее смыслом и радостью жизни, она в сентябре покинула театр навсегда. Корш просил Марию Николаевну остаться, обращался за помощью к Южину, уверял, что уладит конфликт. Но причина ее ухода была не в данном конфликте, а в том, что подобные конфликты неизбежны всегда.

Лишь единственный раз, спустя год, она приняла участие в любительском спектакле и больше никогда не появлялась на сцене.

## 9. Три женитьбы

Первым женился В. И. Немирович-Данченко на Екатерине Николаевне Корф, двоюродной сестре Марии и Лидии, которая после смерти отца, известного педагога и общественного деятеля Н. А. Корфа, жила в их семье.

Через два месяца, 1 октября 1886 года, вступил в законный брак с Лидией А. П. Ленский. Он давно расстался с первой женой, ничто не препятствовало его женитьбе.

Зимой 1886 года Южин и Ленский были частыми гостями семьи Корф, нередко с ними появлялся и Немирович-Данченко. Южин был пленен радушием хозяев, семейным уютом, дружелюбием и покоем, царящими в этом доме. Ему приятны были и мирные беседы за чаепитием, и жаркие дискуссии, возникавшие по разным вопросам, от самых реалистических до полностью отвлеченных. Хотя, конечно, в этих дискуссиях господствовали близкие всем театрально-литературные темы.

А женитьба Южина откладывалась.

Еще осенью 1885 года первая жена Южина, Лидия Ивановна Прокофьева, тяжело заболела воспалением легких. Врачи нашли у нее признаки туберкулеза. К тому времени Лидия Ивановна уже не была связана с театром, дирекция не заключила {43} с ней контракт на новый сезон. Южин назначил больной содержание в размере 105‑ти рублей в месяц и отправил ее на лечение в Крым. Почти через год он побывал в Ялте и договорился с Лидией Ивановной о разводе. В мае 1887 года завершился бракоразводный процесс, и Южин получил в Петербурге официальный документ.

Пришла пора гастролей. Заметим, что в эту поездку Южин помирился с актрисой петербургского Александринского театра Марией Гавриловной Савиной, два года назад отказавшейся играть его пьесу «Муж знаменитости». Постановка «Гамлета» с их участием в главных ролях прошла на сцене тбилисского театра с огромным успехом.

8 июля синод утвердил развод Южина с первой женой. 15 июля в 10 часов утра Южин обвенчался с Марией Николаевной. Наконец-то все окончилось благополучно, — читаем в воспоминаниях его жены. Они, преисполненные счастья, уселись в экипаж. Она боялась поверить в свое счастье. Все, что достается с большим трудом особенно дорого. Возможно, если бы их путь не был так тяжел, само счастье показалось бы не столь великолепным[[30]](#footnote-31).

На свадьбе их окружали только самые близкие. Из церкви все направились в подмосковную деревню Алтуфьево — в дом сестры Марии Николаевны. Молодых встретили по русскому обычаю: у входа их осыпали пшеничными зернами. Затем все уселись за праздничный стол. В тот же день молодожены уехали в свадебное путешествие.

Летом следующего года бригада актеров Малого театра, в которую входили Федотова, Лешковская, Рыбаков, Правдин и другие, отправилась на гастроли в Одессу и Тбилиси. Руководителем группы был назначен Южин.

Гастроли в Одессе прошли блестяще. Супруги Сумбатовы проводили свободное время на фешенебельном пляже у «Малого фонтана», обедали и ужинали в цветущем саду под открытым небом.

В конце июня актеры прибыли на пароходе в Батуми, а оттуда прямым поездом — в Тбилиси, где Южин познакомил жену со своими родными.

«Это было мое первое большое путешествие, — писала М. Н. Сумбатова, — я переходила от одного окна к другому и сожалела о том, что у меня всего одна, а не сто пар глаз. Александр Иванович глядел на меня и радовался. В результате бессонной ночи и морской качки у меня так разболелась голова, что, едва мы въехали в Сурамское ущелье, мне пришлось прилечь… Александр Иванович все звал меня к окну полюбоваться дивной красотой ущелья».

{44} На одной из станций в купе Южина вошел его старый знакомый Нико Николадзе, большой публицист, писатель и ученый. В гимназические годы Южин был сильно увлечен этим необычайно одаренным человеком и сотрудничал в его газете. Мария Николаевна Сумбатова записала впоследствии общее впечатление от их беседы: две большие личности — пожилой и молодой — беседовали о политике, о литературе, об искусстве, и она горько сожалела, что из-за нездоровья не смогла вникнуть в суть их беседы и запомнить ее[[31]](#footnote-32).

В Тбилиси стояла невыносимая жара. Друзья и близкие Южина разъехались по дачам, Мария Николаевна в первые дни не смогла даже толком осмотреть город, они почти никуда не выходили, кроме театра. Однако первое ее впечатление от города было чарующим и неожиданным. Сияющая голубизна неба, удивительно светлый воздух, прозрачное очертание гор, буйная зелень, яркая красочность пейзажей — сказочный мир, залитый ослепительным солнцем, предстал перед ней в какой-то особой, почти театральной праздничности. Позднее она полюбила этот прекрасный край. Узнаем из ее воспоминаний, что ей всю жизнь было и неловко и совестно, что не выучилась языку любимого мужа. Правда, Александр Иванович и сам говорил на грузинском не вполне свободно, так как попал на Кавказ мальчиком, мама была русская, и отец воспитывался, служил и женился в России, в семье тоже больше говорили по-русски. Зато Грузию и грузин она сразу полюбила всей душой, они ее привлекли старинной культурой, рыцарством, воспитанностью даже у простых сельчан, веселостью, широтой, отвагой, грацией в походке и обхождении, удивительным гостеприимством. На них можно положиться[[32]](#footnote-33).

15 июля они отбыли из Тбилиси в Москву по Военно-Грузинской дороге. Труппа покинула город рано утром, Южин с женой отправились в путь к вечеру. Южин предполагал, что лунной ночью они сумеют доехать до Млети, там переночуют, а ранним утром продолжат путь, чтобы при свете дня насладиться красотой Дарьяльского ущелья.

Однако едва они достигли Мцхета, как хлынул страшный: ливень, все вокруг покрылось мраком. Им пришлось остаться на ночь в Цилкани. Утром они снова двинулись в путь, но тяжелые, мрачные облака, прочно нависшие над дорогой, скрыли от них окрестности. Так остались позади, почти недоступными их взорам Ананури, Пасанаури, Млета, Крестовый перевал и Казбеги. Проведя следующую ночь в Дарьялах, путешественники добрались до Владикавказа и сразу, как будто в насмешку, засверкало долгожданное солнце. Южин так переживал вероломство погоды, словно был виноват, что из-за нее актеры {45} Малого театра и, главное, его жена не смогли полностью ощутить величие первозданной красоты Дарьяльского ущелья.

Из Владикавказа чета Сумбаташвили отправилась в Кисловодск — отдохнуть перед новым театральным сезоном, который открывался в августе. Южин собирался в течение двух недель ничем не заниматься, только гулять и пить минеральную воду. Но в гостинице он встретил московских друзей и целые дни проводил с ними за преферансом. В назначенное время служитель приносил ему минеральную воду. Южин выпивал положенную порцию и шутливо говорил служителю: «А теперь, дружок, окажи милость, пройдись вместо меня, а я лучше доиграю партию». Мария Николаевна эти дни проводила в обществе Ленского и сестры Лидии, которые одновременно с ними отдыхали в Кисловодске.

Мария Николаевна Сумбатова не скрывала своей преданности и любви к мужу, ставших предметом всеобщего обсуждения. Ее младший брат попытался как-то дать ей «практический совет»: нет никакой надобности всегда и всюду откровенно демонстрировать свое чувство. Мужчину начинает тяготить столь чрезмерное проявление любви. Напротив, пусть сомневается, пусть ревнует, тогда он будет относиться к ней с большим вниманием. Мария Николаевна ответила, что любовь ее чиста и должна быть выше ревности. Если она почувствует, что Александр Иванович тяготится ею, она без пререканий, без унизительных объяснений от него уйдет. Интересы и счастье мужа для нее важнее, чем свои. Но Александр Иванович был добр, заботлив: их супружество называли идеальным. Однако, особенно в первые годы, среди безоблачно счастливых дней выпадали дни внезапно нахлынувшей непогоды. Что-нибудь самое, казалось бы, невинное, сказанное Марией Николаевной, могло довести Южина до глубокой обиды, незаслуженных упреков — и он отдавался стихийным порывам своей сложной эмоциональной натуры. Унять его не могли никакие доводы, никакие оправдания. Только слезы Марии Николаевны меняли направление ветра — он столь же горячо начинал обвинять себя и просить у жены прощения.

Был такой, например, инцидент: Южин собрался роскошно отпраздновать день рождения жены. Но утром, за кофе, она упомянула невзначай какой-то рассказ Мопассана. Южин рассердился страшно. Конечно, все планы разрушились, они никуда не поехали, званый обед был отменен. К вечеру буря утихла, началось раскаяние.

Александр Иванович мало бывал дома — с утра репетиции, вечером спектакль, день заполнен общественными обязанностями. Но неугомонная душа его не успокаивалась и ночью. Бывало, вернувшись поздно, он поднимал жену — «В такое время спать, жизнь только начинается!» — и начинался полуночный {46} ужин, потом долгие беседы, потом он показывал фрагменты из своих ролей. «Если бы я был свободным человеком, — говорил он, — то я бы днем отсыпался, а по ночам работал над пьесами. Ночь — самое благотворное время для творчества». А на репетиции и спектакли Южин, почти как правило, отбывай полусонный, мог проспать в карете весь путь, укутавшись в свою большую шубу. Только переступив порог театра, он чудодейственно преображался. Сон сходил с него мгновенно, и он появлялся перед партнерами оживленный, полный энергии.

Жить с человеком, столь привыкшим к богемному существованию, было нелегко. Но Мария Николаевна не высказывала недовольства своей судьбой. Со временем резкие перепады его настроения сократились, шероховатости первых лет сгладились. Счастливые и неприятные минуты в его многообразной деятельности они переживали вместе. Мария Николаевна со своим благородством, покоем, высокой культурой была верной помощницей и опорой.

## 10. Сергей Андреевич и Юрий Михайлович Юрьевы.Южин-педагог

Работая над пьесами Шекспира, Южин сблизился с Сергеем Андреевичем Юрьевым, одним из интереснейших представителей интеллигенции, взгляды которого на театральное искусство были близки Южину. С. А. Юрьев уделял большое внимание репертуару современных ему русских театров, переводил произведения западных классиков, опубликовал ряд критико-теоретических статей, пропагандирующих западную драматургию. Но сфера его интенсивной деятельности не ограничивалась публицистикой и переводами, несмотря на преклонный возраст, он с увлечением участвовал в общественной жизни, был тесно связан с молодым поколением Малого театра. Его глубокие знания, тонкий анализ и душевное горение импонировали Южину. «Этот старый энтузиаст, не уступавший молодым в пламенности и убежденности, собирал вокруг себя всех нас, молодых актеров Малого театра того времени, и целыми часами у себя или в наших скромных квартирах, на публичных выступлениях и в заседаниях Общества любителей российской словесности объяснял основания своих требований и философски-теоретическими статьями, и речами, и личными беседами, неизменно восторженно комментируя величайших драматургов»[[33]](#footnote-34).

С. А. Юрьев с особенной теплотой относился к Южину и часто появлялся в его доме. Их встречи, как правило, начинались и кончались сокровенными беседами на разные, близкие {47} обоим темы. Мария Николаевна с большим интересом слушала их разговоры и сожалеет в своих воспоминаниях, что «не додумалась их записать».

Умер С. А. Юрьев в декабре 1888 года. Смерть его огорчила многих — и тех, кто знал, и кто не знал лично этого симпатичного старца с внешностью библейского пророка. Спустя три месяца Общество любителей российской словесности обратилось к Южину с предложением прочитать на торжественном заседании доклад о деятельности покойного. Южин был тронут оказанной ему честью. Он выбрал темой доклада «Отношение С. А. Юрьева к сцене» и с большим успехом выступил с ним 12 марта 1889 года в актовом зале Московского университета — первый раз перед столь обширной аудиторией.

К Малому театру С. А. Юрьев относился не только с глубоким вниманием исследователя и пропагандиста великих творений западноевропейских драматургов, которые он рекомендовал своим молодым друзьям-артистам. Он горячо ратовал за сценическое профессиональное воспитание актерских кадров.

Драматические курсы при Малом театре, некогда выпустившие плеяду замечательных профессиональных актеров, с 60‑х годов прекратили свое существование. Это отрицательно сказалось на художественном уровне театра. В 70‑е годы воцарилась явная тенденция отказа от традиций и единого творческого принципа; возросло число любителей в труппе, сильно снизивших художественный уровень спектаклей. Отсутствие профессиональной подготовки актеров беспокоило многих, в том числе и Островского, который письменно обратился в дирекцию императорских театров с настоятельной просьбой вновь открыть драматические курсы. Прогрессивно настроенных актеров Малого театра также волновал вопрос о профессиональной подготовке молодого творческого поколения. Был даже создан специальный проект; но проект проектом, а дело не двигалось с места.

Положительную, а возможно, решающую роль в этом деле сыграл «старый энтузиаст» С. А. Юрьев, опубликовавший несколько статей в «Русской мысли». Он ополчился против безыдейности театрального искусства, настаивал на необходимости организованной подготовки актерских кадров и доказывал, что только профессионально подготовленным молодым актерам под силу придать театральному искусству общественную значимость. По его убеждению, актеры должны воспитываться на традициях классической драматургии, ибо современная драматургия стоит в большей свой части на низком уровне.

Руководство вновь открытыми драматическими курсами при Малом театре было поручено Ленскому. В связи с этим он передал Южину драматический класс Филармонического общества, где состоял преподавателем. Поначалу Южин горячо включился {48} в работу со студентами, но постепенно остыл к педагогической деятельности; с трудом протянул пять лет, которые, по уставу Общества, дали ему право получить звание профессора. Во-первых, как писал Южин, — у него не было времени для этих занятий, а во-вторых, он глубоко убежден, что невозможно научить человека стать актером в отсутствие таланта. А истинный талант найдет свое место и без его, Южина, помощи. Даже самый опытный педагог может лишь содействовать молодому актеру в воспитании его вкусов и в лучшем случае направить его способности. Поэтому часто совершенно бездарный художник выпускает из своей школы гениального актера, и, наоборот, талантливый человек не наставит ни одного.

В 1893 году Южин передал драматические курсы Немировичу-Данченко, в классе которого учились Москвин, Книппер и многие другие замечательные актеры будущего Художественного театра.

Но, несмотря на вроде бы принципиальный отказ от педагогической деятельности, Южин воспитал ряд талантливых артистов. Среди них следует отметить Юрия Михайловича Юрьева (племянника покойного С. А. Юрьева), впоследствии создавшего эпоху в Петербургском Александринском театре. Ю. М. Юрьев был любимым учеником и другом Южина. В 1927 году Южин опубликовал большую статью, посвященную его творчеству.

Ю. М. Юрьеву была открыта дорога в школу Малого театра, что давало актеру в будущем большие преимущества. Но он предпочел учиться в менее солидном филармоническом классе, где, кроме специальности и пластики, не преподавали других дисциплин. Спустя много лет, когда Юрьев был уже удостоен высокого звания народного артиста СССР, он объяснил причину этого своего, казалось бы, необоснованного выбора: в драматическом классе филармонии специальность вел его любимый актер Малого театра — Александр Иванович Южин, создавший на сцене художественные образы, которые пленили будущего актера.

Но, чтобы попасть на сцену Малого театра, образования, полученного актером в классах Филармонического общества, было недостаточно. «Как мне ни больно было расстаться с моим любимцем, с моей огромной надеждой, — писал Южин, — я все-таки считал себя обязанным, в интересах Малого театра и самого молодого Юрьева, перевести его в драматическую школу Малого театра»[[34]](#footnote-35).

После окончания школы Юрьев короткое время работал в Малом театре, а затем с помощью Южина перешел в Петербургский Александринский театр, где вскоре стал ведущим актером труппы.

{49} Интересны записи Юрьева о Южине-педагоге: «По существу, как мне теперь кажется, Александр Иванович Южин не был педагогом в полном смысле этого слова. Правда, он воспитывал нас, приучал с уважением относиться к сцене, к самому театру, к делу, которому мы намеревались служить, и, несомненно, знакомил и с техникой актера, но в конце концов он скорее был учителем сцены, режиссером, нежели педагогом. Он просто готовил спектакли и на ходу делал те или иные указания, всегда очень ценные, содержательные, ясные и меткие. Указывал те или иные сценические приемы, нужные для данной сцены, и только. Мне думается, что, если бы он захотел, он мог бы быть замечательным педагогом. И в самом деле, Александр Иванович обладал редкой для своего времени эрудицией, не говоря уже о блестящей технике, которая позволяет сравнивать его с самыми замечательными актерами того времени.

Я объясняю это “педагогическое самоограничение” Южина его колоссальной занятостью в репертуаре Малого театра. Надо было удивляться, как он мог уделять время и находить силы, чтобы приходить в школу и заниматься с нами. Надо было иметь его здоровье и необычайную выносливость, которыми он всегда отличался»[[35]](#footnote-36).

Отношение Юрьева к Южину наиболее ярко проявилось в одном записанном им эпизоде: зимой 1885 года в бенефис одного из ведущих актеров Александринского театра Н. Ф. Сазонова шла пьеса Сумбатова «Старый закал». По просьбе автора, Сазонов назначил на роль молодого прапорщика Ульина Юрия Михайловича Юрьева.

В день премьеры зрительный зал наполнила столичная элита. Мундиры, фраки, смокинги, бриллианты и меха придавали еще больший блеск и без того сверкающему огнями театру. На спектакле присутствовала царская семья.

Выход Юрьева был только со второго акта. В антракте он вышел на сцену и украдкой посмотрел в зрительный зал. — «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»[[36]](#footnote-37).

После третьего акта за кулисами появились великие князья — Владимир, Павел и Сергей. Они пожелали видеть Н. Ф. Сазонова, который находился в своей гримерной. За ним побежали. «Никогда не забуду, как неприятно меня поразила подобострастная {50} 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… 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…»[[37]](#footnote-38)

А. И. Южин остался очень доволен игрой Юрьева. Он писал, что Ульин Юрьева — «… буквально воплощение какой-то весны; Юрьев сумел соединить в себе необычайную свежесть и наивность чувства и настолько убедительную правду изображения этого лица, что я, видевший и писавший это лицо с натуры, не мог понять, откуда он взял знакомые мне, чисто индивидуальные черты моих прототипов»[[38]](#footnote-39).

Юрьев высоко ценил эту пьесу А. И. Сумбатова.

## 11. А. А. Остужев

Еще одно прекрасное актерское дарование, угаданное Южиным, может служить убедительным примером его тонкой чуткости художника, доброты и внимательности воспитателя.

Остужев родился в семье железнодорожника. Родина его — Воронеж, настоящая фамилия — Пожаров. Знакомство с театром произошло рано. Впервые ребенком побывал он на спектакле с родителями. Затем сосед, музыкант театра, брал его вместе со своим сыном смотреть представления из оркестровой ямы. Тринадцати лет он впервые появился на сцене сам в роли цыганенка в массовке «Цыганского барона». Так попав в театр, будущий Остужев, продолжая работать чертежником в железнодорожной конторе, изредка начал получать небольшие роли. Но, несмотря на привлекательную внешность, красивый тембр голоса, яркую индивидуальность, ему не удавалось продвинуться дальше выходных ролей.

Как-то летом 1895 года в Воронеже гастролировал Южин. Остужеву поручили небольшую роль в «Эгмонте». Т. Л. Щепкина-Куперник вспоминала, что перед началом спектакля Южин долго беседовал с Остужевым. Он говорил о сути пьесы и о большом значении маленькой роли Остужева для общего успеха спектакля. Южину очень понравился молодой любитель, он не сомневался в его одаренности.

«… Я нашел в Воронеже сокровище, в которое я верю как в крупную будущую силу, — писал Южин П. П. Гнедичу после {51} гастролей, — и смело в первый раз беру на себя ответственность за всю его жизнь, извлекая его из службы при юго-восточных дорогах на сцену. Рекомендовать я его не могу: он любитель, опытности никакой, вернее, никакой рутины, зато чуткость таланта, настоящего таланта, заменяет ему эту рутину вполне. Он двадцати одного года, красавец той милой, задушевной красотой, сдержанной, непоказной, которая действует обаятельно и главным образом чарует тогда, когда в нее вглядишься. Он умеет чем-то неуловимым заставить слушать себя, глядеть на себя и ценить каждый звук его вибрирующего неподдельным внутренним чувством голоса, каждый взгляд чудных, глубоких серых глаз. Я хочу на свой счет, если Дирекция мне поверит, поместить его в Театральное училище в Москве»[[39]](#footnote-40).

Южин сумел договориться с управляющим московской конторой императорских театров П. М. Пчельниковым о зачислении Остужева в училище Малого театра и добился ему стипендии в размере 300 рублей в год; несколько позднее Остужев был освобожден от платы за обучение. Начало было прекрасным — к молодому провинциалу протянулась рука доброго покровителя и требовательного друга.

«По окончании трехлетнего курса Вы будете приняты в состав Малого театра на жалование: первый год — 600 рублей, а дальше Вам открыта дорога, — писал Южин. — Теперь с материальной стороны — Вам надо иметь рублей сто, чтобы приехать сюда, внести пятьдесят рублей на первое полугодие и просуществовать до октября. К октябрю я найду средства помочь Вам дотянуть до стипендии и вообще помогу Вам, сколько я в силах.

Если Вы не раздумали идти на сцену, если Ваши семейные и домашние дела позволяют Вам отдаться **вполне** Вашему призванию, ответьте мне немедленно; до 5‑го сентября я должен получить от Вас категорическое решение, а самое позднее к 10‑му Вы должны быть здесь.

Теперь есть другая, не материальная и важнейшая сторона. Объяснюсь коротко, но вдумайтесь в каждое мое слово, взвесьте его и решите.

Сцена требует, кроме таланта, от актера всех его сил, всего труда, сознательного и серьезного, на который он способен. Если Вы думаете, что достаточно обладать голосом, внешностью и известным огнем, чтобы… пожинать легкие лавры и легко зарабатывать, — не идите на сцену. Если Вы готовы отдать ей **всю душу и все силы**, не ожидая скорого и легкого успеха, работать всю жизнь, не покладая рук, и искать возможного совершенства в своей работе, — идите. Вы — первый человек, которому **за всю мою жизнь я советую** идти на сцену, потому что {52} Вам много дано для нее. Но многое с Вас и спросится, Александр Алексеевич, помните это.

А. Южин»[[40]](#footnote-41).

Педагогами Остужева в театральном училище по просьбе Южина стали Ленский и Немирович-Данченко. После окончания училища Остужев по ходатайству Южина был принят в труппу Малого театра.

Нам известно, какую большую роль сыграл в дальнейшем этот необыкновенно талантливый актер в истории русского театрального искусства и, в частности, в истории Малого театра, ведущим актером которого он вскоре стал. Его роли — Отелло, Уриэль Акоста и другие — вошли в летопись театральных шедевров.

А между тем на долю этого замечательного актера выпала трагическая судьба — уже в молодые годы он начал терять слух и через 10 лет после прихода в Малый театр почти совсем его лишился. Неизлечимый недуг страшно усложнил его актерскую деятельность. Он был вынужден изучать не только свои роли, но и роли своих партнеров. На репетициях он внимательно следил за жестами, мимикой и запоминал их, чтобы не терять связь с действием.

## 12. Путешествие за границу

Материальное положение не позволяло Южину совершать заграничные поездки. На путешествии в феврале 1893 года настояла Мария Николаевна, убедившая его, что актеру и драматургу необходимо познакомиться с театральным искусством Западной Европы. Южин владел французским и немецким, так что в поездке не могло возникнуть особых затруднений.

Они начали свой маршрут с Вены; там провели несколько дней. Бродили по городу, побывали в музеях, в картинных галереях и, конечно, в венских театрах, где им удалось увидеть знаменитых австрийских актеров. Южин был несколько разочарован; позднее он рассказывал своим коллегам, что труппа Малого театра, по его мнению, значительно сильнее, чем любой венский театральный коллектив. «Наши спектакли гораздо интереснее — говорил он, — вот только организационная сторона у них поставлена получше (короткие представления, небольшие антракты)». Неприятно поразило Южина и равнодушие венских зрителей. Они стремительно убегали из зала, как только заканчивался спектакль, не награждая актеров даже самыми жиденькими аплодисментами.

Из Вены Сумбатовы поехали в Тироль, затем — в Венецию, куда прибыли поздним вечером и, наняв гондолу, поплыли в гостиницу, пораженные загадочными силуэтами города. В Венеции {53} они провели несколько дивных дней, совершенно очарованные красотой и необычностью улиц, причудливыми строениями, возвышающимися над водой, переброшенными через каналы изящными мостами. Не одну ночь провели они в гондоле, слушая до рассвета песни венецианских певцов-гондольеров.

Венеция запала в душу актера. Особенно поразил его воображение переживший свою славу дворец дожей — памятник великого прошлого Венецианской Республики, на стенах которого век за веком оставляют свой разрушающий отпечаток. Южин приходил сюда, садился у полукруглого окна; ему представлялись те далекие времена, когда из этих окон каждый новый избранник Республики бросал в воду золотые кольца — знак нерушимого союза города и моря…

Из Венеции путь их лежал через Ломбардию и Южную Францию в Париж — главную цель их путешествия.

Там они прежде всего посетили театр «Комеди франсез». В этот вечер шла одна из пьес Дюма. Знаменитая Сара Бернар уже не выступала в этом театре, однако труппа была сильной и произвела большое впечатление на Сумбатовых. Особенно пленила Южина тогда еще совсем молоденькая талантливейшая актриса Луиза Марсе, с истинно французским шармом, грациозно исполнившая роль парижской аристократки. Южину понравились и другие актеры; он лишь заметил, что их несколько экзальтированной манере, особенно патетическому чтению текста не хватает порой искренности.

Сумбатовых, привыкших к демократическим традициям русского театра, удивил бытующий тогда в Париже обычай: места в партере занимали только мужчины, и обязательно во фраках, дамы же устраивались в ложах бельэтажа.

Они пробыли в Париже около двух недель и почти каждый вечер проводили в театрах самого различного жанра и стиля — начиная от Гранд-Опера и до театров типа варьете.

Лувр произвел на них сильнейшее впечатление. Несколько дней они бродили по залам этого грандиозного хранилища бесценных произведений великих художников разных времен и стран. Посетили и Версаль, некогда служивший резиденцией королей Франции. И здесь их привлекла великолепная выставка картин.

Кроме того, Южин побывал на заседании палаты депутатов. Он воспользовался знакомством с одним из членов парламента, и тот прислал ему специальный пригласительный билет. Южин попал на выступления одного из лидеров левой оппозиции и с большим интересом провел в парламенте целый день. Это посещение постфактум вызвало недовольство посла России во Франции, хотя внимание Южина — крупного деятеля культуры, человека, {54} настроенного демократически — к высшему законодательному органу Франции было вполне понятным.

Во второй половине марта чета Сумбатовых направилась из Франции на родину. Маршрут был разработан заранее: проездом через Швейцарию, Италию и Австрию — в Москву.

По Швейцарии они путешествовали в открытых вагонах, что давало возможность детальнее осмотреть великолепные ландшафты сказочно красивой страны. На одной из станций Южин, запасаясь в буфете провизией, почему-то замешкался и вышел на платформу, когда поезд уже тронулся. Ему удалось вскочить на подножку, но, столкнувшись с кем-то, он уронил и сверток и кошелек, в котором находились все деньги. Кто-то сумел подхватить и бросить ему несколько золотых монет. Положение оказалось затруднительным: в чужой стране без денег. По совету попутчиков Южин послал телеграмму начальнику станции с просьбой выслать деньги в миланскую гостиницу, хотя был уверен в бесполезности этого мероприятия. Но совершилось чудо: в Милан им доставили кошелек со всеми, до последней, монетами. Южин часто потом воздавал хвалу примерной честности швейцарских граждан и железнодорожных служащих.

В следующем году супруги Сумбаташвили снова отправились за границу. С ними путешествовала подруга детства Марии Николаевны — Мария Софроновна (во втором браке Лазарева). Как и в прошлый раз, конечной целью путешествия о мл Париж, но по иному маршруту: Вена, Венеция, Флоренция, Рим, Неаполь, Ницца, Париж.

Путешественников потрясла величавая красота вечного Рима: Ватикан, Форум, Колизей, Вилла Боргезе. Собор Святого Петра, где они слушали знаменитую римскую капеллу. Южина особенно притягивал Колизей. Он побывал в нем несколько раз, даже провел ночь, блуждая в одиночестве по амфитеатру. Утром вернулся в гостиницу и рассказал жене, что во весь голос читал с ярусов Колизея монолог Калигулы, и оказавшиеся там итальянцы с большим вниманием его слушали.

В оперном театре Неаполя они попали на «Тоску» Пуччини. Вокальная культура артистов, непринужденная, выразительная игра совершенно покорили Южина. Во втором отделении шел одноактный балет. Полупустой при исполнении оперы зал заполнили развязные юнцы, которые шумели, беззастенчиво переговаривались с балеринами из кордебалета, те же, в свою очередь, танцуя, посылали своим кавалерам воздушные поцелуи. Такие более чем странные взаимоотношения между сценой и залом никак не вязались с представлением о стране со столь высокой театральной культурой, как Италия.

Распрощавшись с Неаполем, с его заливом, сверкающим тысячами солнечных отблесков, путешественники через Ниццу {55} направились в Париж. Все вечера Южин проводил в театрах, а по утрам работал над новой пьесой «Джентльмен».

## 13. Семейная трагедия

21‑го июня 1902 года после тяжелой болезни скончалась мать Южина — Варвара Ивановна Сумбаташвили. Еще в 1885 году Южин отвез мать к Жюли Соколовой, которая с детских лет была связана с их семьей обоюдной дружбой и любовью. Жюли получила хорошее образование, успешно училась музыке, знала иностранные языки, но, несмотря на широкий круг интересов, она отказалась от личной жизни и посвятила себя уходу за больной. Весной 1888 года Южин познакомил Марию Николаевну с матерью и Жюли; женщины прониклись взаимной симпатией, между нами сложились теплые отношения.

Год спустя Жюли тяжело заболела. Зимой супруги Сумбаташвили перевезли ее в Москву. Врачи определили рак. Были приняты все возможные меры, но в мае 1892 года Жюли умерла. «Жюли, бедная наша Жюли кончила свои страдания, — с горечью писал Южин М. Н. Сумбатовой, — я не думал, что это меня так потрясет. Я рыдал, как мальчишка, и не мог остановиться…»

После кончины Жюли вновь встала проблема ухода за больной матерью. Перевезти ее в Москву было невозможно. По совету близких друзей, Южин поместил Варвару Ивановну в Петербургский лечебный пансионат санаторно-больничного типа, где практиковали опытные врачи.

Сохранилось около 30 писем Варвары Ивановны Сумбаташвили к сыну, свидетельствующих одновременно о нежной, беспредельной материнской любви и о тяжелом душевном состоянии больной женщины. Однако, судя по тому, как постепенно менялось содержание писем, лечение в пансионате явно улучшало ее состояние. Варвара Ивановна стала с увлечением следить за творческими успехами сына, выражать свое мнение о его пьесах, о посвященных ему рецензиях. Очень интересно ее письмо, датированное 7‑м ноября 1899 года, в котором она благодарит сына за посвящение пьесы «Закат» — «Дорогой, бесценной, милой мамочке от Саши». Варвара Ивановна пишет, что, прочитав «Закат», она еще раз убедилась в своем выводе: «… у твоих героев, особенно героинь, являются настроения и выражения детской, даже до ребячества — чувствительности, идеалистического сентиментализма, носящих печать не то грузино-русской, не то русско-грузинской, не то Сумбатовской… поэтичной обстановки…»[[41]](#footnote-42). Далее она дает оригинальную характеристику героев пьесы.

{56} Последнее письмо матери к сыну датировано мартом 1902 года. Очевидно, здоровье ее ухудшилось, и Южин поехал в Петербург. «Постом, на первой неделе, в последний раз вижу маму… — пишет он. — Очень слаба».

11 мая скончался тесть Южина — Н. В. Корф. Похоронили его в селе Погромец, где после похорон Мария Николаевна осталась, а Южин поехал сначала в усадьбу жены Покровское, оттуда — в Петербург, но уже не застал мать в живых. Похоронена Варвара Ивановна там же, в Петербурге, на Успенском кладбище-Утрата матери нанесла Южину глубокую травму, по совету врачей он уехал на месяц в Швейцарию. 1 июля 1902 года исполнилось 20 лет его работы в Малом театре. Но горе было так велико, что он не хотел, да и не мог отмечать эту дату.

Спустя два года семью Сумбатовых постигло новое горе. В июле 1904 года в Тбилиси трагически погиб зять Сумбатова — А. А. Богуславский. После похорон Сумбатов увез в Москву сестру Екатерину. Он снял соседнюю со своей квартиру, соединив их, куда поселил сестру с дочерью Мусей. С этих пор и до конца жизни Екатерина Ивановна Сумбаташвили-Богуславская жила в доме брата. Ее дочь — Мария Александровна Богуславская по сей день с безграничной любовью и благодарностью вспоминает воспитавшего ее Александра Ивановича.

# **{****57}** Глава IIА. И. Сумбатов-Южин — актер

## 1. А. И. Южин в героико-романтических ролях

«Южин на сцене покорял жизненной правдой воплощения, восхищая голосом — южинским голосом, южинской свободой поведения на сцене, совершенной пластикой движения, социальной зоркостью художника, верным ритмом. … Он, не ведая того, создавал южинскую школу при воплощении образов монументальных, живых, в которой основная мысль не была раздроблена пустыми, ненужными сценическими подробностями, распыляющими впечатление».

*Е. Д. Турчанинова*[[42]](#footnote-43)

Первые годы театральной карьеры Южина совпали с тяжелой порой политической реакции, наложившей отпечаток на все-сферы общественно-политической и культурной жизни. Царизм с новой силой ополчился против всего прогрессивного и лучшего в России. В первую очередь были осуществлены реакционные меры в сфере государственного управления, образования и культуры. В прессе, литературе, театре была установлена жесточайшая цензура. Реакция старалась уничтожить достижения «великих реформ».

М. Горький писал, что эти годы можно назвать годами оправдания бессилия и утешения обреченных на гибель. «Литература выбрала героем своим “не-героя”»[[43]](#footnote-44)…

Вспоминая театр тех лет, Южин отмечал: «… лучшие элементы, публики ждали от сцены просвета и отдыха от невыносимого. {58} гнета реакции — с одной, разнузданного мещанства — с другой стороны. Эти же силы положили и на театр того времени свои тяжелые лапы. Реакция обезличивала театр цензурами всех форм и видов, мещанство принижало его пошлостью своих вкусов. Грибоедов, Гоголь, Островский тонули в тучах их квазипоследователей, которые, — конечно, за единичными исключениями — не были способны понять сущность их творчества, но умели ловко идти по проторенному ими пути, немилосердно, со всей жесткостью микроскопических дарований сводя их мощный реализм, их проникновенную правду к самой бесцветной обыденщине.

К началу 80‑х годов по всей линии русской драматургии царил панический страх перед всяким ярким штрихом, перед всем, что выходило из рамок повседневной внешней правды. Быт и серые будни грозили завоевать всю сцену. Тусклые ноябрьские сумерки висели над русским театром»[[44]](#footnote-45).

В. И. Ленин указывал, что 80‑е годы были отмечены в истории России зарождением революционной ситуации, которая не переросла в революцию лишь потому, что к тому времени на политической арене России не выступила еще социальная сила, которая была бы способна вести сокрушительную борьбу против господствующих классов. Революционно настроенные народники исчерпали к тому времени все свои возможности, а рабочий класс еще не имел руководящую революционную партию. Либеральные круги России, как и следовало ожидать, оказались не способны противостоять жесткости нового царя.

Политическая реакция, разбудив революционные силы России, активизировала русское демократическое и революционное движение, приблизив время «разума и мысли». Тогда в России начала прокладывать себе дорогу марксистская теория.

Малый театр в те годы укрепляет идейно-творческий союз с Московским университетом. Передовые профессора — Юрьев, Тихонравов, Стороженко, Давыдов, Розанов — принимают активное участие в разработке репертуара Малого театра, они помогают театру правильно освещать вопросы истории и культуры, глубоко и четко раскрывать суть драматургии Пушкина, Шекспира, Гюго. Как впоследствии говорил Луначарский, Московский Малый театр — один из сильнейших императорских театров России — стал бастионом прогрессивной мысли, вырвав у самодержавия наиболее передовую интеллигенцию.

С другой стороны, студенческие аудитории Московского университета посещали с концертами актеры, корифеи Малого театра. Их художественное слово несло идеи свободы и прогресса. Недаром в студенческих кругах издавна бытовало утверждение: «Мы учились в университете, но образование получали в Малом театре».

{59} «Когда-то молодой Герцен, — пишет критик С. Н. Дурылин, — бредил освободительными монологами маркиза Позы из “Дон-Карлоса”; когда-то Николай I ретиво воевал с “Рюи Блазом”, полагая, что вольнолюбивый испанский лакей способен разбудить российского обывателя от лакейского сна благонамеренности, называемого жандармами графа Бенкендорфа; когда-то цензура запрещала “Женитьбу Фигаро”, считая ее за один из очагов заразы свободомыслия.

Все эти роли, включая Чацкого и Уриэль Акосту, были любимыми ролями Южина. Это все — роли, где актер не только играет на сцене, но и говорит с трибуны»[[45]](#footnote-46).

Из сказанного становится ясным, каким именно путем Ермолова, Ленский, Южин несли зрителю идеи освободительного движения; становится ясным, что они противопоставили себя реакционной политике самодержавия. Об этом хорошо сказано у Южина в его письме от 11 июля 1919 года к известному русскому революционеру-анархисту П. А. Кропоткину: «В 1881 году, чувствуя себя не в силах, во-первых, бороться с непреодолимым влечением к сценической работе, а во-вторых, служить надвигавшейся реакции, я пошел на сцену, порвав временно даже с любимой семьей. Счастье мне помогло: я прямо со студенческой скамьи попал в единственный тогда театр с глубокой художественной и идейной сущностью… В тогдашней труппе образовался наш кружок — Ермолова, Лешковская, Ленский, Рыбаков, я, вся тогдашняя молодежь среди крупных и талантливых представителей труппы 50‑х и 60‑х годов, связывавших нас с прошлым Малого театра эпохи Щепкина и Мочалова, и этот кружок, очень сплоченный внутреннею близостью, безо всяких программ, чисто интуитивно (что и отвечает артистической природе) поставил своей кардинальной задачей всеми силами бороться со всем пошлым и дрянным, что наносила жизнь на театр, особенно в руках тогда управляющих им чиновников. Не порывая ни на минуту связи с огромными достижениями предшествовавших художников сцены, но и не останавливаясь на них, не застывая, “волнуясь и спеша”, мы и по художественным и по идейным побуждениям прежде всего стали работать над героическим репертуаром: впервые, после еще николаевского запрета, на русской сцене и именно в Малом театре раздались пламенные тирады Рюи Блаза, Эрнани, Позы (без вычерков), Эгмонта, Карла V; нами был сыгран почти весь Шекспир, много Шиллера и Лопе де Вега… “Горе от ума” и “Ревизор”, со всем, что они породили, привлекли к себе, кроме нас, еще огромные таланты двух Садовских… Медведеву, Федотову, Макшеева, Горева, Акимову, Никулину и др. Шли десятилетия. “Одних уже нет, а те далече”, и из этой труппы нас осталось немного к тому времени, когда театр, как таковой, призван силою жизни {60} к великой задаче наших дней — очеловечить образами и художественными воздействиями души людей, вырвавшихся из темных бездн былого рабства…»[[46]](#footnote-47)

Малый театр располагал собственной традицией постановки пьес героического репертуара, основы которой еще в 30 – 40‑е годы XIX века были заложены великим Мочаловым. Однако на протяжении чуть ли не тридцати лет эта традиция не поддерживалась, с одной стороны, по причине строгого репертуарного режима, продиктованного цензурой, а главное, из-за отсутствия актеров героического амплуа.

Благородную миссию — вернуть и развивать наперекор реакционной политике утерянную традицию приняли на себя Ермолова, Ленский и Южин. На юбилейном вечере А. И. Южина в 1908 году В. И. Немирович-Данченко от имени Московского Художественного театра заявил, что Южин способствовал возрождению и обновлению героико-романтического репертуара Малого театра, что Ермолова, Ленский и Южин образовали «великолепное трио», которое настойчиво звало народ к героизму и самоотверженности. Упомянутый выше первый творческий контакт еще студента Сумбатова с ведущими актерами Малого театра совершился в героико-романтической драме Шиллера «Разбойники». И первая роль, сыгранная им в профессиональном театре, тоже была из героического репертуара — роль Уриэля Акосты. Актер придал своему герою характер революционной, остромыслящей и мудрой личности. Его монологи о свободе звучали с большой силой и убедительностью. Специалисты и пресса указывали на оригинальность актерского подхода к этой роли, на самобытное отношение его к столь сложному и многогранному образу.

В Малом театре того времени собрались великие мастера: Г. Н. Федотова, Н. А. Никулина, М. Н. Ермолова, С. П. Акимова, Н. М. Медведева, М. П. Садовский, А. П. Ленский, О. А. Правдин, К. Н. Рыбаков, Н. И. Музиль, О. О. Садовская, В. А. Макшеев, Ф. П. Горев. Труппа театра объединяла актеров различного творческого склада и своеобразных индивидуальностей.

Мария Николаевна Сумбатова в своих неопубликованных воспоминаниях о первых годах работы Южина в Малом театре попутно записывала свои наблюдения за ведущими актерами труппы. Стоит привести эти точные наброски с натуры, которые с достоверностью доносят до нас некоторые подробности закулисного быта Малого театра тех далеких дней и добавляют живые черты к смоделированным в нашем представлении образам великих актеров.

Мы уже отмечали, что Южин был принципиален в вопросах искусства, но мягок и приветлив в обращении с окружающими, что он подолгу с увлечением беседовал с молодыми актерами. {61} Ленский, наоборот, был строг и мало разговорчив. «Я с ним не обменялась даже двумя словами, пока он не стал бывать у нас с осени 1885 года, как официальный жених моей младшей сестры Лидии», — вспоминает Мария Николаевна. Обычно разговор Ленского ограничивался какой-нибудь малозначащей фразой, например: «Вам надо бы трон, извините», — говорил он почти каждой женщине, подвигая ей стул. Но кто совсем не разговаривал, так это Рыбаков. Мария Николаевна приводит пример его предельной молчаливости. Они часто ездили вместе на репетиции или на спектакли: театральная карета заезжала за ней и по пути захватывала Рыбакова. Он садился в своей огромной тяжелой шубе, здоровался и весь путь от Садовой-Каретной не произносил ни единого слова. У театра они высаживались и молча расходились. Общительны и ласковы были Медведева и Никулина, зазывавшие молодежь к себе в гримуборные. Здесь разговоры велись веселые, остроумные. Особенно острым словом и говорливостью отличался М. П. Садовский. Он любил ходить по гримерным и смешить актеров. Слушать его остроты доставляло удовольствие, но попасть на его язычок остерегались.

В повседневной жизни актеров особую роль играла «курилка» — небольшая комната, в которой могли разместиться человек 10 – 12. При существующей в их среде субординации в эту комнату допускались все от мала до велика. Здесь одновременно пребывали и могучие светила, и сознающие свою незначительность начинающие актеры, скромно занимавшие какой-нибудь уголок, чтобы оттуда слушать и наблюдать за сильными мира сего. Часто в свободные минуты во время репетиций или спектакля сюда заходила покурить Ермолова, всегда ровная, приветливая, но далекая от всего окружающего. Ее вызывал на выход помощник режиссера Кондратьев, тогда как за Федотовой бегал в ее уборную сам режиссер Черневский. Федотова была на особом положении; «курилку» она не посещала, со сцены шла к себе, и беспокоить ее там никто не решался. К Ермоловой заходили запросто. Но, когда она играла свои знаменитые роли, ей приходилось искать уединения в каком-нибудь полутемном закоулке сцены, где она расхаживала, погруженная в себя.

Ермолова была самой яркой, самой цельной индивидуальностью в этом коллективе — гениальнейшей актрисой, которой по плечу было решение любой творческой задачи. После ее дебюта в роли Эмилии Галотти Лессинга, принесшего ей истинную славу, после роли Лауренсии в спектакле «Овечий источник» Лопе де Вега, прозвучавшей горячим призывом к справедливости, актриса мечтала о роли Жанны д’Арк, высокопатриотичной Орлеанской девы, отдавшей жизнь за свободу и независимость своего народа. Это был ее любимейший литературный образ. Еще в 70‑е годы она не раз включала монологи из переведенной {62} Жуковским пьесы Шиллера в свои концертные программы. Для Ермоловой Иоанна была не просто историческим персонажем. В образ этой пламенной французской патриотки актриса вкладывала дорогие ее сердцу черты героических русских женщин, которые самоотверженно боролись за интересы родины и народа, и во имя высокой цели шли на эшафот.

Весной 1878 года Ермолова решила поставить «Орлеанскую деву» в свой бенефис; в прессе появилось об этом сообщение. Однако вскоре она отказалась от своей мысли. Как поговаривали, немалую роль сыграло прямое вмешательство администрации императорских театров.

Спустя пять лет в Большом театре отмечалось 100‑летие со дня рождения Жуковского. После официальной части был представлен пролог «Орлеанской девы» с участием Ермоловой и Южина. Пресса обошла вниманием это примечательное событие, хотя по свидетельству многих, актеры имели огромный успех у публики.

Ермолова продолжала работать над ролью Иоанны, попутно добиваясь разрешения на постановку спектакля. Ей удалось получить его к бенефису 29 января 1884 года. Труппа, за исключением Южина и Медведевой, отнеслась к этой новости весьма скептически. Актеры открыто выражали сомнение в возможностях Ермоловой овладеть художественным образом Орлеанской девы, который якобы выходит за рамки специфики сценического таланта актрисы. Дело дошло до того, что дирекция театра, уверенная в провале спектакля, не выделила достаточную сумму для его постановки. Режиссер Черневский и его помощник Кондратьев отнеслись к постановке «Орлеанской девы» как к работе над рядовым спектаклем, которому отнюдь не суждена сколько-нибудь долгая сценическая жизнь, и решили занять в спектакле второстепенных актеров. Однако, по настоянию Ермоловой, главные роли получили ведущие актеры: Южин, Горев, Медведева, Рыбаков, Правдин.

Когда в тексте драмы были сделаны купюры, практически не осталось ни одного полноценного образа, кроме Иоанны. Текст Дюнуа был сведен к двум куцым страницам, а Южин согласился играть в спектакле лишь при условии полного его восстановления. Заручившись поддержкой Ермоловой, он приступил к репетициям. С каждым днем роль Дюнуа «обрастала» нещадно вычеркнутыми фразами и словами. Этим хитрым приемом Южин постепенно полностью реставрировал авторский текст заключительного монолога Дюнуа. Только на генеральной репетиции режиссер Кондратьев внезапно прозрел. Лавина пылких слов, в которых живая скорбь рыцарской души Дюнуа, перемешанная с ненавистью к врагу и обращенная к народу со страстным призывом к борьбе с насилием и тиранией, испугала Кондратьева актуальностью звучания. — Это даром ему не пройдет! Нетрудно представить, что началась горячая схватка: Кондратьев {63} ка‑те‑го‑рически требовал изъять криминальный монолог. Южин столь же категорически отказывался играть спектакль, и лишь по настоятельной просьбе бенефициантки монолог был оставлен. Но они еще не знали, на что во избежание неприятности был способен Кондратьев. Об этом еще впереди. Несмотря на то, что дирекция театра никак не способствовала рождению спектакля, больше того, старалась его провалить, «Орлеанская дева» прошла с блестящим успехом. Отклик на спектакль оказался исключительно доброжелательным, в последующие дни у театральных касс собиралась такая толпа, что, как известно из специального донесения полиции, возникла опасность нарушения общественного порядка. Поэтому для приобретения билетов на спектакль полиция решила организовать лотереи. Но поток желающих попасть на «Орлеанскую деву» рос изо дня в день, и спектакль пришлось перенести в Большой театр, вмещающий вдвое больше зрителей.

Это был триумф актеров Малого театра, равного которому история театрального искусства России знала немного. Зритель видел на сцене женщину-героиню, каждое движение, каждое слово и все существо которой были согреты пламенем беззаветной любви к родине, к своему народу. На самых страстных, на самых могучих нотах заканчивала Ермолова монолог, — вспоминала А. А. Яблочкина. — После этого шел занавес, начиналась другая буря — в зрительном зале.

Иоанне Ермоловой посвящено множество специальных статей русских и зарубежных театральных критиков.

Южин был так пленен великой актрисой, что мечтал о появлении художника, который запечатлел бы на полотне образ Иоанны — Ермоловой в качестве эмблемы актерского искусства взамен «уродливой и противной» античной маски. Он вспоминал, что, когда на первых репетициях «Орлеанской девы» среди наскоро сооруженных декораций Ермолова усаживалась в венское кресло, сложив на коленях руки, а вокруг нее сновали занятые в спектакле актеры, уже тогда в сосредоточенном молчании ее неподвижной Жанны неотразимо ощущалось, что весь нерв, смысл и все будущее развитие произведения кроется в этом молчании, в этой отчужденности от всего, что говорится и делается вокруг нее.

Истинная сила таланта Ермоловой проявлялась прежде всего в умении полностью овладеть вниманием зрителей. Ермолова-Иоанна обладала этой магической силой. Зритель не мог оторвать от нее глаз — говорила она или молчала.

Правде художественного образа зритель верит лишь в том случае, если актеру дано до конца постичь своего героя, жить его радостью и его горем. Ермолова сумела выстрадать всю боль и правду Иоанны; захваченный искренностью актрисы зритель верил, что за ее героиней действительно могли пойти не только единомышленники, но и весь народ.

{64} В «Орлеанской деве» важную роль играет пролог, исполнение которого во многом определяет интерес зрителя к дальнейшему ходу событий и к развитию идейной и сюжетной линии драмы. Южин отмечал, что если бы Ермоловой не удалось в прологе захватить зрителя глубоким содержанием образа своей героини, то трагедия Шиллера могла бы упасть до уровня заурядной мелодрамы. Он говорил, что Ермолова словно бы полностью перевоплотилась в Иоанну.

С позиции этого редкостного умения проникнуть в самую глубинную суть образа и сравнивал Южин русскую Ермолову с немецкой актрисой Вольгемут, исполнявшей роль Иоанны во всем блеске своего дарования, чему способствовали и прекрасный голос, и темперамент, и отточенная пластика. Но ей не удалось придать образу тот накал, который всецело покорил бы зрителя, она не смогла «дорасти до саморастворения в образе». Ермолова же владычествовала в «Орлеанской деве», ей покорялись не только зрители, но прежде всего партнеры.

Кульминацией роли оказалась сцена, в которой гордая и непокорная Орлеанская дева бесстрашно заявляет о свой последней воле победившему ее врагу:

«Ты, английский король, ты, гордый Глостер,
И ты, Бедфор, бичи моей страны,
Готовьтесь дать всевышнему отчет
За кровь пролитую».

«… Я видел и играл с Сальвини в “Отелло”, — вспоминал Южин, — и определенно утверждаю, что у величайшего трагика нашего времени не было ни одного момента, равного ермоловскому в этой фразе»[[47]](#footnote-48).

Достойным партнером Иоанны-Ермоловой был Дюнуа в исполнении молодого Южина. Он явно выделялся среди других участников спектакля темпераментной, целеустремленной и блистательной игрой. Актерская природа Южина словно была создана для исполнения романтических ролей. Будничное, обычное неприемлемо было для него не только на сцене, но и в жизни. Об исполнении Южиным роли Дюнуа интересную мысль высказала Т. Л. Щепкина-Куперник. «Когда мы читаем какое-нибудь классическое произведение и потом видим иллюстрации к нему, мы всегда чувствуем разочарование: Татьяну, Онегина, Анну Каренину каждый представляет по-своему… Редко случается так, чтобы изображение художником данного героя или героини совпало с нашей фантазией. Но изображение Южиным Дюнуа осталось у меня в памяти как воплощение молодого рыцаря»[[48]](#footnote-49).

{65} Южин был благодарен своей судьбе за то, что на его долю выпала удача играть с Ермоловой. Великая актриса вдохновляла его. Южин считал, что роль Дюнуа вычерчена в драме бледнее, чем образ Иоанны, но в том, что, несмотря на это, ему удалось создать яркий и запоминающийся характер, он усматривал бесспорную заслугу Ермоловой: «… Я могу с полной искренностью сказать, что ни с одной артисткой я не мог бы играть Дюнуа с таким полным самозабвением, с таким восторженным счастьем»[[49]](#footnote-50).

Южин говорил о Ермоловой как об удивительном, редком явлении, как об актрисе, обладающей феноменальным сценическим талантом. Умение трепетать на сцене каждым нервом и, «перекидывая свои чувства через рампу», заставлять трепетать зрителя, — это то, что называется «божьим даром».

Об этом даре Ермоловой зажигать публику и партнеров своим блестящим талантом вспоминал и К. С. Станиславский. По его словам, только играя с ней спектакль, можно было постичь силу ее вдохновенного влияния. Сыграв с Ермоловой Паратова в «Бесприданнице», он на мгновение почувствовал себя гением. И это не удивительно, так как Ермолова увлекала своим талантом каждого, кому приходилось соприкасаться с ней на сцене.

О Дюнуа Южина А. А. Яблочкина писала: «Какой необыкновенный подъем охватывал всю публику, особенно молодежь, когда Южин своим сильным бархатным баритоном провозглашал:

К оружию! Бей сбор! Все войско в строй!

И, обнажая меч, восклицал:

Все за нее, всей крови нашей мало…
Спасти ее во что бы то ни стало!

Своим увлечением Южин заражал весь театр. Молодежь с галерки, казалось, готова была спрыгнуть на сцену и по его призыву спасать Ермолову — Орлеанскую деву. А когда по окончании спектакля я выходила на театральный подъезд, то не раз была свидетельницей, как молодежь поднимала на руки А. И. Южина с восторженными криками благодарности»[[50]](#footnote-51).

Приведем слова очевидца, известного театрального критика Н. Е. Эфроса: роль «была сыграна уже с большим блеском и очаровательностью, в заражавшем увлечении и с тою благородною романтическою приподнятостью, которая впредь всегда будет в такого рода ролях стилем Южинской игры. Нет, никакая работа, не будь она приложена к настоящему, ценному материалу, {66} не могла бы дать такого Дюнуа. Тут был широкий разлив красивых юношеских чувств, молодого энтузиазма, поднятого высокою идеею, большим делом. Уже внятно звучала Южинская “мелодия”. Она очаровывала слух сердца. Широкий простор для всяких критических замечаний. Но одно было несомненно: самое главное, то, что — душа этой роли, — актером дано и зрителем воспринято. И я думаю, — тут, в этот спектакль уже стала завязываться связь между Южиным и его публикою, ее молодою частью — прежде всего. Малый театр был на пороге возрождения романтической, героической драмы. И оттого было ему так важно, что прибавился у него романтический актер, такой настроенности и таких сил»[[51]](#footnote-52).

Что же имел в виду Эфрос, когда говорил о «Южинском» стиле игры? В первую очередь, он подразумевал сценический потенциал и вкус Южина, неповторимое своеобразие его творческой индивидуальности. Южин был воспитан на героических традициях, и, естественно, что все созданные им художественные образы носили отпечаток этого воспитания. Южин считал, что актер, который ни в одной роли не похож, пусть даже чем-то неуловимым, на самого себя, не есть художник, хотя для создания истинно художественного образа необходимо уметь преодолеть собственное «я». В то же время преодолейте «собственного “я” отнюдь не сводится к его уничтожению». Истинное произведение искусства непременно несет на себе печать творческой и психологической индивидуальности художника, его мировоззрения, вкуса, стремлений.

В вечер бенефиса произошел инцидент. Премьера «Орлеанской девы» шла на огромном подъеме, успех опережал спектакль. После второго акта публика стала вызывать Южина вместе с героиней вечера. А перед самым финалом, когда англичане увели пленницу — Иоанну и должен был прозвучать финальный монолог Дюнуа, — занавес внезапно опустился. На сцене началась паника; в зале воцарилась тишина недоумения. Разгневанный Южин подскочил к Кондратьеву. «Кто опустил занавес? Немедленно поднять!» Тон был настолько суров и грозен, что совершенно оторопевший Кондратьев кинулся выполнять приказ, после чего Южин-Дюнуа в окружении небольшого отряда вышел на сцену. Монолог его прозвучал с особенно глубокой проникновенностью и болью. Зал взорвался аплодисментами, сквозь них пробивались восторженные выкрики. Молодежь, сбежав с ярусов, бросилась к авансцене…

На следующий день Южин потребовал, чтобы Кондратьев ответил за самовольный поступок. Но Кондратьеву трудно было найти доводы в свое оправдание; со всей очевидностью он исполнял волю официальных лиц, стремящихся изъять из драмы опасный патетический монолог.

{67} После окончания спектакля овации продолжались на Театральной площади. При появлении Южина раздались крики «ура», подхватив актера на руки, зрители донесли его до кареты. С этого дня Южин стал одним из любимейших актеров московской студенческой молодежи.

По свидетельству Ю. М. Юрьева, в Малом театре тех лет не было другого актера, который мог бы с такой полнотой овладеть этой ролью, Южин справился с ней блестяще — характер героя удивительно гармонировал с личностью актера. «В эти годы А. П. Ленский, которого очень любила московская публика, постепенно отходил от ролей первых любовников, — писала А. А. Яблочкина, — и его репертуар все чаще и чаще исполнял Южин. Это зачастую вызывало среди поклонников Александра Павловича недовольство. Однако талант Южина скоро сумел победить зрителя»[[52]](#footnote-53).

Можно сказать, что исполнение роли Дюнуа принесло Южину большую победу, поколебавшую привычное для московской, публики предвзятое отношение к начинающим актерам.

«Орлеанская дева» с неизменным успехом шла в Малом театре на протяжении восьми сезонов. И только в репертуар 1891/92 г. она внесена не была. Однако через год постановку возобновили. В спектакль привлекались все новые и новые актеры, но М. Н. Ермолова и А. И. Южин оставались бессменными исполнителями ролей Иоанны и Дюнуа. Имя Южина уже ставили рядом с именами ведущих актеров театра. На январь 1886 года был назначен первый его бенефис. По заведенному порядку бенефициант имел право сам выбрать пьесу. Не задумываясь, он остановил свой выбор на «Эрнани» Виктора Гюго, своего любимого писателя. Однако выяснилось, что постановка «Эрнани» на императорской сцене была запрещена еще со времен Николая I. Тогда писатель С. С. Татищев быстро сделал новый перевод драмы и добился разрешения цензуры.

Южин приступил к подготовке бенефиса; премьера была уже не за горами. Но неожиданно дирекция театра взамен «Эрнани», на постановку которой якобы не хватает средств, вручила ему один из «шедевров» господина Невежина «Друзья детства». Контраст потрясающий. Южин горел огнем героической романтики, мечтал утвердить ее на сцене Малого театра, а ему подсовывают бесталанную, бесцветную пьесу.

Гюго и — Невежин!.. Но что было делать? Путь один: из игры или на компромисс. Южин выбрал последний.

Дирекция благополучно вышла из положения — с одной стороны, избавилась от опасных последствий постановки «Эрнани», и, с другой, — выполнила соглашение с Невежиным, поставщиком неполноценных, зато надежно-обтекаемых опусов.

{68} Пьеса Невежина с шаблонным сюжетом и трафаретами образами не могла, конечно, вызвать интерес у зрителя. Все надежды Южин возлагал на подбор актерского ансамбля. Кроме того, в ходе репетиций он сам многое изменил в пьесе — ввел новые сцены, сократил авторский текст, придал персонажам большую живость.

Главные роли исполняли Южин и Горев. Герой Южина — олицетворение благородства и честности, герой Горева — беспринципности и лицемерия. Оба друга любят одну молодую женщину, которая с уважением и симпатией относится к обоим, предпочтение же отдает недостойному, но красивому герою Горева, человеку легкомысленному и неверному. Очень скоро его пленяет другая. Возмущенный подобным вероломством благородный юноша вызывает бывшего своего друга на дуэль. Узнав о том, что ее избраннику грозит опасность, героиня спешит на место роковой встречи. И вот здесь… возникает заминка — даже на генеральной репетиции никто не знал, кому суждено погибнуть! По этому поводу возникли горячие споры между актерами. Автор же был согласен на все, лишь бы пьеса была поставлена. В конце концов победил Южин — погибнуть должен герой Горева.

Первый бенефис прошел успешно. Южин вспоминал: «… бенефис мой был если не блестящий, то хороший. Серебряное перо, один или два лавровых венка (первые), полный сбор и ужин, который был для меня же, хозяин, Голгофой… Действительно, IV акт “Друзей детства” ужасно был мною сыгран. Остальные — сносно»[[53]](#footnote-54).

Впоследствии Южин не раз высказывал сожаление, что столько сил и энергии потратил на постановку бездарной пьесы.

В эти годы позиция А. И. Южина в театре не была еще достаточно прочной. Некоторые члены труппы встретили его на первых порах с откровенной враждебностью, за его доброту, отзывчивость и преданность платили ему недоверием и завистью. Стоило Южину получить хорошую роль, как в театре возникали всевозможные пересуды.

А. Н. Островский сам выбирал актеров на роли героев своих пьес. В 1885 году он предложил Южину одну из главных ролей в «Воеводе». Группа ведущих актеров Малого театра специально явилась к драматургу с просьбой передать эту роль Гореву; Островский ответил резким отказом. О тех годах Южин писал: «… я уже был сильно в репертуаре. Хотя хорошие роли еще играли Ленский и Горев, хотя Медведева и Ермолова тянули последнего, а Федотова — Рыбакова, хотя меня мало любили в труппе, вернее, совсем не любили»[[54]](#footnote-55)…

{69} Успех первого бенефиса частично изменил отношение труппы к молодому актеру, но настоящее признание пришло к нему после исполнения им роли Мортимера в «Марии Стюарт», поставленной в очередной бенефис Ермоловой.

Особенно удачно он играл в первом акте, вдохновенно и выразительно создавая образ Мортимера, бесстрашного, непоколебимого фанатика-католика. Столь же возвышенно вел он сцену с королевой.

Рассказывая об этой роли, Н. Е. Эфрос утверждал: «Естественным продолжением Дюнуа был Мортимер (“Мария Стюарт” Шиллера), сыгранный Южиным… в сезон 1885/86 г. Приблизительно те же качества, что в исполнении Дюнуа, даже те же черты образа, но с еще большим простором бурности чувства… Особенно памятна сцена с Марией после знаменитого объяснения двух королев. Это было сыграно Южиным… с пламенностью, драматическим напряжением. И было ясно, что перед этим актером — широкие сценические возможности, … Удельный вес Южина в Малом театре после этой роли очень поднялся. А с этим поднялась и мера его влияния на репертуар. В союзе с Ермоловой и Ленским он мог уже начать сообщать репертуару устремленность к романтизму, к героическому театру. И это было большим положительным фактом в жизни всего театра»[[55]](#footnote-56).

«Мария Стюарт»[[56]](#footnote-57) оказалась истинным праздником неисчерпаемого творчества Ермоловой и триумфом незаурядного таланта Южина. Молодому актеру выпал такой успех в этой роли, что он мог записать в своем дневнике: «Я сыграл Мортимера в “Марии Стюарт”. Это мой первый, большой, настоящий, поставивший меня на известную высоту положения успех в Москве, равный успеху Ермоловой в ее же бенефисе. Эта роль определила мои дальнейшие шаги»[[57]](#footnote-58).

После роли Мортимера Южин окончательно убедился, что призван утвердить на сцене героико-романтический репертуар и что в этом начинании он связан с Ермоловой тесными творческими узами.

{70} Ермолова старше Южина всего на четыре года, но на двенадцать лет раньше пришла в Малый театр и уже в 70‑х годах была признана лучшей актрисой. В «Грозе» Островского Ермолова сумела возвести Образ Екатерины до истинно романтического звучания, раскрыла этот характер с революционно-демократических позиций. За Катериной последовал целый ряд образов женщин, борющихся за высокие идеалы, — Лауренсия в «Овечьем источнике», Лариса в «Бесприданнице», Юдифь в «Уриэль Акосте». В 1879 году в пьесе «На пороге к делу» Соловьева она играет роль благороднейшей девушки, сельской учительницы Лониной, которая ратует за права народа.

В исполнении Ермоловой ожили образы героинь западной классики — Джульетты в «Ромео и Джульетте», Луизы в «Коварстве и любви» и упомянутые выше роли. Образы героинь Ермоловой явились продолжением героико-романтической тенденции, начатой еще Мочаловым. В этот период Малый театр по вполне понятным причинам называли «театром женской гегемонии», но возрождение героико-романтических традиций силами одних только актрис, сколь блестящи они ни были, не представлялось возможным.

Пришедшие в Малый театр Ленский и Южин, актеры того же плана с теми же устремлениями стали пожизненными спутниками Ермоловой.

Справедливости ради следует заметить, что на первых порах партнерства Ермолова была критически настроена к Южину. Т. Л. Щепкина-Куперник вспоминала: «Очень уж различны были их индивидуальности. Мария Николаевна сама говорила, что “роль владела ею”, а он стремился “овладеть ролью”». Но шли годы, менялся репертуар, и Южин стал приятным ей партнером.

Чем старше становились они оба, тем ближе связывало их прошлое любимого театра, тем полнее становилось взаимное понимание. Эти бывшие не всегда дружественные «любовники» стали любящими друзьями, «… его посещения участились и из прежних официальных визитов превратились в интимные беседы. Мария Николаевна ждала его, просила приготовить “что-нибудь повкуснее” и не утомлялась, когда он засиживался у нее. Он советовался с ней, делился своими планами…»[[58]](#footnote-59)

Возрождение на сцене Малого театра героико-романтического репертуара не означало прямую реставрацию уже существующих традиций. Нужен был творческий, критический пересмотр их с точки зрения новой исторической действительности. Кроме того, естественно, необходимо было учесть индивидуальные особенности и творческие возможности актеров труппы.

Говоря об индивидуальных особенностях, Южина, надо отметить, что вряд ли можно было найти в те времена актера {71} столь высокой культуры, интеллекта и образованности. В этом он был исключительным явлением. Во всех интерпретируемых им образах чувствовались его глубокие знания русского и мирового искусства, литературы, истории, что давало возможность актеру по-своему воспринимать и воспроизводить драматургических героев.

А. Р. Кугель писал, что в Москве А. И. Южин за короткий срок привлек к себе особое внимание всей общественности не только бархатным голосом и большим темпераментом, но и своей культурой и образованием, что «было тогда еще большой редкостью»[[59]](#footnote-60). Обратимся к словам известного театроведа В. А. Филиппова: «… в этот период, — писал он, — ум и образованность…, присущие Южину, выделяли его из общей массы русских актеров, обращали на себя внимание…»[[60]](#footnote-61)

Т. Л. Щепкина-Куперник писала, что Южин отличался от всех актеров своего времени тем, что как представитель высшего общества он был блестяще воспитан. До Южина трудно было отыскать актера с университетским образованием. К тому же он отличался скромностью, умением держать себя ровно и с достоинством в любом окружении. Всегда корректный и пунктуальный, Южин пользовался уважением и авторитетом в обществе; его воспринимали эталоном интеллигентности, а это повышало в глазах общества авторитет театра в целом. Интересно привести и мнение Л. В. Собинова: Е. М. Садовская посетовала ему, что Южин не привлек ее к участию в своей драме «Старый закал». Собинов ответил: «Тут советовать что-нибудь трудно, но все-таки по поводу “Старого закала” с Южиным не мешает поговорить начистоту. Он… настолько джентльмен, что от него не услышишь грубости, а толк из этого может выйти»[[61]](#footnote-62).

Южин создал образы героев в пьесах различных жанров, разных времен и социальных слоев. В некоторых ролях он, оставаясь самим собой, давал волю своим чувствам и эмоциям. В иных случаях он действовал совершенно противоположно. Он отходил от себя и благодаря своему сценическому мастерству и отточенной актерской технике создавал художественный образ, который как бы не имел ни единой точки соприкосновения с личностью самого Южина. Это был истинный дар перевоплощения, обогащенный способностью глубокого анализа психологической сущности героя.

Актер лепил образ, следуя его логике, тонко осмысливая характер героя. Он руководствовался не только творческой интуицией, но умел гармонично сочетать эмоциональное выражение {72} образа с внешним его воплощением: по словам А. Р. Кугеля, Южин обладал «внутренней пластикой».

Творческий принцип Южина строился по определенной структуре: обдуманно проанализировав роль, выработав концепцию характера, соотносить его со своими психофизическими данными.

Именно эту особенность творческого принципа Южина и имела в виду Е. Д. Турчанинова, когда писала: «Южин не отрицал мочаловского “нутра”, наоборот, утверждал то, что на сцену нужно идти только тогда, когда зов к артистическому труду — органическая потребность, когда “кипит священный огонь”». Артистический труд не специальность, как теперь принято говорить, а подвиг, бесконечный труд, насущная потребность духа, без чего этот человек не может жить.

Но неотшлифованный талант еще не бриллиант. Его необходимо трудом доводить до блеска бриллианта. И сам Южин всей своей жизнью доказывал, что свой талант он шлифовал, — он работал неустанно, он непрерывно рос…, расширяя диапазон своих возможностей.

У Южина высокий и жестокий самоконтроль. Он хочет «познать самого себя», он все время борется с самим собой, чтобы идти по пути артистического совершенства. Он пишет: «Единственное средство заставить признать в себе талант — это начать работать и довести эту работу до виртуозности»[[62]](#footnote-63).

Он умеет глубоко заглянуть в себя. Перечисляя свои недостатки, он намечает план дальнейшей работы — от чего должен избавиться и что должен приобрести.

Он беспощадно критикует себя: «Плохо гримируюсь на молодые роли. То есть не плохо, а надо лучше… Мимика однообразна. Нет игры в глазах, есть только игра глазами. Нужно, чтобы очень захватила новизна роли, чтобы в глазах у меня отразилась внутренняя жизнь лица, которое я играю.

Все еще сутулюсь.

Плохо обуваюсь»[[63]](#footnote-64).

Все это записывалось Южиным в 1892 году, спустя десять лет после вступления в труппу Малого театра, когда он был уже признан Москвой, когда в труппе он занял ведущее положение, когда им были сыграны большие и серьезные роли, такие, как Гамлет, Чацкий, Макбет и целый ряд других.

Южин «вскрывал» самого себя и спрашивал, для чего он все это делает, и тут же отвечал, что если конец неизбежен, то надо прожить до него счастливо и честно. Кредо Южина: сценическую работу доводить до совершенства, отдавая ей всю жизнь, талант, темперамент, мысль, ум, чтобы быть счастливым и честным.

{73} Очевидно, именно этому методу работы и был обязан Южин тем, что ни разу не провалил ни одну из многих десятков сыгранных им ролей. Правда, его трактовки образов часто оказывались предметом горячих споров, с ним бывали порой категорически не согласны, но никогда и никому на приходило в голову отрицать высокий уровень мастерства этого замечательного актера.

Более того, благодаря своему методу Южин всегда оставлял на сцене впечатление, что роль, которую он играет, написана специально для него, с учетом его актерских возможностей и данных, хотя на протяжении сорока пяти лет творческой деятельности ему приходилось исполнять самые разнообразные, разнохарактерные и разножанровые роли.

В сезон 1887/88 года Южин с большим успехом исполнил роль Эгмонта в бенефисе М. Н. Ермоловой.

У этого бенефиса была интересная предыстория. В феврале 1888 года в театре предполагались бенефисы Ермоловой и Ленского. Ермолова выбрала для этого случая «Эгмонта» Гете, Ленский — «Отелло» Шекспира. Репетиции «Эгмонта» шли во второй половине января. В самом начале февраля в субботний день состоялась генеральная репетиция с тем, чтобы в понедельник уже провести бенефис. Театральная Москва с большим интересом ожидала этого события: были распроданы билеты, заготовлены подарки, цветы и т. д. Однако после генеральной репетиции выяснилось, что бенефис состоится не в понедельник, а в пятницу. Причиной было то обстоятельство, что гастролирующий в это время в Москве известный итальянский певец Сильва выразил желание петь в Большом театре «Гугенотов» именно в понедельник. У Московских императорских театров Большого и Малого была общая костюмерная, а для «Эгмонта» должен был поступить из Большого театра реквизит, но он оказался занятым в «Гугенотах».

Видимо, отсрочка бенефиса вызвала большой общественный резонанс. На следующий день только и было разговоров, что на эту тему. Театральную общественность возмутило, что иностранного гастролера предпочли любимой актрисе. Всеобщее волнение подогрело обиду самой Ермоловой, и она заявила, что вообще отказывается от бенефиса.

Никто не ожидал такого бурного развития событий. Возникла опасность ухода из театра величайшей актрисы. К дому Ермоловой направилась делегация. Руководители императорских театров принесли актрисе публичные извинения. Ермолова уступила, но перенесла бенефис с пятницы на следующее воскресенье. Однако эти события грозили затянуть в свою очередь подготовку бенефиса Ленского, что вызвало его недовольство. В связи с этим Ермолова писала Ленскому: «Александр Павлович, будьте покойны и не волнуйтесь за ваш бенефис… Может быть, отодвинетесь на день. Я не буду только на двух репетициях. {74} В это время выучу роль. Если суждено быть моему бенефису, то он будет в воскресенье… Если как бенефицианту вам все это неприятно, то как артист вы меня поймете, что нельзя позволять швырять собой, как пешкой, и зависеть от приезжих теноров. Если на них слишком много обращают внимания, то за что же на нас плевать!»[[64]](#footnote-65)

Драма Гете ставилась на русской сцене впервые, и, естественно, спектакль, содержащий столь вольнодумную тему, как восстание нидерландцев против тиранической власти короля и герцога Альбы, насторожил зорких цензоров. Только авторитет великой актрисы мог преодолеть их усердие. Бенефис прошел с триумфом. Спектакль при участии звезд Малого театра и режиссерски был решен блестяще.

Роль Клерхен, возлюбленной вождя нидерландцев Эгмонта, Ермолова наполнила революционным звучанием. С необычайной силой провела она сцену на улице. Узнав об аресте своего возлюбленного, Клерхен призывает народ на борьбу с испанской тиранией. И хотя драма лишена яркого революционного пафоса, монолог Ермоловой прозвучал, как призыв к борьбе против самодержавия. Испанские завоеватели приговаривают к казни бесстрашного Эгмонта — истинного патриота, героя освободительной борьбы. Клерхен не может перенести его гибели и сама уходит из жизни. Юная, нежная девушка идет на смерть не только потому, что теряет любимого человека, в его лице она теряла вождя своего народа. Для нее смерть Эгмонта равнозначна гибели родины. Клерхен в трактовке Ермоловой не слабое существо, девушка, влюбленная в Эгмонта, но в первую очередь сильная личность, для которой нет счастья без свободы родины.

О своем исполнении роли Эгмонта Южин оставил короткую запись: «Сыграл Эгмонта и Яго в феврале и упрочил этим свое положение, но еще не достиг полного признания…»[[65]](#footnote-66)

Эгмонт — одна из любимейших и лучших ролей Южина. В этом образе, близком актеру по своей природе, не было ни одного движения души, ни одного нюанса, не созвучных личности Южина. Поэтому актер исполнял эту роль с большой легкостью, свободно, без всякого напряжения. Создавалось впечатление, будто он знакомил зрителя с собственными стремлениями и переживаниями. Впоследствии Южин часто читал на концертах монологи Эгмонта в сопровождении симфонического оркестра, исполнявшего героическую увертюру Бетховена «Эгмонт» к трагедии Гете.

Вот как оценивал Н. Е. Эфрос Эгмонта Южина: «… новая большая победа Южина-актера — роль Эгмонта в трагедии Гете, {75} сыгранная в сезон 1887/88 г. Тут было меньше простора различным чувствам, приподнятой лирике. Зато больше места для величественности, для монументальности; и для речевой красоты исполнения. “Эгмонт” по самому строю своего письма не может так волнующе влиять на среднего зрителя, как шиллеровские пьесы. Он написан как-то строже и глубокомысленнее. Особенно сильного непосредственного захвата зрителя, за исключением разве одной картины на площади, в этом спектакле не было. Но каждый унес воспоминание о большом человеке, о крупной личности, — как раз о том, изображение чего было для Южина самым заветным, тем, для чего прежде всего нужно существовать театру и его искусству. Кстати, Эгмонт — и одно из наиболее живописных исполнений Южина»[[66]](#footnote-67).

Почти весь спектакль Южин вел на одном дыхании, особенно запечатлелась сцена ареста Эгмонта. Жизнелюбие, юношеская вера в завтрашний день, непоколебимый оптимизм и в то же время непреклонная воля и мудрость — вот те качества, которыми наделил образ своего героя Южин.

Мария Николаевна Сумбатова вспоминала, что в первом действии Эгмонт врывается на сцену верхом на коне: он пытается убедить народ, говорит с собравшимися спокойно и уверенно, переходя постепенно к юмористическому тону. И воодушевленный народ провожает его овациями. А она, бесконечно счастливая, взирала на него, как Клерхен… радуясь и гордясь его мастерством, его талантом… она была горда тем, что на сцене стоял и действовал актер, который думал и чувствовал как Эгмонт[[67]](#footnote-68).

О том, сколь увлечен был ролью Эгмонта Южин, свидетельствует следующий факт: актер был болен, температура поднялась до 39°, но тем не менее он отправился в театр, ответив на упрек жены: «Если бы был другой спектакль, я бы не пошел, но “Эгмонта” пропустить не могу». Никто из актеров не догадался о его болезни.

В театральном сезоне 1889/90 г. Южин впервые сыграл в драме В. Гюго «Эрнани» дона Карлоса. Н. Е. Эфрос считал эту роль вершиной актерского мастерства Южина, «одним из лучших его сценических творений», которая осталась «театральной легендой» в истории сценической культуры.

Несколько слов о драме.

«Эрнани» Гюго открывала новую эпоху в истории не только французской, но и мировой драматургии; появление этой драмы возвещало конец классицизма и зарождение романтизма. Естественно, постановка ее в 1830 году на сцене парижского театра «Комеди франсез» вызвала разнотолки. Прогрессивно настроенная часть публики одобрительно отнеслась к драме, к {76} ее направленности, к высокому эмоциональному накалу. Но многие, придерживаясь официального мнения, соглашались, что пьесу следует запретить.

Драма, в которой действие развивается стремительно и переносится из одного места в другое, исполнена благородных устремлений, звучит как гимн верности, любви и рыцарства. По словам самого В. Гюго, драма строится «на правде поэзии, а не истории». Автор прибегает ко многим приемам мелодрамы, но все это служит одной конкретной цели: борьбе романтиков за политическую свободу. Драма отражает ненависть Гюго к самодержавию и тирании.

В «Эрнани» конфликт строится вокруг двух стержневых линий: с одной стороны, конфликт изгнанника Эрнани с феодалом де Сильва, с другой — с королем Карлом. Конфликт Эрнани с королем имеет в своей основе как личную, так и социальную мотивировку. Он ненавидит дона Карлоса за то, что судьба вознесла его высоко, дала ему власть, в то время как его, Эрнани, вынудила стать изгнанником. Карлос — олицетворение самовластья, тирании, диктатуры, а Эрнани борется за свободу и справедливость. Однако у него и личная мотивировка: предки представителя правящей династии Испании казнили отца Эрнани. К тому же есть и донья Соль, благосклонности которой ищут оба. «Я ненавижу вас — одну мы любим оба», — говорит Эрнани дону Карлосу во втором акте.

В первом акте противоборство Эрнани и Карлоса кончается моральной победой короля. Во втором все меняется: Эрнани проявляет истинное благородство и освобождает обреченного на смерть дона Карлоса. Необычайно драматичен и сложен IV акт, в котором получивший императорский трон Карл V неожиданно делает «благородный» жест: он дарит Эрнани не только жизнь, но и высокие титулы. Карл совершает этот «благородный» поступок для собственного возвеличения и смягчения внутренних конфликтов в стране.

Реформа Гюго в драматургии означала утверждение прогрессивного романтизма. Гюго выдвинул принцип максимально правдивого изображения действительности. Однако понятие «правдивости» он толковал своеобразно. Гюго отмечал, что правда в жизни не равнозначна правде в искусстве; правдивое искусство никогда не может быть абсолютной реальностью. Для Гюго правдивость в искусстве не что иное, как увиденная художником правдивость в реальной действительности. Однако представление художника, с точки зрения художника-романтика, должно быть проникнуто стремлением не к обычному и будничному, а к эстетически совершенной исключительности. Художник в согласии с этим принципом должен отражать действительность не такой, какая она есть, а какой бы ей надлежало быть. Об этом необходимо напомнить, ибо это имеет прямое отношение к Южину.

{77} Вернемся, однако, к событиям тех дней в Малом театре, когда впервые была поставлена драма Гюго.

Ко времени прихода Южина в Малый театр первым трагиком здесь, по всеобщему признанию, был Ф. П. Горев. Он считал себя преемником великого Каратыгина. Горев обладал блестящей сценической внешностью, чарующим баритоном, умением владеть мимикой, хотя, по мнению многих специалистов, его игра не была свободна и от некоторого налета искусственной манеры классицизму. Горев пользовался любовью и симпатией не только коллектива театра, но и широкой общественности и в особенности светских дам.

Южин всегда относился к Гореву с большим уважением и почтительностью. Однако по мере того, как Южин стал все больше привлекать внимание публики, отношения между ними заметно охладели. Интересы театра требовали преодоления этой сложности. Точки над «и» были расставлены в 1889 году на бенефисе самого Горева в драме Гюго «Эрнани». Реалистическая манера Южина явно превзошла очень талантливую, но опирающуюся на пафос классицизма игру Горева.

В своем бенефисе Горев исполнял роль Эрнани, Южин — дона Карлоса. В спектакле были заняты также Ермолова — донья Соль и Ленский — герцог Сильва.

Горев не случайно выбрал для своего бенефиса роль Эрнани. Эта роль необычайно выигрышна. В этом образе отразился весь поэтический дар Гюго. В нем гармонично слились воедино лиричность и напряженный драматизм, яростный накал страстей и высокое благородство, непреодолимая жажда мести и «сверхчеловеческое» стремление к добру, любви, верности, ревность и рыцарское мужество.

Давно и упорно мечтал о роли Эрнани и Южин. Как уже упоминалось, в 1885 году на просьбу разрешить ему поставить эту драму в свой бенефис дирекция театра ответила отказом, который был вызван, вероятно, чисто политическими соображениями. В последующие годы об осуществлении постановки «Эрнани» хлопотал сам переводчик драмы — Татищев. Но поскольку как раз подоспел бенефис Горева, естественно, роль Эрнани досталась ему.

Вне всякого сомнения, Южин мог бы создать очень интересный образ Эрнани, хотя, как замечала Мария Николаевна Сумбатова, «в этом случае успех был бы иного характера, возможно, менее эффектный. Молодому актеру легче сыграть роль влюбленного юноши, который борется против тирании, чем создать правдивый и убедительный образ исторической личности»[[68]](#footnote-69).

У Горева были все данные для того, чтобы успешно сыграть эту не только эффектную, но и невероятно сложную с точки {78} зрения исполнительского мастерства роль. И образ Эрнани в его исполнении не был лишен ни темперамента, ни страстности, ни отточенной техника. Ему не хватало только одного — естественности и убедительной поэтичности, то есть именно того, без чего немыслим романтический театр. В его игре сквозила фальшь. Критика отмечала, что, несмотря на большое мастерство, публика осталась равнодушна к центральному образу драмы.

В центре внимания оказался Южин — дон Карлос. Эта роль почти столь же значительна в драме, как и образ Эрнани. Поэтому и у критики, и у публики был богатый материал для размышлений. На сцене совершенно очевидно доминировал дон Карлос. Когда заговорил Южин, зал замер.

«Никогда в жизни, ни прежде, ни после, я не видел такого единодушного взрыва восторга, какой разразился в театре через минуту после того, как опустился занавес над коленопреклоненным Южиным. Мы неистовствовали чуть ли не полчаса и не давали начинать последнего акта…»[[69]](#footnote-70), — писал критик Михайловский по поводу монолога дона Карлоса у гробницы короля.

В этой роли проявилось все великолепное мастерство перевоплощения, присущее Южину. Создавалась полная иллюзия, что на сцене живет и действует не актер Южин, а реальный дон Карлос, испанский гранд XVI века. Актер не злоупотреблял внешними эффектами и тем не менее на протяжении всего спектакля был необычайно эффектен, ярок и театрален в лучшем смысле этого слова. Он не суетился и не носился по сцене, не подбегал ежеминутно к рампе и не сверкал глазами, не кричал, не бесновался. Дон Карлос Южина был естествен, но не как обыкновенный человек, а как личность с огромной энергией и затаенными страстями, с богатством психологических нюансов, с непреклонной волей и мужеством.

Южин прочерчивал эволюцию духовного облика дона Карлоса до короля Карла V.

Именно в этом превращении дона Карлоса в могущественного короля Карла V заключалась главная сложность роли. Тогда-то и проявился во всем блеске талант Южина. Глубокое осмысление литературной первоосновы и отточенное актерское мастерство помогли Южину полностью раскрыть сложную духовную метаморфозу, совершившуюся в доке Карлосе.

Монолог дона Карлоса при восшествии на престол, монолог у гробницы Карла Великого, продолжающийся 15 минут, признанный одним из труднейших монологов в мировой драматургии, Южин прочитал с таким блеском, что бесспорно был объявлен первым актером романтического театра.

Высокое поэтическое слово В. Гюго, поразительная музыка его стиха диктовали актерам чтение монологов в чисто декламационной {79} манере. Южин вел этот монолог на грани художественного чтения, однако был так прост и естествен, так тонко пользовался интонационной палитрой, что совершенно покорил зрителей. С. В. Васильев-Флеров писал, что, когда Южин читал знаменитый монолог дона Карлоса, актер «точно вырос и преобразился», а зал замер, «звучала музыка рифм, торжественно, размеренно…»[[70]](#footnote-71)

А. А. Яблочкина вспоминала: «Как живой, стоит передо мной образ надменного Карла V в “Эрнани” Гюго, воплощенного Южиным (после М. Н. Ермоловой я несколько раз играла донью Соль). Я до сих пор еще слышу его знаменитый монолог у гробницы императора, которым Южин в течение пятнадцати минут, находясь один на сцене, держал в напряжении зал. Он произносил его с таким мастерством, что публика сидела как зачарованная, буквально боясь перевести дыхание, чтобы не пропустить ни одного звука. Наш режиссер А. М. Кондратьев, побывавший после постановки “Эрнани” в Париже, нарочно пошел во Французскую Комедию, чтобы посмотреть; эту пьесу в исполнении французов. Он рассказывал нам, что исполнитель роли Карлоса, какой-то выдающийся артист (я не помню его фамилии), далеко уступал Александру Ивановичу. А знаменитый монолог не произвел на нашего режиссера и сотой доли того впечатления, которое вызывала игра Южина»[[71]](#footnote-72).

В исполнении Южина на сцене ожил подлинный король, король до мозга костей, который в сцене у гробницы Карла Великого на глазах у зрителей преобразился в сверхчеловеческую личность. И, хотя акт этот кончается монологом Эрнани, зрители настойчиво вызывали Южина и устроили ему бурную овацию. Н. Е. Эфрос писал, что сцена у гробницы стала истинным триумфом Южина, триумфом его исполненного красоты и патетики искусства декламации, сценического блеска. Романтическая склонность приукрашивать действительность ни на грань не переходила в фальшь. В образе Карла V с особенной полнотой проявлялась вся сценическая личность Южина, это было удивительное соответствие роли характеру исполнения.

С таким же восторгом писал о доне Карлосе Южина Владимир Александрович Филиппов: «… в Малом театре давали IV акт из “Эрнани” в сборном спектакле в пользу провинциальных артистов. Безгранично преклонявшийся перед Ленским, до самозабвения переживавший каждый спектакль с Ермоловой, необыкновенно восторгавшийся О. О. Садовской, я не любил Южина. Я не достал перед спектаклем пьесы (чтобы прочитать ее перед тем, как идти в театр). Открылся занавес: Южин стоит вполоборота, — он встречен рукоплесканьями, — начался его монолог; я не ощущал духоты и тесноты “галерки”, не чувствовал {80} напирающих на меня соседей, а слушал речь актера, поразившую меня сначала целым каскадом неожиданных интонаций, разнообразием их, сменой тона и силы звука; … и вдруг, когда раздалась буря оваций, я поймал себя на том, что я забыл, что я в театре… Когда Южин выходил на вызовы, помню, меня поразило то, что он совсем, совсем не такой, каким он только что был…»[[72]](#footnote-73)

Исполнением роли дона Карлоса Южин завоевал признание, что он выше европейских исполнителей. Один из его современников заканчивал свою статью следующими словами: «И вот сейчас, спустя много лет, проведенных в театре, я не могу сказать об игре Южина в “Эрнани” иначе, как “гениально”».

Со свойственным ему артистическим блеском исполнял роль герцога Сильвы великий мастер Ленский, а Ермолова в роли доньи Соль, как всегда, была душой спектакля. Она играла эту роль с характерной для романтического театра искренностью и глубоким драматизмом. Роль доньи Соль была одной из лучших ее работ.

Художественный образ, созданный Южиным в драме Гюго, вызвал всеобщий восторг любителей театра Франции. По решению французского правительства от 30 апреля 1890 г. Южин был награжден орденом «Академические пальмы» и ему было присвоено звание «Члена Французской Академии». Это звание присваивалось иностранцам только в самых редких, исключительных случаях.

Успех «Эрнани» давал Южину право подобрать для своего бенефиса пьесу по собственному вкусу. Естественно, что он вновь обратился к романтической драматургии и решил поставить «Рюи Блаза» В. Гюго. Бенефис состоялся 20 февраля 1891 года.

Построенная на остром социальном конфликте драма не нашла признания во Франции. Возможно, причиной тому была убежденность общественности Франции того времени, еще пропитанного ветрами революций, в рабской психологии лакея Рюи Блаза, который, жертвуя собой ради чести королевы, тем самым как бы склоняет голову перед двором.

Но так воспринимали этот образ в буржуазном обществе Франции, в России же, в условиях самодержавного строя, «Рюи Блаз» приобрел отчетливо политическое звучание.

Гюго в образе своего героя олицетворяет народ с его силой, волей, чаяниями. Если драматический конфликт в «Эрнани» строится в конечном итоге на мотивах мести, то в драме «Рюи Блаз» он основан на случайном возвышении. Удачливость Рюи Блаза не зависит от изменения социально-экономического устройства общества, а является только лишь прихотью слепого случая.

{81} Слуга Рюи Блаз по воле хозяина дона Салюстия получает имя, одежду и положение его кузена Цезаря де Базана, бесшабашного кутилы и добряка, промотавшего свое состояние и превратившегося в бродягу. При дворе его считают погибшим. Чтобы развязать себе руки дон Салюстий хитростью продает Цезаря де Базана в рабство.

Рюи Блаз вскоре становится первым министром. Умение мыслить в государственном масштабе, воля, целеустремленность, честность и благородство, верность интересам народа и родины выгодно отличают его от бездеятельных аристократов-казнокрадов.

Рюи Блаз, пользуясь государственной властью, старается без крови и насилия постепенно преобразовать всю систему управления.

Плетущий интригу вокруг королевы дон Салюстий пытается ее опозорить. Но влюбленный в королеву Рюи Блаз препятствует этому: он убивает дона Салюстия.

Гюго находит сложный комплекс социальных, политических и психологических мотивов, оправдывающих это убийство. Писатель определяет его как шаг в поисках справедливости. Однако за этим фактом следуют все более сложные ситуации, и в конце концов Рюи Блаз сам становится жертвой тех обстоятельств, с которыми вступил в борьбу. Любимый герой Виктора Гюго умирает не как сломленный и раздавленный человек, а как истинный рыцарь, мужественный и благородный.

Во времена Николая I из опасения, что «Рюи Блаз» разбудит сознание подданных, в России была запрещена не только сценическая постановка драмы, но и ее публикация. Сам факт, что драма впервые ставилась на русской сцене в день бенефиса Южина, свидетельствовал о высоком гражданском мужестве актера. В обстановке реакции художественный образ Рюи Блаза, созданный Южиным, был направлен против самодержавия.

Как писал театральный критик Бескин, «… речь Рюи Блаза… звучала у Южина в обстановке русской реакции, по отзывам современников, как “молниеносный, сжатый обвинительный акт по адресу продажной русской бюрократии”»[[73]](#footnote-74).

На этот раз Ермолова не могла принять участия в бенефисе Южина. По ее словам, она с удовольствием сыграла бы королеву в романтической драме Гюго, если бы Южин освободил ее от роли царицы Анастасии в его пьесе «Иоанн IV», работа над которой требует полной отдачи. Выбора не было. Южин не мыслил постановку своей пьесы без участия Ермоловой. С одной стороны, он вполне сознавал, что замена Ермоловой может снизить интерес к его бенефису, а с другой — был не против испытать {82} свой актерский авторитет без поддержки «великих женщин» Малого театра. «Хочу узнать — любит ли Москва Южина», — шутил он.

Роль королевы в «Рюи Блазе» Южин предложил молодой Лешковской, которая отозвалась с огромной радостью. В спектакле участвовали Ленский, Горев и Рыбаков.

Южин писал в Петербург своему другу П. П. Гнедичу: «Бенефис — это в некотором роде роды, которым, как искони известно, предшествует девятимесячная беременность. В последний период этой беременности нельзя требовать ничего путного от женщины. Она только и думает, что о пеленках, о будущем украшении мира, своем ребенке, который несомненно совершит в свое время двадцать четыре подвига… о родах, обо всем решительно, но в области исключительно своего вздутого вантра. Так и я. Костюмы — пеленки, Рюи Блаз — младенец, роды — бенефис…

Третьего дня я родил без помощи главных акушерок, Федотовой и Ермоловой, один, сам родил при битком набитом зале по четверным ценам (бенуар — 40 руб., бельэтаж — 30 рублей, первый ряд — 12 рублей, второй — 10 рублей и т. д.), за что меня обругали газеты, а публика расхватала билеты в два дня, — родил младенца мужского пола, имя ему Рюи Блаз»[[74]](#footnote-75).

Нужно отметить, что Южин работал над образом Рюи Блаза в очень тяжелый и загруженный театральный сезон 1890/91 г. В тот год он сыграл в двенадцати новых постановках — создал двенадцать новых образов и среди них столь сложные, как Рюи Блаз, Иван Грозный и Нерон. Кроме того, он был занят в пятнадцати старых спектаклях, т. е. участвовал в двадцати семи репертуарных пьесах и вышел на сцену Малого театра 197 раз. Подводя итоги, он писал: «… пережить за один сезон а) Нерона, б) “Цепи” в Петербурге, с) Грозного в Москве… д) бенефис — ей богу, когда все это кончено сравнительно благополучно, дойдешь до состояния теленка, которого в первый раз выпустили порезвиться»[[75]](#footnote-76).

Эфрос писал, что бенефис Южина продемонстрировал его большие актерские возможности; в творчестве Южина чувствовалась какая-то новая, не раскрытая доселе черта. Южин вызвал огромную симпатию публики, стены Малого театра сотрясали нескончаемые аплодисменты, подолгу не дававшие вступить оркестру. Так что после бенефиса определенно выяснилось: Москва безгранично любит своего Южина и высоко ценит его мастерство.

Газеты «Русская мысль» и «Новости дня» поместили критические отзывы, в частности, актера упрекали в том, что он недостаточно раскрыл лирическую сторону героя. Это, видимо, {83} была придирка газетных критиков, не сумевших убедиться в драматической глубине образа и воспринять поэтичность текста Гюго.

В том же письме Гнедичу Южин сообщает, что «… бенефис прошел с огромным успехом, меня тронули те колоссальные овации, которых, клянусь Вам, я не ждал».

«Успеху Вашему на бенефисе радуюсь и сочувствую, — отвечает Гнедич, — хотя в “Рюи Блазе”, кроме удивительных стихов, я в оригинале ничего не вижу. У нас он шел с Гитри (французский актер — *Д. Ч*.) очень скучно»[[76]](#footnote-77).

Если за исполнение роли дона Карлоса Южин был награжден правительством Франции, та за воплощение образа Рюи Блаза сербское правительство вручило ему один из высших своих орденов и избрало актера почетным режиссером Белградского королевского театра. «Каждое движение Южина, — писал сербский критик Милош Цветич, — это красота, это искра света, вся его речь — это одна музыка. Когда он объясняется в любви, он любит; когда он проклинает, — он ненавидит. Его красота не есть одно только пластическое совершенство, это не красота окаменелой позы — это красота жизни»[[77]](#footnote-78).

Южин очень любил роль Рюи Блаза и всегда включал этот спектакль в свой гастрольный репертуар. Из Ростова он писал Марии Николаевне 19 мая 1893 года: «… Три часа ночи. “Рюи Блаз” сошел опять превосходно: сбор еще больше, приемы прекрасные… последний акт и третий я провел так, что вполне доволен собою»[[78]](#footnote-79).

Для следующего бенефиса, назначенного на 28 января 1894 года, Южин выбрал роль маркиза Позы в романтической драме Шиллера «Дон Карлос». На беду тяжело заболела Мария Николаевна, врачи установили тиф; подготовка бенефиса отошла на второй план, Южин все свое внимание отдавал больной жене. Он часами просиживал у ее постели, выполнял все предписания врачей, чтобы избежать возможных осложнений. Только после кризиса, когда миновала пора острой опасности, ему удалось выкроить время для поездки в Петербург, где он добился разрешения репертуарного комитета на постановку драмы Шиллера в переводе актера Малого театра И. Н. Грекова.

Начались репетиции. Но по чьему-то недоброму навету неожиданно вмешался театрально-литературный комитет с требованием прекратить работу, пока не будет заново пересмотрен текст пьесы и в него не внесут необходимые изменения. Греков наотрез отказался менять хоть фразу в своем переводе. Южин взялся за текст сам и в течение нескольких суток переработал {84} его, учитывая и указания комитета, и принципиальность автора перевода. Если принять во внимание, что стихосложение требовало от него невероятных усилий, что параллельно ему приходилось ухаживать за больной, можно представить, с каким трудом ему дались эти изменения.

Зато бенефис состоялся в назначенный срок. Несмотря на то, что болезнь подорвала силы Марии Николаевны, она отправилась на спектакль в сопровождении своих приятельниц. Южин узнал об этом только после первого акта.

Постановка была весьма заурядной, однако из-за блестящей игры «великолепного трио» — Ермоловой — королева, Ленского — король Филипп и Южина — маркиз Поза — зритель восторженно принял спектакль. Южину поднесли массу цветов, венков и подарков.

Кульминацией спектакля явилась сцена короля Филиппа и маркиза Позы, которую Южин провел с присущим ему мастерством и блеском. Но достовернее всего обратиться к высказываниям его современников. Эфрос писал: «Южин не мог не тянуться всем своим сценическим существом, всеми своими художественными вкусами и идейными стремлениями к “гражданину веков грядущих”, к маркизу Позе из шиллеровского “Дон Карлоса”. И он не мог не понимать, какой резонанс в тогдашней Москве будут иметь речи Позы, его монологи Филиппу. К роли Южин готовился, как к священнодействию. … в свой третий бенефис, он, наконец, сыграл эту роль. Опять — возможно полное выражение себя в образе, именно — выражение себя через образ, а не… растворение в нем. В исполнении великолепно сочетались высокий пафос и мастерство речи, декламация в благороднейшем смысле этого термина… Позу декламировать нужно, нельзя опускать до житейской или даже “жизненной” правды, но нужно декламировать так, чтобы это была вместе и правда взволнованных чувств. Это умел великолепно делать Южин. Должна быть одинаково дана радость и чувству, и мысли. Должно быть чувство, ставшее мудростью. Энтузиазмом мысли и было проникнуто исполнение. Таким крепко запомнился, я думаю — большинству его видевших, Поза Южина»[[79]](#footnote-80).

А. А. Яблочкина вспоминала, что «в сцене с королем Филиппом, и особенно при заключительных словах монолога Позы-Южина, весь зрительный зал с волнением прислушивался к богатейшим интонациям артиста, в которых слышались и скорбь, и возмущение, и глубокое убеждение в справедливости высказанных им мыслей. Когда Южин с, потрясающей силой говорил: “О, дайте, государь, свободу мысли!” — все забывали, что они смотрят спектакль, действие которого происходит в Испании, и невольно задумывались о нашей родине, задушенной царской {85} реакцией, — так много гнева, боли, возмущения было в возгласе этого актера-гражданина…»[[80]](#footnote-81)

К героико-романтическому плану относятся и некоторые образы, созданные Южиным в пьесах Сарду, Бьернсона, Гальма, Островского, А. К. Толстого и в собственных драмах. Так, например, образ молодого Ивана IV носил отпечаток романтического характера.

Постановку этой большой исторической драмы, вмещающей огромное количество действующих лиц и батальных сцен, театр осуществил за две недели. Интересные образы создали Ермолова — царица Анастасия, Ленский — Адашев и Рыбаков, которому удалось великолепно передать психологию глубоковерующего, но ограниченного, властолюбивого монаха Кирилла. В массовых сценах спектакля участвовала вся труппа.

Монументальная роль, исполненная Южиным, охватывает жизнь Ивана Грозного от юношеских лет до преклонного возраста. Особенно удались Южину сцены спора с боярами и сцена взятия Казани. В монологе актер выражает свою авторскую концепцию: его Иван — сильный, но мечтательно настроенный царь, деяниями которого движут интересы страны.

Спустя некоторое время Южин снова обращается к той же эпохе, но уже к дням «смутного времени»; теперь он играет Дмитрия в исторической драме Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». Спектакль был показан 13 ноября 1892 года в бенефис Правдива, исполнявшего роль Василия Шуйского. У Южина было свое отношение к драматургии Островского, он находил в его произведениях романтическое звучание и решал роль с этой позиции. Успех был несомненен, но отзывы разноречивы. С одной стороны, монолог Дмитрия признавался исключительной удачей актера, его можно было слушать без конца, столько в нем лиризма, глубины, притягательной силы; с другой — критика упрекала актера в излишней экзальтации, чуждой исторической драме.

Любопытно, что за время репетиций Южин должен был во что бы то ни стало научиться танцевать мазурку — довольно сложный по ритму и по рисунку танец. Но это оказалось значительно труднее, чем даже сочинять стихи — он никак не мог скоординировать движения ног с музыкой. Дома его старательно тренировала Мария Николаевна. Результат оказался несколько неожиданным: вместо мазурки у него стала получаться полька. Тогда решили попытаться приспособить па к ритму полонеза, что, наконец, удалось, хотя строго говоря, и полонез он не танцевал, а как-то вымученно «вышагивал». На спектакле Южин увлек свою партнершу в глубь сцены, чтобы зритель не очень-то разглядывал его своеобразный танец.

{86} Великолепны были Федотова в роли царицы Марфы и Лешковская, которая создала яркий, запоминающийся образ Марины Мнишек.

14 декабря того же года состоялась премьера «Марии Шотландской» Бьернсона. Южин играл в этом спектакле роль Ботвеля и тоже решил ее в романтико-героическом плане; он придал одноглазому Ботвелю большую духовную силу и стойкость. Искусно подобранным гримом и костюмом он дополнил образ своего героя.

На бенефисе Ермоловой в театральном сезоне 1893/94 года была представлена драма немецкого драматурга Гальма «Равеннский боец». Зрители, как всегда, восторженно приняли любимую актрису, исполнявшую роль матери гладиатора. Горев великолепно сыграл цезаря Калигулу; эффектна и обаятельна была Лешковская в роли молоденькой цветочницы.

Южин на этот раз предстал в образе гладиатора Тумелика, сына погибшего в борьбе против римлян вождя германского племени. Мать Тумелика, удрученная горем, тщетно старается пробудить в душе сына любовь и преданность родине, зажечь в его сердце желание отомстить поработителям. Тумелик стремился лишь к успеху на арене, мечтал стать лучшим гладиатором и заслужить похвалу Калигулы. Убедившись в крушении своих надежд, мать убивает сына и затем — себя. Ее монолог в последней сцене вызывал слезы зрителей — так правдива, так естественна в своем отчаянии от избранного ею пути, была героиня Ермоловой.

Южину предстояло воплотиться в образ психологически примитивного склада. Тумелик — антипод романтическим героям. Он ограничен и безыдеен. В поиске внешней выразительности сильного и смелого Тумелика Южин побывал в цирке, чтобы присмотреться к приемам борьбы. Работая над ролью, он, со своей потребностью «выразить себя в образе», долго не находил духовной опоры. Однако результатом упорства явилась очередная победа: критика высоко оценила его работу, отнесла образ Тумелика к лучшим его ролям.

Несомненно в романтическом плане решены были актером роли Отар-Бега в «Измене», Отрепьева в «Борисе Годунове» Пушкина, Кромвеля в одноименной драме Луначарского. О некоторых из них речь пойдет ниже.

В заключение следует отметить, что в героико-романтическом репертуаре тех лет Южин был одним из первых актеров на русской сцене. Как писал А. Р. Кугель: «Его не удовлетворяла и не могла удовлетворить обыденность жизни и искусства. Он стремился играть и играл роли романтические — Шиллера, Гете, Шекспира и Гюго. И последнего, быть может, в тайне души он предпочитал всем»[[81]](#footnote-82). Созданные им художественные образы {87} несли в себе мысли и чаяния передовой русской общественности. Его герои призывали к самоотверженной борьбе за счастье отечества, будили лучшие, благороднейшие чувства. Ю. М. Юрьев писал: «Малый театр и Южин — это одно нерасчленимое целое. Мы его любили, боготворили, как только можно любить свое, близкое, родное. Мы его любили за то, что он был вождем и выразителем наших мыслей и стремлений, за то, что он сумел стать во главе наших культурных запросов»[[82]](#footnote-83).

Многие театральные деятели считали Южина в основном актером романтического плана. Это, безусловно, верно. В образах романтических героев актер наиболее полно выражал стремления и идеалы современного ему передового общества России, способствовал обогащению репертуара классическим наследием. Но Южин был не только пропагандистом романтической драматургии, он был борцом, стремящимся к тому, чтобы произведения классической литературы служили интересам русского общества, чтобы лучшие произведения западноевропейской классики ставились на сцене с учетом специфики русского театрального искусства. Он был одним из первых актеров, сумевших придать образам западной классики русское звучание, поставить их на службу интересам России.

В этом отношении интересен один эпизод из его творческой жизни: актера упрекнули как-то в том, что, играя в пьесах Гюго, он не решается внести в интонации героев характерные для французского языка модуляции.

— Вы совершенно правы, я боюсь этого, — ответил Южин.

— Но чего же Вы боитесь?

— Великого старика.

— Какого такого старика?

— Того, кто создал наше национальное сценическое искусство, того, кто завещал нам быть естественным на сцене. Боюсь Михаила Семеновича Щепкина, который говорил: «Чтобы быть естественным, следует вещать на своем родном наречьи».

## 2. А. И. Южин и театр Шекспира

Сегодня трудно найти репертуар даже небольшого провинциального театра без драматургии Шекспира. Но во второй половине XIX века Шекспир не часто появлялся на русской сцене. Драматургия Шекспира представлялась недосягаемой.

О Гамлете Мочалова ходили легенды. Западноевропейские гастролеры Поссарт, Сальвини, Росси создали полную таинственности психологическую атмосферу вокруг произведений Шекспира, их избегали даже самые крупные русские театры. Попытка Далматова овладеть ролью Гамлета закончилась по существу провалом. Горев попросту не справился с образом короля {88} Лира. Известно, что Ленский был неудовлетворен рядом созданных им шекспировских образов, в частности, Гамлета и Отелло. И русская театральная критика не раз указывала на его неудачи.

В такой обстановке необходимо было обладать не только большим талантом, но и смелостью, чтобы рискнуть взяться за Шекспира.

Лишь в 80‑е годы, когда активизировались революционные силы, и героико-романтическое творчество Малого театра органически влилось в прогрессивное движение, в репертуаре театра прочное место заняли трагедии Шекспира. И пальма первенства в этом принадлежит Южину, создавшему на сцене шестнадцать образов величайшего драматурга. Ю. М. Юрьев писал: «А. И. Южин всей своей яркой артистической деятельностью стремился выявить на сцене сильные страсти, мощные образы и пропагандировать в Малом театре героико-романтический репертуар… западноевропейская классика в силу целого ряда причин не так легко проникала в то время на сцену, и только наличие таких артистов, как Южин, Ленский, Ермолова, Федотова, как бы самой судьбой предназначенных для классического репертуара, спасало положение. В этом отношении А. И. Южин по справедливости имеет особенно большие заслуги…

Его яркая индивидуальность, его актерское мастерство и большая культура не могла не иметь влияния на художественную жизнь Малого театра, где протекала почти вся его артистическая деятельность»[[83]](#footnote-84).

В пьесах, проникнутых передовыми идеями, главные роли, как правило, исполняло «великолепное трио» — Ермолова. Южин и Ленский. Именно им обязан русский театр тем, что в предреволюционные годы Шекспир не был предан забвению. Художники-реалисты, они стремились ясно, четко и понятно донести до зрителя идейно-художественный замысел литературного произведения, нарисовать конкретный образ героя в тесной, органической связи с современностью, найти наиболее совершенную пластическую форму воплощения.

Однако, несмотря на общность эстетических идеалов, в ведущем «трио» Малого театра все-таки наблюдалось некоторое разночтение драматургии Шекспира. Одно из них связано с именем Ленского, другое — Южина.

Мы увидим, что своеобразие творчества Южина и Ленского в шекспировском театре ни в коем случае не являлось чем-то взаимоисключающим, напротив, они удачно дополняли друг друга, создавая величайшую, неповторимую школу сценического искусства Малого театра, которой не было равных в мировом театральном искусстве.

{89} Этот факт следует отметить еще и потому, что в нашей театральной критике нет единого мнения о творчестве Южина и Ленского, Н. Г. Зограф, например, считал, что Шекспир был ближе Ленскому, чем Гюго или Шиллер, столь родственные эффектному таланту Южина, тогда как, по замечанию Н. Е. Эфроса, Южин «… несомненно, — самый большой из русских шекспировских актеров, хотя я не считаю, что Южин — шекспировский актер по преимуществу…»[[84]](#footnote-85)

По мнению В. А. Филиппова, «… великий Ленский — замечательный Бенедикт, Петруччио и Фальстаф русской сцены — из-за суровой требовательности к себе рано перестал выступать не только в Гамлете, но и в Отелло, и в Ричарде…»[[85]](#footnote-86)

Предоставим заключительное слово в этом деликатном споре Ю. М. Юрьеву, ученику и Ленского, и Южина: «Ленский — Ромео. Это понятно. Южин — ни в коем случае: лиризм был ему абсолютно несвойствен. Но зато Южин-король Карл из “Эрнани” или Южин-Макбет, тут Южину принадлежит пальма первенства перед лириком Ленским. Ленский слишком мягок, хочется сказать — слишком прозрачен. Для твердых, волевых ролей его сценические данные менее податливы. Он как бы весь из белоснежного мрамора, почти просвечивающего, тогда как Южин отлит из твердого металла, вычеканен из бронзы»[[86]](#footnote-87).

Ленский и Южин в шекспировском театре обогатили сценические традиции русской театральной культуры. Значительность каждого из этих великих актеров убедительнейшим образом отражена их современниками и подтверждается исследователями.

Южин принадлежал к числу художников, актерский талант которых богат многообразием творческих возможностей. Как утверждают его современники, Южин не мог не играть, актерство было для него первейшей органической потребностью. Он обладал способностью самоконтроля и с непоколебимой волей и целеустремленностью формировал и совершенствовал себя как художника. Путем самоанализа и функциональной тренировки Южин развивал в себе способность воспроизведения модуляцией голоса разнообразия интонаций. Известно, что с детства Южин отличался плохой памятью. Первые годы работы в Малом театре он просил дирекцию давать ему роли за год до постановки, что создавало сложности для театра. В конце 80‑х годов он со всей энергией приступил к усиленной тренировке памяти и в сорокалетнем возрасте поражал всех окружающих великолепной памятью, достигнув почти невозможного.

Также Южин развивал свой талант в разных амплуа актерского искусства. Он глубоко сознавал важную истину: актер {90} не может расти, играя многократно и одинаково одну и ту же роль. Необходимо преодолевать постепенно усложняющиеся творческие барьеры, совершенствовать свое мастерство, работать не покладая рук. Труд во имя творческого роста, во имя духовного совершенствования — главнейшая человеческая задача. «Его жизнь, — писала Турчанинова, — так заполнена трудом, что жить для него прежде всего — творчески работать и создавать»[[87]](#footnote-88).

В результате своего труда, своей самоотдачи на протяжении творческой жизни Южин сыграл более четырехсот ролей, начиная от пустых франтоватых ухажеров в водевилях до Гамлета Шекспира. И был почти одинаково интересен во всех ролях, независимо от их характера и жанра. Есть свидетельства и тому, что исполнение Южиным одной и той же роли с каждым разом становилось более глубоким и убедительным.

Но, как не раз уже было сказано, вся актерская сущность Южина, весь его духовный мир, его внешность, выразительный голос, сильный темперамент отвечали тем требованиям, которые предъявляла актеру героико-романтическая драматургия и, в частности, трагедии Шекспира.

В творческой личности Южина трагическое и романтическое были слиты воедино. Трагические роли, как правило, несут в себе некий отпечаток излишней возвышенности, ибо героическое всегда выходит за рамки «обычного», но актер преодолевал и этот барьер, и самые сложные образы его трагических героев отличались большой психологической убедительностью. Разумеется, не все шестнадцать образов, созданных Южиным в шекспировском театре, стояли на одном уровне, не все они оказывались шедеврами. Были случаи, когда театральная критика высказывала замечания по поводу исполнения некоторых ролей. Но важно то, что его Макбет и Ричард, Отелло и Шейлок, Яго и Гамлет остались явлением в истории театрального искусства. В. А. Филиппов писал, что «… нельзя назвать ни одного русского актера этой эпохи, который имел бы в своем репертуаре такое количество ролей Шекспира. И несомненно, что, будь у Южина лишь роли великого английского драматурга и не имей он достижений в пьесах других авторов, имя Южина вошло бы в историю русского театра как имя последнего героического актера предоктябрьской эпохи»[[88]](#footnote-89).

Вопрос о том, что было главным в актерском творчестве Южина — романтические или героические роли, в каком амплуа проявился ярче его талант, оставался предметом дискуссий на протяжении 40 – 50 лет. Но бесспорно то, что Южин, как писал Н. Е. Эфрос, несомненно самый большой из русских шекспировских актеров в последние десятилетия перед революцией.

{91} Из шекспировского репертуара впервые Южин сыграл еще в сезон 1881/82 г. роль короля в «Гамлете» на сцене театра Бренко. Сам актер писал о своем короле как о роли, «обратившей… внимание всей труппы»[[89]](#footnote-90). Затем последовала роль Лаэрта в «Гамлете», которую он играл уже на сцене Малого театра в сезон 1883/84 г.

Но подлинное признание принесла Южину роль Цезаря в «Антонии и Клеопатре», сыгранная в сезон 1886/87 г. Южин писал: «Репертуар этого года дал мне успех главным образом в роли Цезаря в “Антонии и Клеопатре”. Уже раньше меня сильно принимали в роли Лаэрта. Это была вторая шекспировская роль, которая дала мне успех в Малом театре»[[90]](#footnote-91).

В архиве Южина хранится интересное письмо редактора «Русской мысли» Лаврова, в котором он цитирует слова известного немецкого трагика Эрнста Поссарта, произнесенные им на устроенном в его часть банкете. Поссарт специально подчеркнул талантливость совсем еще молодого Южина и предсказал ему большое будущее. Цезарь Южина произвел сильное впечатление и на Ленского, который сделал зарисовку Южина именно в этой роли.

Следующей работой Южина в трагедии Шекспира была роль Яго, сыгранная в бенефис Ленского. Эта роль принесла Южину немало хлопот. Ленский предложил ему ее только за две недели до спектакля. Но дело было даже не в ограниченном времени, хотя при его занятости и днем и вечером работать приходилось ночами. Дело было в том, что Южин безгранично любил роль Отелло, любил до полного самозабвения, отлично помнил ее наизусть и увлеченно, с большим успехом играл на провинциальных сценах в гастрольных поездках. Он относился к Яго как к личному врагу, знал всю подноготную этого завистника, подлеца, убийцы, и никак не думал, что придется вживаться в эту роль. По воспоминанию Марии Николаевны Сумбатовой, помогавшей Александру Ивановичу в ночных репетициях, «… его все больше и больше увлекали монологи Отелло. Забывая, что ему предстоит играть Яго, он душил меня, как Дездемону…»[[91]](#footnote-92)

В результате перед зрителем предстал подлинный шекспировский злодей, тонко сплетающий коварную интригу. Таково чудо перевоплощения. Критика единогласно признала созданный Южиным образ большой сценической удачей и, сравнивая Яго Южина с Яго Поссарта, отдавала предпочтение русскому актеру. Один из современников вспоминал, с каким мастерством Южин лепил маску, скрывающую двуличие предателя. Зрителям было понятно, почему этот вкрадчивый, лицемерно-угодливый, {92} поразительно холодный, злой человек мог казаться окружающим полным благородства и доброты. Исполнение Южина оставило сильнейшее впечатление. В спектакле участвовал весь состав «великолепного трио». Дездемона Ермоловой, сама любовь и преданность, была олицетворением женственности. Простота, мягкость движений, легкая, как ветерок, поступь в сочетании с искренностью исполнения создавали удивительно поэтичный образ.

Ленский волновался перед спектаклем. Московские театралы еще помнили Отелло гениального итальянского трагика Томмазо Сальвини, его крепкую фигуру, гибкие, как у пантеры, движения, его неуемный темперамент, интонационную свободу красивого голоса. Но спектакль прошел успешно. Особенно удался Ленскому IV акт. После сцены с Дездемоной зритель долго его не отпускал. Но в прессе появились критические замечания. Газетные зоилы сочли роль Отелло не соответствующей данным Ленского. Известный театральный критик С. В. Васильев писал, что Отелло Ленского не хватает монументальности военачальника, он играет тихого, деликатного, кроткого, благородного человека. По мнению присутствовавшего на спектакле А. П. Чехова, постановка хорошая, игра добросовестная, ионе было главного — ревности.

После бенефиса Ленский отказался от роли Отелло.

Спустя почти два года Южин обратился к Ленскому с просьбой сыграть роль Марка Антония в «Юлии Цезаре» Шекспира. Южин уверял, что этот шаг необходим не только для театра, но и для самого актера. Ленский ответил категорическим отказом, добавив, что к ролям героев он не вернется никогда и ни при каких обстоятельствах[[92]](#footnote-93). Приведем еще один диалог великих актеров: значительно позднее, перед первым выступлением в роли Гамлета на сцене Малого театра, Южин просил Ленского посмотреть его на генеральной репетиции, чтобы потом высказать свое мнение. В ответ Ленский откровенно признался, что Гамлет ему настолько близок и он так любит эту роль, от которой по годам должен был отказаться, что ему тяжело смотреть в ней другого. «Просто у нас могут быть и разные взгляды и понимание роли. Я могу быть несправедлив и этим поврежу тебе. Поэтому на репетицию я не приду».

В апреле 1900 года роль Отелло на сцене Малого театра сыграл вновь приехавший на гастроли Томмазо Сальвини. Роль Яго исполнял Южин. Театральные критики писали, что Сальвини в восторженных выражениях отзывался об исполнении своего русского собрата.

В один из февральских вечеров 1889 года к Сумбатовым явилась дорогая гостья — Г. Н. Федотова. Дом их славился гостеприимством, здесь часто собирались друзья, велись долгие {93} беседы, накрывались истинно грузинские столы. В этот вечер гостей не ждали, и визит оказался неожиданным вдвойне: тем, что он вообще состоялся, и тем, что Федотова предложила Южину сыграть роль Макбета в ее бенефисе. До сих пор, выбирая партнеров, Федотова обращалась только к Ленскому или к Рыбакову. С одной стороны, Южину было приятно это лестное предложение, свидетельствующее об особом доверии Федотовой, с другой — оно было рискованным. В случае неудачи Южин мог потерять свое положение в театре, добытое большим, долгим трудом. Роль Макбета — одна из сложнейших не только в шекспировской, но и мировой драматургии; исполнение этой роли послужило причиной краха не одного крупного мастера сцены. В те годы образом Макбета успешно овладел единственный в мире актер — итальянский трагик Эрнесто Росси, да и тот старался как можно реже ее играть.

Но Южин согласился; он умел рисковать и любил браться за сложные творческие задачи. Поскольку постановка Макбета требовала огромной работы, решено было наметить премьеру на следующий сезон 1889/90 г.

Южин приступил к работе сразу, отдавая ей каждую свободную минуту, которых, к сожалению, было очень мало. В сезон 1888/89 года он сыграл восемь новых ролей, закончил и поставил собственную пьесу «Цепи» и выступил с докладом о С. А. Юрьеве в Московском университете. Весной Южин по приглашению известного антрепренера Коврова уехал на гастроли в Саратов. Там он должен был сыграть несколько спектаклей, среди них и «Отелло».

Плодотворным для работы над Макбетом оказался месяц, проведенный Сумбатовыми в деревне Погремец, куда Южин привез огромное количество литературы о Шекспире.

9 августа 1889 года Южин вернулся в Москву с готовой ролью Макбета.

Сезон 1889/90 года оказался для Южина интересным, хотя был еще более загруженным, чем предыдущий — девять новых ролей, 195 выступлений. В конце сентября он с большим успехом сыграл Отрепьева в «Борисе Годунове» Пушкина, 15 ноября в бенефисе Горева состоялась премьера «Эрнани» Гюго, которая, как известно, принесла Южину всеобщее признание. Кроме того, готовилась премьера «Макбета», назначенная на январь.

Уже в сентябре газеты оповестили читателей о подготовке «Макбета» на сцене Малого театра к бенефису Федотовой. Появились статьи о драматургии Шекспира, в числе которых заслуживали особого внимания статьи известного шекспироведа Н. И. Стороженко, консультирующего постановку спектакля. Интерес общественности возрастал с приближением премьеры. Кое‑кто выступил со скептическим предположением, что, де, драматургия {94} Шекспира чужда русскому зрителю и новая постановка Малого театра обречена на провал. После генеральной репетиции число скептиков возросло. Даже некоторые участники спектакля сомневались в его успехе — Макбет еще не прижился на русской сцене, как Отелло и отчасти Гамлет, еще неизвестно, сумеет ли Южин донести до зрителя всю сложность противоречивой натуры своего героя, хватит ли у него сил при столь высоком напряжении драматических столкновений выдержать роль до конца. Начала волноваться и Федотова. Но Южин пришел на спектакль спокойным и собранным.

Успех «Макбета» превзошел ожидания, нисколько не преувеличивая, его можно назвать грандиозным. Последовали отзывы в прессе. По единогласному мнению критиков, Федотовой удалось блестяще овладеть одной из самых трудных ролей — властной, честолюбивой, жестокой леди Макбет. Много было написано и сказано о Макбете Южина. В основном, рецензенты отзывались положительно, даже восторженно: «Южин показал всю мощь и силу Макбета», он создал «очень впечатляющий образ», в исполнении Южина были «блестящие детали», в диалогах актер возвышался до «истинно драматического пафоса», поражал его темперамент и блистательность декламации.

В. А. Филиппов писал, что образ Макбета, созданный Южиным, был значительным явлением не только в творческой биографии актера, но и во всей истории Малого театра.

Встречались кое-какие критические замечания. Их можно обобщить следующим образом: в исполнении Южина «сила превалировала над изяществом» и четкостью, искусство представления — над искусством переживания; «монументальность актера», его высокий стиль, великолепное мастерство эффектной декламации несколько стушевали психологическую сложность и трагическую глубину образа шекспировской пьесы.

Филиппов, считавший, что Южин после исполнения роли Макбета стал общепризнанным актером шекспировского театра, писал в ответ на высказанные прессой отдельные замечания: «Понятно, почему именно в связи с постановкой “Макбета” и с Южиным-Макбетом вновь возник вопрос о “пресловутом нутре”: Южин, “этот своего рода феникс в малокультурной актерской среде” (по выражению Амфитеатрова), не раз благодаря своей высокой культуре терпел нападки от тех, кто превыше всего ставил актерское “нутро”. Южин давал в “Макбете” не “вспышки” темперамента, не внезапные “озарения” или “интуитивные проникновения в отдельные моменты роли”, а свое понимание образа, свою трактовку роли в целом, переданную в “живом” образе “живого” человека»[[93]](#footnote-94).

И действительно, высокая культура, образованность, эрудиция {95} Южина наложили печать на все его творчество. Некоторые критики объясняли стремление Южина к героико-романтической драматургии субъективными данными актера, его театральным амплуа. Это верно лишь отчасти: не только индивидуальные актерские данные, но и все мировоззрение, вкусы и идейная направленность привели Южина к героическому репертуару. Романтика, героика были его, если можно так выразиться, художественным и идейным кредо.

Южин создавал образы своих героев не интуитивно, а сознательно. Изучая особенности эпохи, социальную и политическую среду, в которой жил его герой, он приходил к собственной трактовке образа. Так, например, работая над образом Макбета, Южин исходил из того, что Макбет сам по своей природе — человек благородный, однако создавшаяся обстановка сделала его преступником.

Макбет Южина — истинный сын своего времени, того класса, к которому он принадлежит. Леди Макбет оскверняет его душу и отравляет его духовную жизнь, она подталкивает его на путь зла и коварства и делает из него узурпатора и убийцу. Белинский писал, что шекспировский Макбет, будучи злодеем, но злодеем неординарным, злодеем, преисполненным глубоких и сильных страстей, вызывает к себе не столько отвращение, сколько сочувствие. Читатель и зритель, по мнению критика, видят в этом персонаже человека, который по существу был способен когда-то на духовное падение, но в равной степени — и на возвышение души и в иных условиях избрал бы именно второе.

Н. И. Зограф считает, что в 80‑х годах постановка пьес героико-романтического жанра и, в частности, пьес Шекспира осуществлялась в Малом театре двумя различными методами. Наличие этих разноречивых методов было обусловлено, по его мнению, существованием двух различных традиций актерского осмысления героев Шекспира и их общего сценического воплощения. Первую школу возглавляли Ермолова и Ленский, вторую — Южин. Нельзя не согласиться с Зографом, что для сценической манеры Ермоловой характерен был героический пафос, непосредственность переживаний, искренность сценической жизни, глубина поэтического проникновения в образы, стремление к идеалам, как жизненным, так и художественным. Выступая в ролях героического плана, Ермолова, по словам Зографа, отнюдь не изменяла реалистическому методу художественного отражения жизни, всячески избегала театрально-декламационных элементов и простой, непритязательной манерой чтения добивалась ощущения жизненной правдивости.

В отличие же от великой актрисы, продолжает он, Южин подкупал и захватывал зрителя пафосом и приподнятостью, которыми отличалась его манера сценического воплощения благородных {96} и темпераментных трагических образов Шекспира; в то же время, добавляет Зограф, Южину был чужд тонкий психологический рисунок, ему не удавалось передавать всю непосредственность чувств своих героев. Мимика Южина отличалась статичностью, была лишена жизненного многообразия и жизненной насыщенности. Ему, Южину, актеру трагической и романтической драмы, продолжает Зограф, были прежде всего присущи великолепная манера декламации, внешняя выразительность и пластичность, «картинность», по-театральному эффектная поза, глубина и накал страстей, блеск чувств и пр.

Однако мы не можем согласиться с мнением Зографа, что южинская мимика была статична, что у него отсутствовала способность передавать тонкие психологические переживания. Южин твердо убежден, что, правда, мимика важна для сценической выразительности так же, как и правда и искренность художественного слова. И правды этой достигал он умением подчинить своей воле, своему внутреннему настроению каждый мускул лица, каждое его движение. В этом убеждаемся, познакомившись с отзывами целого ряда театральных критиков на творческую манеру Южина.

Не подлежит никакому сомнению, что к героическим и романтическим образам Ермолова и Южин подходили с различных художественных позиций. Это и понятно: таков сам по себе закон театрального искусства, предполагавший разнообразие индивидуальных художественных стилей, ибо принцип нивелирования стилистических особенностей разных художников — один из губительнейших принципов для искусства.

Н. И. Зограф утверждает, что Южину не давались трагические роли, однако, как известно, современники актера воспринимали его в качестве чуть ли не единственного истинного трагика на русской сцене.

Ведущие театральные критики того времени писали о Южине как о мастере, обладающем чрезвычайно сильным и звучным голосом, характеризовали манеру декламировать как заслуживающую всяческого подражания, причем особо указывали на то обстоятельство, что эта оценка обусловлена верностью избираемого актером тона, лишенного элементов искусственности и нарочитости. Они подчеркивали, что мастерство актера, все своеобразие его индивидуального стиля оказывают на зрителя впечатление, которое можно назвать «благородным». Главенствующее внимание в своем сценическом искусстве Южин уделял не «игре» как таковой, но слову, точнее, «романтике слова», диалогу, монологу. Не раз говорил Южин о том, что неумеренность выбора пластических приемов, перенасыщенность мимикой, внешняя суетливость могут самым губительным образом сказаться на эффекте, который вызывается посредством слова — это основы сценического искусства. Именно вот эта «пластическая сдержанность», эта «уравновешанность и спокойствие {97} движений», эта «художническая умеренность», эта его «аристократическая горделивость» постоянно вызывали в театральной прессе споры и дискуссии.

Южин виртуозно владел собственным голосом; он был способен придать ему бесконечное количество оттенков, не ограниченное по широте диапазона звучание. Если, скажем, в одной роли его голос звучал высоким тенором, в другой он снижался до баритона. В «Макбете» он говорил таким напевным и звучным голосом, что ему мог позавидовать любой именитый оперный певец. Недаром один из тогдашних театральных критиков сравнил голос Южина в роли Макбета с голосом солиста Большого театра Бутенко, считавшегося до Шаляпина одним из лучших оперных певцов в России и в Европе. Понятно, что голос столь широкого диапазона, как южинский, — явление чрезвычайно редкостное для драматической сцены.

Южин — совершенно самобытное явление в актерской среде, у него было собственное кредо в искусстве, кредо, оставившее след в истории театра.

В чем проявлялась индивидуальность актера при исполнении роли Макбета? Южин был великолепен в первом и последнем актах трагедии; здесь, по мнению критиков, с ним вряд ли мог потягаться любой трагик. Он, что называется, покорял зрителей. В исполнении Южина Макбет, наделенный чистыми и светлыми благородными помыслами, оказался инородным в том окружении, где царили лицемерие, предательство и коварство. Удивительно тонко актер умел передать каждое движение души своего героя, конфликт которого с окружающей средой привел к большой внутренней трагедии. Южин был убедителен и логичен в воспроизведении каждого момента психологической эволюции Макбета. В финале, когда трагедия Макбета разрешается полным крахом, актер давал волю своему темпераменту и сцену буквально затоплял шквал бушующих страстей. Южин подчинял своей воле все и всех вокруг, и создавалось впечатление, что на сцене царит он один — Макбет.

Однако в этом спектакле были две‑три сцены, которые не удовлетворяли самого актера. Одна из них — это знаменитый монолог с кинжалом. Макбет решается на убийство. Его толкает на преступление парящий в воздухе кинжал, за которым он носится по сцене, чтобы им завладеть. Южин долго работал над этим эпизодом, но творческой радости он ему так и не принес. К своему исполнению роли Макбета Южин стал относиться несколько спокойно только после того, как посмотрел в этой роли знаменитого итальянского трагика Росси. На гастроли в Россию Росси приехал уже в преклонном возрасте, и Макбет в его исполнении не произвел большого впечатления ни на публику, ни на Южина, хотя последний все время отмечал высокое мастерство Росси. Монолог же с кинжалом Росси максимально сократил и упростил: кинжал появлялся лишь к концу {98} монолога, когда технический режиссер незаметно передавал его актеру в глубине сцены. Рассказывали, что Южин вернулся со спектакля домой в очень хорошем настроении и сказал жене: «Наш зритель требует от меня слишком многого. Вы хотите, чтобы у актера ничего уже не осталось за душой, только тогда вы останетесь довольным им. Однако посмотрите, что происходит в залах западных театров, там зритель приветствует актеров за их мастерство…».

Засмеявшись, он добавил: «Я все же предпочитаю истинное искусство самой искусной и мастерски завуалированной фальши»[[94]](#footnote-95).

В заключение приведем слова Михайловского о Макбете Южина: «Триумф был полным, и молодежь неистовствовала и надрывалась от души. Мы видели и слышали великого артиста, жившего на сцене всеми фибрами своей души и писавшего грандиозный образ красной кровью своего сердца. Забыты были все и всё… даже чудесный ансамбль массовых сцен и превосходная постановка, от которой веяло настоящим горным воздухом шотландского вереска…

“Макбет” сделал Южина первым и — увы! — единственным трагиком русской сцены за последние сорок лет. Приговор публики был настолько единодушен и внушителен по форме и содержанию, что газетные зоилы ничего не могли поделать. Александр Иванович никогда во всю свою долгую жизнь не имел, что называется, хорошей прессы. Критики, не желая и не будучи в состоянии постигнуть его артистическую натуру и замыслы гения, считали своим долгом,… в более или менее приличной форме, читать Александру Ивановичу нотации, над которыми он должен был хохотать…

Александр Иванович никогда не прибегал ни к какой рекламе и не заискивал ни перед кем из сильных журнального мира… Но публика по всей России неизменно оставалась верна знамени Александра Ивановича, и авторитет его в артистической среде рос не по дням, а по часам. Истинные размеры южинского таланта стали ясны нашему поколению лишь тогда, когда мы увидели европейских мастеров сцены — Росси. Поссарта, Барная, Муне-Сюлли. Тогда вся театральная Москва убедилась в том, что Александру Ивановичу нечему учиться у этих баловней счастья и некому завидовать»[[95]](#footnote-96).

Одиннадцать спектаклей «Макбета» прошли в театральном сезоне с аншлагом. Спектакль перенесли в репертуар следующего сезона. А в сезон 1895 – 1896 года постановка «Макбета» была возобновлена с леди Макбет-Ермоловой.

А. Р. Кугель вспоминает приезд в Петербург Ермоловой и {99} Южина и их исполнение ролей леди Макбет и Макбета. О Южине речь шла выше, поэтому сейчас мы в нескольких словах обратимся к леди Макбет Ермоловой.

Кугель писал, что на представлении «Макбета» он сидел в задних рядах партера, и неисправный бинокль не давал ему возможности разглядеть лицо актрисы. Однако стоило Ермоловой появиться на сцене, произнести первые слова монолога, как он ясно увидел ее каким-то внутренним взором, это было не оптическое, а скорее какое-то духовное видение. Это и была та иллюзия, которую способен внушить зрителю великий мастер. Кугель говорит, что эпитеты «хорошее», «замечательное» бессильны передать то впечатление, которое производила игра Ермоловой. Это была сама «истина или нечто еще большее». Ермолова обладала сильным, бархатистого тембра голосом. Однако в роли леди Макбет голос актрисы звучал как-то совершенно иначе. Он был согрет необъяснимым светом, «… вообразите голос, который не только звучит, но и светится;… Все это фантастично…», — писал критик.

В каждой сцене, в каждой реплике, — заканчивает он, — «Ермолова была во все моменты равна себе… играла с той божественной натуральностью, с какой поет соловей. Ее интонации были абсолютно верны… мимика абсолютно правдива… перед Вами была абсолютная истина искусства, выраженная в совершеннейшей форме благородства и умеренности…»[[96]](#footnote-97)

### \* \* \*

Гамлет — следующая после Макбета шекспировская роль, прославившая Южина в Москве.

Необходимо заметить, что Южин уже неоднократно играл Гамлета в провинциальных театрах. Его первое выступление в этой роли 29 мая 1887 года анонсировала тбилисская газета «Иверия»: «Сегодня московский актер А. И. Южин (Сумбаташвили) впервые предстанет перед тифлисским зрителем в роли Гамлета. Роль Офелии исполняет г‑жа Савина. Г‑н Южин примет участие всего в 5 представлениях»[[97]](#footnote-98). 30 мая Южин телеграфирует тогда еще его невесте Марии Николаевне Корф: «Первый раз выступил вчера в Гамлете. Успех огромный, сбор большой»[[98]](#footnote-99). Газета «Тифлисский листок» 31 числа поместила восторженный отзыв. Рецензент писал, что глубокое проникновение Южина в образ своего героя наряду с огромным его талантом явилось основой блестящего исполнения актером роли Гамлета. Каждая новая встреча Южина с тбилисским зрителем {100} показывает, сколь интенсивно совершенствуется его актерское мастерство.

Приезжая в родной край, Южин всякий раз играл в каком-либо шекспировском спектакле. В ту весну, гастролируя в Грузии с ведущей актрисой Александринского театра М. Г. Савиной, кроме участия в других спектаклях, он сыграл Петруччио в «Укрощении строптивой». А пройдет несколько лет и для своего бенефиса в Грузии Южин привезет углубленного Гамлета, сыгранного уже в Малом театре, а не того, прежнего Гамлета, предназначенного для провинциальной сцены.

Как всегда в преддверии большого театрального события, среди московской публики шли пересуды, ставились разноречивые прогнозы. Иным казалось слишком дерзким со стороны Южина браться за эту чуть ли не сакраментальную роль, которой пока что овладел лишь один великий Мочалов. Пресса лаконично сообщала только официальные сведения, те газетные скептики, что неосмотрительно предрекали провал «Макбета», на этот раз предпочли хранить молчание, хотя причин для сомнений было не меньше — речь шла о труднейшей трагедии Шекспира.

А в Малом театре решался спорный вопрос: чьим переводом воспользоваться для постановки «Гамлета». Перевод А. П. Сумарокова вообще не прижился на сцене; во времена Мочалова трагедия шла в переводе Н. А. Полевого, тоже изрядно устаревшем. За создание русского текста взялись Аверкиев, Гнедич и Соколовский. С. В. Яблочкина, к бенефису которой готовилась премьера «Гамлета», предоставила решать этот вопрос Южину, и тот без раздумий остановился на переводе Гнедича, что совпало и с решением Театрально-литературного комитета. Однако директор театра отстаивал текст Аверкиева, человека, пользующегося относительно большим авторитетом. Спор выиграл Южин, но… читаем в его дневнике: «Я имею глупость представить на премию в Академию своего “Иоанна IV” и одновременно выбрать “Гамлета” в переводе Гнедича. Аверкиев рецензирует “Грозного” беспощадно. Григорович с сочувствием говорит: “Зачем вы это сделали?” Словом, глупо, глупо! Аверкиев невозможно перевел “Гамлета” — и отплатил за мое предпочтение переводу Гнедича»[[99]](#footnote-100).

В работе над постановкой «Гамлета» выявились слабые стороны перевода Гнедича. Стало очевидным, что необходимы некоторые исправления в тексте. Между Южиным и Гнедичем, который жил в Петербурге, завязалась оживленная переписка. Южин просил Гнедича немедленно телеграфировать режиссеру Малого театра Черневскому о том, что переводчик разрешает Южину вносить в текст необходимые, с его точки зрения, поправки. В то же время Южин обещал Гнедичу, что «ни одного {101} слова не дам выбросить лишнего или интересного». Кроме того, Южин просил Гнедича как можно скорее приехать в Москву и непременно посещать репетиции, ибо в театре активно действуют противники его перевода.

В этом же письме Южин сообщает Гнедичу режиссерский план спектакля, мы полностью приводим этот отрывок.

 «I действие

1‑я картина — Терраса

2‑я картина — Тронный зал

3‑я картина — Комната Полония

4‑я картина — Терраса

5‑я картина — Другая ее часть

 II действие

1‑я картина — Галерея

 III действие

1‑я картина — Зал представления (в нем же “Быть или не быть?”)

2‑я картина — Молельня и комната королевы (по плану И. А. Всеволожского)

 IV действие

1‑я и 2‑я картины — Комнаты во дворце — “Припрятан славно.”

На полминуты опускается занавес — Офелия.

В IV действии я соединил сцену “Припрятан славно” с монологом о Фортинбрасе так, что я читаю его целиком, но за капитана мне все рассказывает Гильденстерн. После слов моих “Итак, моя матушка, прощайте, мы едем в Англию”, король уходит, и Гамлет, обращаясь к Розенкранцу и Гильденстерну, спрашивает: “Чье это войско?” Гамлету нетрудно сделать и мотивировать этот переход, направившись к выходу мимо окна, в которое он увидит войско.

 V действие

1‑я картина — Кладбище 2‑я картина — Галерея

Итого, — двенадцать картин. В “Макбете” их было четырнадцать, но короче объемом. Если бы возможно было сцену прощанья Лаэрта с отцом и Офелией провести в тронном зале (к чему русская публика давно привыкла), у нас была бы экономия большая. Если еще иметь в виду, что все IV действие {102} идет в первой декорации, то получится в сущности десять картин — объем “Севильской звезды”, которую мы кончаем в 11 1/4 часа. Положим даже, “Гамлет” дойдет до двенадцати — не беда. Но если дольше — это будет тяжело и гибельно.

Но все это необходимо обсудить лично. Во всяком случае, мне пишите, а Черневскому телеграфируйте в момент получения этого письма “согласен на купюры”. Иначе не могут учить невыправленных ролей. Затем, ради бога, немедленно высылайте а) слова пролога и б) слова духа в сцене с матерью. Жду обязательно. Целую Вас.

Ваш А. Южин»[[100]](#footnote-101).

Премьера «Гамлета» состоялась 14 октября 1891 года.

Уже в начальной сцене трагедии зритель познакомился с совершенно необычным, с художественной точки зрения крайне своеобразным, отныне и навсегда называемым южинским Гамлетом.

Готовясь к премьере, Южин проштудировал огромную по своему объему литературу, посвященную образу датского принца, благодаря чему ему удалось явить зрителю собственную концепцию шекспировской трагедии.

Сущность этой концепции рельефно выражена им в сделанной собственноручно на книге Даудена «Шекспир» приписке: «Многие видят в словах

Расстроен мир! Все спуталось,
Хаос объял Вселенную!
Проклятье, о, проклятье судьбе,
Меня затем призвавшей к жизни,
Чтоб это все устроить и связать! —

высшее проявление слабости воли в Гамлете. Гете прямо указывает на это место как на узел драмы, на ее источник. Неужели, если человеку приходится “связывать распавшуюся связь времен”, и “устраивать расстроенный мир” убийством или даже казнью, он не может проклясть судьбы, давшей ему удел палача? Неужели только слабые люди говорят и молятся “да минует меня чаша сия!”? И не доказательство ли, наоборот, силы духа и воли, если, несмотря на душевную муку, выразившуюся в этом вопле, человек все-таки берет топор палача или меч мстителя и во все время тяжких сомнений сильного ума идет к цели, отдавая ей все? Неужели горская и кровавая месть или корсиканская вендетта есть сила, а Гамлет — слабость?

Особенно мучителен для Гамлета переход от этого проклятия к “Идем, друзья, идем на тяжкий подвиг!”»[[101]](#footnote-102).

{103} Для Южина «Гамлет» был не просто гениально написанной историей феодалов с их местью и взаимными расчетами, а произведением, в котором Шекспир с позиций гуманизма эпохи Возрождения коснулся высших проблем нравственности и гражданственности.

Гамлет, принц датский, наследник престола, лишился законного права стать королем после восшествия на престол Клавдия. Но что двигало Гамлетом в его устремлениях? Жажда личных выгод? Престол? Конечно же, нет! И Южин выдвинул на первый план не проблему трона, а негасимую жажду Гамлета познать истину, найти корень зла, сорвать маску с ненавистного его натуре Клавдия; Гамлета волнуют судьбы мира и человечества, он стремится восстановить распавшуюся «связь времен» и победить зло не столько в частных проявлениях, сколько в самой идее его.

Южин раскрывает образ Гамлета не только как мечтателя, но и как человека, вдохновленного передовыми идеями времени. Гамлет — прогрессивное явление своей эпохи. И только с этих позиций художественный образ его обретает непреходящее значение для всех времен и народов.

Гамлет отчетливо сознает, что его эпоха, полная противоречий, может превратить человека в ничто, в пыль и прах. Он видит, что везде и во всем господствуют коварство и зло. Но зло не является неотъемлемой частью человеческой души. Оно навязано человечеству господствующей элитой. И Гамлет пытается разобраться в причинах, которые завлекают высшее общество в водоворот коварства и зла.

Многие актеры, исполняющие роль Гамлета, толковали пессимизм датского принца как болезненное явление.

Южин исходил из человеческой трагедии Гамлета, основанной на вероломном убийстве отца и воцарившейся в замке вслед за этим атмосферы зла и коварства. Печаль Гамлета толковалась Южиным как следствие борьбы с противоречиями сложной эпохи. «Мир — тюрьма». И разве пессимизм и безверие не могут быть следствием сознания этого? Трагедия Гамлета именно в том, что он хорошо видит, как трудно, почти невозможно остаться верным долгу, не растерять свои идеалы среди коварства и подлости окружающих.

В сцене с Розенкранцем, произнося слова «мир — тюрьма», Южин вкладывал в них особый смысл, подчеркивая злободневность социального звучания фразы в условиях самодержавия.

Южин не соглашался с теми, кто видел в Гамлете слабовольного или больного духом принца датского. Напротив, его Гамлет — сильный духом и стойкий борец, который, возможно, и колеблется порой, но лишь до того момента, пока окончательно не убеждается в коварстве Клавдия.

{104} Совершенно правильно считает Н. И. Зограф, что Южин построил образ Гамлета на резкой смене настроений — Гамлета грустного, погруженного в раздумья и Гамлета — энергичного борца после «Мышеловки», когда он убеждается, что король — преступник. Современник Южина профессор Н. И. Стороженко писал, что Южин изобразил Гамлета «не безвольным мечтателем и меланхоликом, но человеком нервным, болезненно-впечатлительным, сильным духом, но нерешительным только вследствие того, что он не знает, нужно ли ему отомстить королю или нет. После того, как он убеждается в вине короля… Гамлет перестает быть нерешительным, он сбрасывает с себя слабость характера и становится героем дела, как прежде был героем мысли»[[102]](#footnote-103).

В 1897 году Южин дал интервью корреспонденту «Петербургского листа». Речь шла о Гамлете.

«Образ датского принца — один из самых сложных в шекспировском репертуаре, — начал Южин, — и многие артисты сбивались и увлекались комментариями, желая непременно создать какую-то сверхъестественную фигуру. Мне представляется Гамлет самым обыкновенным смертным, и чем его проще изображать, тем вернее к истине»[[103]](#footnote-104).

Как же играл эту роль Южин?

Н. Е. Эфрос писал, что актер был блистателен в этой роли, и процитировал слова одного петербургского театрального критика, заметившего, что Южин «… играл как большой, я готов сказать — **великий актер**»[[104]](#footnote-105). Гамлет Южина ничем не уступал его же общепризнанному Макбету, хотя последняя роль считалась шедевром его сценического искусства, и с огромным воодушевлением был принят на первом же представлении. В дневнике актер записал: «14 октября “Гамлет” в бенефис Яблочкиной С. В. Играл неровно, успех большой, но новый перевод и толкованье не близки публике»[[105]](#footnote-106).

Четко обозначилась перемена в отношении прессы, той самой «большой прессы», которая, по словам Амфитеатрова, «всегда бросала ему (Южину) камни под ноги». К этому времени у Южина уже был огромный авторитет в театральном мире. Успех «Гамлета» еще больше упрочил его положение, и пресса, наконец, сменила гнев на милость. В газетах появились эпитеты: «великий актер», «явление в сценическом искусстве», «монументальный образ принца датского» и т. д.

Уже с первой сцены Южин покорил зрителя благородным скорбным обликом своего одетого в траур героя, простотой и естественностью; в задумчивом взгляде его выразительных глаз {105} уже тогда ощущалась боль одиночества сильной, прекрасной души. В монологе «Быть или не быть?» исходной точкой Южина явилась прежде всего моральная чистота Гамлета, его интеллектуальная сила. Этот монолог, прочитанный Южиным с лиризмом, грацией и страстью, прозвучал чрезвычайно тонко и психологически убедительно. С. В. Васильев-Флеров писал, что монолог покорил его как прекрасная музыка. В этой сцене Южин достигал огромного эффекта; перед зрителем стоял титан мысли, исполненный сознанием своей правды, своей нравственной силы. Суметь создать иллюзию гармонического сочетания естественного и театрального с таким мастерством — удел только истинно больших актеров.

В таком же лирически-изысканном тоне проводил актер и сцену с Офелией. Гамлет-Южин отчетливо сознает, что Офелия, как и он, — жертва злобы и коварства окружающих. Он понимает трагедию этого слабого, колеблющегося существа, понимает, что Клавдий пользуется душевной чистотой Офелии в своих интригах против него. Именно эту манеру поведения своего героя избрал Южин в диалогах с Офелией.

Однако уже в первых сценах с королевой-матерью, когда Гамлет начинает догадываться, какую низкую игру ведет Клавдий, происходит перемена в душевном состоянии Гамлета. Тон его теряет лирическую прозрачность, становится насыщенным драматическим звучанием.

В сцене «Мышеловки», когда приближалось «убийство Гонзаго», Южин доводил напряжение до предела. Не сводя взгляда с Клавдия, он проявлял свою активность мимически, его почта молчаливое участие в происходящем было заполнено такой выразительной игрой, что зрителю передавалась вся накаленность его внутреннего состояния. Михайловский писал, что Южину особенно удавалась сцена эмоционального взрыва Гамлета; в этом эпизоде актер напоминал великого Мочалова.

В тот момент, когда разоблаченный Клавдий с истерическим криком убегает со сцены, перед Гамлетом-Южиным возникает новая сложная задача. Поведение Гамлета в этой сцене мотивируется двумя моментами: первый — это внутреннее удовлетворение от мысли, что раскрыта наконец тайна преступления, и второй — горечь от окончательной уверенности в том, что возлюбленный отец стал жертвой братоубийственной интриги. Южину удалось добиться поразительной искренности и правдоподобия при выражении этих чувств.

При всей эффектности внешнего рисунка роли, Южину удавалось передать внутреннюю достоверность образа. Это своеобразие таланта Южина отметил Кугель: «Из двух концепций мира — “быть” и “казаться” — он всеми явными и тайными стремлениями своей натуры принадлежал ко второй, ибо актер должен “казаться”. На то он актер. И Южин казался высокого {106} роста, будучи человеком средней фигуры. Этот оптический эффект меня всегда поражал. Вернее, меня поражал рост Южина в жизни; потому что на сцене он был, когда нужно, — а нужно было очень часто, — крупен, высок и массивен»[[106]](#footnote-107).

О Гамлете Южина писалось и говорилось очень и очень много, спорам на эту тему не было конца. Высказывались самые различные мнения, но в одном все были согласны: Гамлет Южина стал явлением в русской театральной жизни.

В роли Гамлета наиболее полно проявилось своеобразие дарования Южина, его умение оригинально, непосредственно раскрыть художественный образ, наделяя его глубиной собственного толкования.

Михайловский сравнивал Гамлета Южина с Гамлетом Росси и Поссарта. По его мнению, игра Южина характеризовалась «необычайной простотой и естественностью и изобиловала массой тончайших оттенков» в отличие от игры Росси, в сценической интерпретации которого наблюдались некоторые грубоватые штрихи. К примеру: появление духа отца у Росси выливалось в довольно вульгарный дуэт, когда тень усопшего короля по необъяснимым мотивам грубо срывала шляпу с головы Гамлета. Характерна в этом смысле и сцена с Офелией, в которой неуловимый нюанс в изменении отношения Гамлета к возлюбленной так и оставался нераскрытым. Поссарт, например, пытался свести это к шуму, послышавшемуся Гамлету за занавеской. Он подбегал к занавеси, резким движением откидывал ее и видел… убегающего короля. Южин решил эту сцену совершенно иначе: легкий, едва уловимый шелест занавеси, Гамлет бросает туда беглый взгляд, и потом печальные глаза его устремляются на Офелию — в них и недоумение, и мольба, и горечь — Гамлету ясно предательство невесты. «Во сколько же раз тоньше и художественнее, — продолжает Михайловский, — было исполнение Южина сравнительно с лубочным реализмом Поссарта, его Гамлета с одышкой. Гамлет-Южин произвел на меня более сильное впечатление, чем какой бы то ни было другой артист в этой роли, не исключая Росси и Муне-Сюлли»[[107]](#footnote-108).

Однако не обошлось и без критических замечаний, верше, без обычных выпадов некоторых критиков. А. П. Ленский, например, просто не читал никаких «рецензий», так как, по его мнению, они могли причинить актеру лишь вред. Может показаться смешным и нелепым тот факт, что «Новости дня», желая рак-то покритиковать Южина, не придумали ничего умнее, чем ополчиться на… наряд Гамлета. Дорошевич писал, что Гамлет был обут в такие огромные башмаки, что их грохот раздражал не только публику, но и самого Гамлета-Южина. Это была чистейшей воды ложь, рассчитанная на обывателя: на самом же {107} деле в мастерских Малого театра шили отличные костюмы и обувь. В этом отношении Малый театр являл собой достойный пример для подражания.

Некоторые критики упрекали Южина в отсутствии больших чувств. На их нападки замечательно ответила А. А. Яблочкина: «Когда роль Офелии перешла от М. Н. Ермоловой ко мне, я особенно глубоко стала воспринимать образ Гамлета-Южина. Я бы словами Офелии отметила в актере Южине “высокий дух и мощь высокого ума”, которые отличали его дарование и заставляли некоторых упрекать его в том, что чувство у него было несколько сковано. Тогда во многих отзывах об его игре ставили на первый план его ум, мастерство сценической формы, исключительную красоту читки. Тем не менее впечатление он производил огромное, и я думаю, что критики были несправедливы, отказывая ему в большом чувстве»[[108]](#footnote-109). И действительно, будь Южин холодным мастером, его не воспринимал бы так зрительный зал. Ведь он зажигал сердца своим исполнением.

Роль Гамлета прочно вошла в репертуар Южина. 3 декабря 1891 года в письме к директору императорских театров И. А. Всеволожскому Южин выражает желание показать своего, Гамлета петербургскому зрителю. «Чем больше я его играю, тем глубже я сживаюсь с ним, тем он становится мне дороже, ближе и яснее… Если Вы… найдете возможным вызвать меня в конце сезона, я буду этому очень рад. Вряд ли в будущем году у меня будет достаточно интересная роль, чтобы приехать с нею. “Макбет”, “Эрнани”, “Рюи Блаз” — у Вас не идут. “Отелло” — тоже»[[109]](#footnote-110).

Выступление Южина в роли Гамлета состоялось в петербургском Михайловском театре. Актер записал в своем дневнике: «“Новое время” хорошо относится, остальные газеты — ни так, ни сяк. Успех в театре большой: оба сбора полные»[[110]](#footnote-111).

В мае 1893 года Южин отправился на гастроли по маршруту Ростов — Екатеринославль. В репертуаре гастрольной поездки наряду с русской классикой были произведения Шекспира и Гюго. Вот что пишет Южин Марии Николаевне: «Сегодня играю пятый спектакль. Что было в Гамлете — никакому описанию не поддается. При битком набитом сборе меня вызывали по десяти и больше раз, кидали на сцену цветы, букетики, шапки, носовые платки, по окончании спектакля толпа человек двести проникла на сцену, меня качали, целовали руки, становились на колени. Успех такой, какого я никогда не испытывал, да и видел только в Тифлисе в прощальный спектакль первого приезда Федотовой»[[111]](#footnote-112).

### **{****108}** \* \* \*

Значительность заслуги Южина в шекспировском театре беспредельна. Им созданы неповторимые по толкованию образы. Но совершенно особое место в его шекспириане занимает роль короля Ричарда III, впервые сыгранная им в свой бенефис сезона 1896/1897 года.

В трагедии «Король Ричард III», как и во многих своих произведениях, Шекспир выступал проповедником передовой мысли эпохи; здесь через острый конфликт он вел зрителя к идеалам гуманизма. И Южин, верный принципам художественного обобщения, сумел придать этой шекспировской трагедии актуальное звучание.

Образ Ричарда III, вычерченный драматургом в резко негативном плане, требует от актера почти нечеловеческого темперамента и предельного напряжения. Но для истинного трагика эта роль предоставляет и большие возможности. Зритель был потрясен остротой осмысления актером образа уродливого монарха с его многосложным противоречивым характером. Наряду с жестокостью этого мстительного человека, тщеславие и деспотизм которого сеют вокруг коварство, преступления и безнравственность, Южин воплощал и незаурядную силу, бесстрашие и непоколебимость Ричарда, не дрогнувшего ни перед каким препятствием на пути к порабощению страны.

В освоении художественного текста Южин, как и все лучшие актеры Малого театра, а в особенности Ленский, имел свой, строго разработанный метод, основанный на следующем принципе: актер должен в первую очередь глубоко осмыслить психологическую природу исполняемого образа, говоря иными словами, увидеть и понять героя так, как видишь в воображении очень близко знакомого человека, потом Южин приступал к изучению пьесы. И только после этого он приступал к заучиванию роли, пытаясь найти наивернейшие интонации, соответствующие данному характеру. Работая над ролью, Южин постоянно носил при себе ее текст, перечитывал, повторял отдельные фразы, словно примеряя их к сопутствующим обстоятельствам. Во время репетиций актер как бы проверял жизненность созданного для себя литературного портрета, обрабатывая и совершенствуя отдельные детали роли.

Сила Южина как актера заключалась прежде всего в том, что для выражения психологических особенностей характера он находил адекватную форму, но в то же время категорически противился тому, чтобы образ героя становился как бы своеобразной маской актера. Все должно быть естественным. Грим не должен нарушать основы пропорций актерской физиономии, говорил он, а должен только усилить его выразительные возможности.

{109} В Ричарде Южин дал классический образец мимической игры. В. А. Филиппов указывал: «Первое, что поражало современников в этом образе, созданном Южиным, — это огромное мастерство актера, технически совершенное, сценически разнообразное, с рядом блестящих подробностей, с огромным богатством различных “масок” и различных тонов речи Ричарда»[[112]](#footnote-113).

Такой многогранный и вместе с тем цельный образ «мог вылепить лишь первоклассный мастер, хорошо освоенный с сценическою скульптурою больших масштабов»[[113]](#footnote-114).

Как уже говорилось, некоторые критики считали Южина актером несколько статичного плана, упрекали его в несовершенстве мимических приемов. По мере возможности мы показали, что Южин был не статичен, а чрезвычайно требователен к внешнему рисунку роли, был против излишней жестикуляции и гримасничанья. С. В. Васильев-Флеров, анализируя образ южинского Ричарда, наоборот, подчеркивал способность актера умело пользоваться мимикой. Он писал, что в исполнении Южиным Ричарда главную задачу выполняли глаза и губы актера. На фоне болезненной робости, сопутствующей физическому уродству, глаза Ричарда-Южина то сужаются, подобно кошачьим, то расширяются, озаряя время от времени все лицо… Припомните, — пишет критик, — как красивы кошки, когда они расширенными глазами наблюдают за тем, что привлекает их внимание. Вот такие же глаза у Ричарда.

В отличие от другого толкования образа Ричарда на сцене герой Южина мог быть и вкрадчиво мягким, и нежно внимательным, когда того требовали его коварные замыслы.

Очень характерны губы, — продолжает Флеров, — они почти исчезли. На их месте непривычная тонкая и узкая полоска. Лицо как бы разделилось надвое. Губы дают основную характеристику, мускулы лица неподвижны. Глазам прибавилась дополнительная функция — отразить новые процессы, происходящие в душе. Характеристика оттеняется почти наполеоновской линией подбородка, который выдает необычайную силу воли и энергию. Пространство между глазами и губами давало возможность выразить самые разнообразные эмоции — от исторического и злого срыва до комедийного лицемерия. Ричард живет на сцене все время спектакля, живет его поражающе выразительное лицо. По изменениям, происходящим на этом лице, мы можем догадаться, каким бурным потоком кипят в его душе разноречивые страсти.

Ричард Южина был хитрым и коварным тираном, человеком огромной воли и острого ума. Южин чудесным образом {110} пользовался разнообразными сочетаниями противоречивых черт его характера.

Внутренний конфликт Ричарда Южин умел передать тончайшей нюансировкой интонаций своего удивительно виртуозно поставленного голоса. Его Ричард то сокрушал зал своей властной силой и страстью, то доводил зрителя до дрожи разрывающим сердце лирическим шепотом. Южин достигал большой убедительности в этих сценах. В финале драмы Ричард терпит поражение на поле боя. Он стоит в ожидании приговора, который теперь выносится ему самому. В эту трудную минуту он думает не об уничтоженном войске, не о поражении, а лишь о том, как спасти свою шкуру. В слова: «Коня! Престол мой за коня!» Южин вкладывал столько отчаянной страсти, что зритель содрогался, ощущая весь ужас трагедии некогда всесильного, а сейчас поверженного человека; человека, для которого пробил его последний час.

Южин был одним из лучших мастеров художественного слова своего времени. Мало кто умел читать монологи столь выразительно, как он. Особое очарование южинскому чтению придавала его манера произносить монологи так, словно он ведет со зрителем задушевную беседу. И в то же время это было высокое героическое слово, которое отличалось удивительной красотой и пластикой. Как писала критика, Южин умел достигнуть такого неотразимого обаяния благодаря бережному и творческому обращению с естественным звучанием русского слова.

Южина увлекло еще и то обстоятельство, что роль Ричарда III давала возможность полному выявлению самых различных сторон его актерского дарования. И именно в этой роли он поражал московскую публику многогранностью своего таланта.

Роль Ричарда была не только любимейшей ролью Южина, принесшей ему всеобщее признание, но и одной из самых трудных его работ на сцене. Исполнение этой роли требовало затраты огромной физической энергии, и обычно после спектакля актер возвращался домой бесконечно уставшим, опустошенным. Мария Николаевна вспоминала, что если остальные роли шекспировского репертуара он играл на протяжении всей своей жизни, то в роли Ричарда он выступал всего три сезона. И только лишь много лет спустя, уже после установления советской власти 63‑летний Южин снова обратился к Ричарду. Это было истинным героизмом. А. А. Яблочкина писала: «Южин всегда продолжал работать над своими ролями, уже играемыми на сцене. Так, роли Макбета и Ричарда III в его исполнении ширились, углублялись и росли раз от раза. Он вообще никогда не останавливался на достигнутом.

В “Ричарде III” я играла с ним леди Анну. Я помню ощущение, охватившее меня в сцене с ним: точно змея к тебе подползает, гипнотизирует тебя своим взглядом, тихо-тихо обвивает тебя и вот‑вот доберется до сердца. Но Южин в те годы идеализировал {111} Ричарда, и, несмотря на всю низость этого злодея, в нем чувствовалось какое-то величие.

В отличие от дореволюционного воплощения этого образа при последнем возобновлении “Ричарда III” (когда я играла герцогиню Йоркскую) у Южина уже не было прежней силы и той поражавшей мощи, с которой он кричал: “Коня! Престол мой за коня!” Но зато Южин достиг теперь значительного более глубокого раскрытия коварства Ричарда и создал яркий реалистический образ преступного властолюбца»[[114]](#footnote-115).

В 1903 году Южин показывал Ричарда своим землякам, привезя спектакль на гастроли в Тбилиси. Вот что писал об этом рецензент «Цнобис пурцели»: «В четверг, 8 мая, московские гости показали очень интересный спектакль. Они представили первое действие трагедии Шекспира “Ричарда III”… Роль Ричарда исполнял Южин, и я предполагаю, что в переполненном зале не нашлось бы ни одного зрителя, который не был в восторге от его мастерства; и, действительно, талантливый актер сумел в одном представленном действии трагедии раскрыть всю глубину и многогранность образа своего героя. Именно благодаря Южину публика с наибольшим интересом отнеслась в этот вечер к отрывку из “Ричарда III”».

Годом раньше, в театральном сезоне 1895/96 г. Южин исполнил роль Эдмунда в «Короле Лире» Шекспира. Критика отмечала, что Южин наделил образ своего героя чертами Яго. Южин видел в Эдмунде законченного злодея, который даже не пытается найти оправдания творимому им злу. Его преступные действия ведут к гибели и Корделии и короля Лира. Южин рисует образ своего героя самыми темными красками, не находя возможным ни обелить его, ни приукрасить.

В феврале 1899 года в бенефис Е. К. Лешковской на сцене Малого театра была впервые осуществлена постановка знаменитой комедии Шекспира «Укрощение строптивой» с Лешковской и Южиным в главных ролях. Как известно, сюжет и все коллизии в этой пьесе строятся вокруг двух действующих лиц: строптивой Катарины и ее супруга Петруччио, который пытается — и весьма успешно — «укротить» своенравную Катарину. Южин играл свою роль с истинным блеском. Его умный, добрый Петруччио был наделен неотразимым обаянием. Южин акцентировал не момент «укрощения», подчинения жены своей воле, а желание убедить Катарину в преимуществе и несоразмеримо большей привлекательности того образа любящей и нежной женщины, в каком он хотел ее видеть.

Роль Петруччио в «Укрощении строптивой» — первая комедийная роль, принесшая актеру признание в новом амплуа. Кугель писал, что с возрастом в характере Южина проявилась черта иронического склада, и он стал с успехом играть в комедиях. {112} Это, конечно, не свидетельствует о том, что актер потерял интерес к героическому репертуару. По-видимому, сама жизнь, ее углубившиеся противоречия и темные стороны не оставили в душе умного человека возможности постоянного романтического горения. По определению Кугеля, Южин остался великим трагедийным актером и стал еще великим комедийным актером. За Петруччио последовал ряд других комедийных ролей, исполняемых с неизменно большим успехом.

Но вернемся к трагедиям Шекспира.

Летом 1901 года, после исполнения роли Кориолана в одноименной трагедии Шекспира, Южин записал в дневнике, что несмотря на провал спектакля, «я имею в нем хороший успех»[[115]](#footnote-116). Образ Кориолана сложен своим внутренним двуединством. Южин находит в нем черты прямолинейного, мужественного, честного человека — Кориолан отважен, беспощаден к врагу, но он далек от подлинного героизма, ибо не имеет высоких идеалов, ясной и четкой цели. Его стремлениями руководят сугубо личные мотивы. Кориолан связан с соотечественниками обоюдной ненавистью. Южин сумел свести в едином образе привлекательные черты своего героя и его эгоистическую, болезненную жажду самоутверждения. Героический шаг, который он совершает, отправляясь, в лагерь врага, вызван не желанием спасти Рим, его славу и величие, а честолюбием и местью. Мужество и смелость Кориолана становятся жертвой непомерного тщеславия и властолюбия, что в конце концов приводит его к гибели.

Еще раньше, в ноябре 1891 года, в бенефис режиссера Черневского на сцене Малого театра была поставлена шекспировская «Имогена». Главную роль исполняла Ермолова. Кроме нее в спектакле участвовали Федотова, Горев, Южин и Рыбаков. Предполагалось, что такое сочетание талантов должно было привлечь внимание зрителей. Однако театральные сборы уже с третьего представления значительно уменьшились, и после одиннадцатого — спектакль вообще сошел со сцены. Нужно отметить, что в этом неудачном спектакле, где Ермолова создала великолепный образ Имогены, очень эффектен был Горев. Южин исполнял роль Постума, роль, которая нисколько не увлекла актера, и он никогда к ней не возвращался.

### \* \* \*

Остановимся на роли Отелло.

Почти как правило, Южин обыгрывал свои большие и значительные роли вначале на сценах провинциальных театров, где свобода исполнения не ограничивалась никакими канонами, можно было отдаться творческим порывам без оглядки на строгих ценителей столичных театров. Не была исключением и {113} роль Отелло; еще в 90‑е годы Южин познакомил с ней зрителей многих городов России. Жена актера вспоминала, что молодой, темпераментный Южин, увлеченно и страстно исполнявший роль Отелло на сцене саратовского театра, произвел сильнейшее впечатление на местную публику. Надо предполагать, что в то время он еще не осмысливал эту роль так глубоко и всесторонне, как 20 лет спустя, когда исполнил ее в свой бенефис на сцене Малого театра. Но они были молоды, и она не может забыть то чувство невероятной радости, гордости и волнения, которое охватило ее тогда, в зале саратовского театра, когда на сцену вышел Южин. Особенно удавались ему две сцены во втором акте: сцена с Дездемоной и вторая с Яго… Слова: «Крови, Яго, крови» Южин произносил с такой силой и страстью, что, казалось, рушится мир. И не только там, на сцене, а весь вообще. В дальнейшем она всегда с нетерпением ждала этой сцены в других, поздних постановках «Отелло», но никогда больше не ощутила неповторимого трепета ужаса, когда казалось, что кровь стынет в жилах и рушится мир[[116]](#footnote-117).

О собственных впечатлениях Южина узнаем из его писем Марии Николаевне 19 мая 1893 года из Ростова-на-Дону: «Вчера, вернувшись с “Отелло”, едва мог написать тебе телеграмму, до того изнемог и обессилел, да еще, должно быть, простудился дорогой… Но все-таки вчерашний спектакль прошел во всех отношениях превосходно… после III, IV и V действий приемы перешли в целую овацию»[[117]](#footnote-118).

8 июня того же года: «“Отелло” у меня с каждым разом идет увереннее, интереснее и сильнее»[[118]](#footnote-119).

Большим успехом пользовался Отелло Южина в Варшаве на гастролях 1897 года: «… сыграл Отелло с еще небывалым у меня в этой роли успехом. И овладел я ролью больше…»[[119]](#footnote-120)

Южин несколько раз исполнял роль Отелло и на сцене тбилисского театра. Зрители встречали его с неизменным восторгом, и газеты воздавали ему должное. Однако некий рецензент из «Цнобис пурцели» от 9 мая 1903 г. все-таки решил, по словам Н. Е. Эфроса, «ужалить большого актера»: «Господин Южин, — писал этот критик, — не может, конечно, тягаться с большими артистами, но он талантливо исполняет роль мавра, раскрывает характер этой сильной и чистой личности. Выразительная внешность и сильный голос бесспорно помогают Южину. Присутствующее общество принимает его, конечно, восторженно». Русская газета «Новое обозрение» высказала совершенно противоположную точку зрения: «А. Южин так многопланово и интересно решает образ Отелло, что мы с уверенностью {114} можем сказать — это один из лучших актеров, которого мы когда-либо видели в этой роли».

Итак, в роли Отелло Южин пользовался огромным успехом на сценах провинциальных театров России. Что же касается его родного Малого театра, здесь он, скажем прямо, просто-напросто боялся играть роль Отелло.

В 1896 г. Южин долго колебался в выборе роли для своего бенефиса между Ричардом III и Отелло и в конце концов остановился на Ричарде III. Он заявил корреспондентам, что никогда не будет играть Отелло на сцене Малого театра. И действительно, очень долго оставался верен своему слову. И только в 1908 г., на 52‑м году жизни, он решился поставить «Отелло» в свой юбилейный вечер, посвященный двадцатипятилетию сценической деятельности, который превратился в настоящий праздник театрального искусства.

«Отелло, на мой взгляд, — давая интервью, говорил Южин в 1897 г., — очерчен удивительно просто: это честный человек, воспитанный в известных строгих традициях… Отелло — натура цельная, не знающая границ; он может глубоко любить и глубоко ненавидеть; в нем как нельзя лучше очерчен характер южанина. Я жил много лет на Кавказе, и мне удалось познать эти натуры, не знающие предела для своей любви и ненависти. Я играю Отелло самым обыкновенным человеком, не выдвигая на первый план его ревности, и думаю, что это куда правдивее, чем изображать какого-то мрачного героя, глубоко измученного ревностью»[[120]](#footnote-121).

Ненависть Яго к Отелло актер объяснял социальными причинами. Ненависть эта, по его мнению, основывалась в первую очередь на конфликте мировоззрения. В основе вероломной борьбы Яго против Отелло лежали и кастовые мотивы. А кроме того Яго, вероломного, злого проходимца, пугали и ожесточали высокой дух, высокие моральные качества и интеллект Отелло.

Для Южина было очень важно разобраться в том, как же могло случиться, что Отелло — человек не только высокой нравственности, но и глубокого ума, мог довериться Яго и стать жертвой его коварной интриги. В любви Дездемоны Отелло видел признание своих человеческих качеств. Эта любовь в какой-то степени приглушала его кастовое чувство, заставила забыть, что он чужестранец, иной, не похожий на всех. К этому добавилось всеобщее признание его таланта военачальника: ведь его ценит и чтит вся Венеция. И естественно, что в какую-то пору он почувствовал себя равным блистательным венецианцам. Этот благородный, добрый человек стремился видеть в каждом, с кем ему приходилось общаться, самое лучшее и доброе. Он полностью доверялся Яго не только потому, что тот помог {115} ему жениться на Дездемоне, а в первую очередь благодаря своей вере в человека вообще. Южин положил в основу своей трактовки мысль Пушкина, что Отелло «не ревнив, а доверчив». Южин начисто отказался от ревности, как основного стержня трагедии.

«Измена» Дездемоны стала для Отелло-Южина возможностью реально определить свое место в общественно-политической иерархии Венеции, ощутить то зло, которое творилось вокруг него. Это было крушением его идеалов, его веры. Именно поэтому Южин должен был играть роль Отелло — не просто обманутого мужа, а человека, у которого отняли все его достоинство и смысл самого существования. Истинно трагического звучания достигал Южин в сцене, когда Отелло узнает, что Дездемона невиновна и любовь их стала жертвой жестокой интриги. В этой сцене актеру удалось с равной силой передать два, казалось бы, несовместимых чувства: с одной стороны, ликование — Дездемона невиновна, и, с другой стороны, отчаянье человека, совершившего зло. Он окрашивал самоубийство почти в торжественные тона, хотя зритель отлично понимал, что, умирая, он скорбит о несовершенстве человеческой жизни. В «Ежегоднике императорских театров» была опубликована рецензия, в которой говорилось, что в исполнении Южина Отелло предстает перед зрителем как благороднейший человек, наделенный чувством собственного достоинства, силой воли, и эти черты проступают уже в первом монологе. Отелло живет только своей любовью к Дездемоне, полюбив ее, он понял истинный смысл жизни.

Н. Е. Эфрос писал: «Один момент роли — речь перед сенатом, в которой мавр рассказывает повесть своей любви к Дездемоне, — по блеску декламации, по разработанности и богатству оттенков, даже и по общему эмфазу, — можно причислить к самым счастливым у Южина. Это, пышно выражаясь, один из бриллиантов в его актерской короне. Сущность образа, его психологическое содержание отчетливо и выразительно проступали на всем протяжении роли, во всех ее перипетиях. Не всегда была раскаленная лава чувств, и Южинский Отелло не станет театральною “легендою”, как стал Мочаловский Гамлет, как, может быть, еще станет Южинский Мортимер или Карл V. Но и он сохранится в театральной памяти, как лишний аргумент за крупную сценическую величину и большое мастерство этого актера, пожелавшего быть Шекспировским актером и ставшего им»[[121]](#footnote-122).

Создавая образ Отелло, Южин долго размышлял над тем, какой должна быть внешность мавра, его костюм, мимика, жесты, — писал В. А. Филиппов. Для него очень важно показать благородное происхождение мавра, подчеркнуть его высокое служебное положение, значительность его как военачальника. {116} И актеру удается создать внушительный образ человека, привыкшего командовать и подчинять своей воле, которому присуще чувство собственного достоинства.

В плане художественного чтения роль была разработана безупречно, монолог же в сенате — пример сценического совершенства. На протяжении монолога актер удивительно мастерски менял интонацию — здесь была и ирония, и почтительная робость перед высоким собранием; а сколько обаяния было заключено в словах о Дездемоне! Неожиданно менялся ритм повествования, тембр голоса, тихая радость сменялась гордым ликованием, когда он говорил о любви к нему Дездемоны.

Известный итальянский трагик Томмазо Сальвини, который считался несравненным исполнителем роли Отелло, толковал образ своего героя как дикого, необузданного африканца. Его Отелло был явным плебеем, он многого не понимал потому, что культурой и интеллектом стоял гораздо ниже своего окружения — венецианской элиты.

Южин толковал образ Отелло как человека предельно умного, личность сильную и одаренную. Его Отелло по уму ни в чем не уступает самым образованным венецианцам. Он представитель иной культуры, иной цивилизации, поэтому Отелло Южина являл собой не противопоставление, а конфликт двух разнохарактерных культур.

Сальвини же представлял своего Отелло человеком столь низкого интеллекта, что трудно было поверить в его умение решать сложнейшие военные задачи, разрабатывать тонкие стратегические планы и принимать молниеносные решения на поле боя. Сальвини играл скорее мавра-солдата, а не мавра-военачальника.

Отелло Южина — одаренный и знающий полководец. И только поэтому он, пришелец из другой страны, мог стать руководителем мощной венецианской армии. Отелло — блестящий стратег, Отелло — мыслитель, Отелло — высокоинтеллектуальная личность, — таким был герой Южина.

Кугель писал об Отелло Сальвини: «Когда Дездемона является к Отелло в четвертом акте и напоминает ему, что собрались “знатные островитяне”, которых Отелло пригласил,… — этому как-то плохо веришь; когда Отелло берет перо, чтобы подписывать бумаги, — кажется, что ему стоит величайших трудов вывести свое имя»[[122]](#footnote-123).

Отелло же Южина — образованнейший человек, он может не только подписать документ, но и создать целый трактат. Весь облик свидетельствует о превосходстве Отелло над окружающим его обществом. Доверчивость, наивность благородного мавра — вовсе не результат отсутствия культуры, ума, образования, напротив, свидетельство его глубокомыслия и высоконравственности. {117} Отелло мыслит столь масштабно, что порой теряется в бытовых мелочах.

Как уже говорилось, Южин сам был одним из просвещеннейших людей своего времени и мог глубоко проникнуть в психологический строй шекспировского образа. Интересна еще одна деталь: Томмазо Сальвини доводил сцену смерти Отелло до натурализма. Те, кто видел его исполнение, поражались художественному гению актера, но в то же время отмечали, что отталкивающий ужас этой сцены в какой-то мере снижал внутренний трагизм происходящего. Мы говорили выше, что, убивая себя, Отелло Южина как бы торжествовал; на его лице происходила мгновенная смена чувств: грусти, радости, гордости, и зритель проникался огромной симпатией и сочувствием к трагедии благородного мавра.

Сцена смерти у Сальвини была настолько ужасающей, что в зрительном зале раздавались крики. Актер дико вращал глазами, бледнел, потом, словно придя в себя, издавал нечеловеческий вопль. И, когда жизнь окончательно покидала его, он как подкошенный падал на кровать Дездемоны.

Несмотря на спорное толкование художественного образа Отелло, Сальвини являл собой блестящий пример сценического мастерства. Южин, совершенно не соглашаясь с трактовкой Сальвини, тем не менее часто говорил о гениальности этого актера. Он искренне считал, что Отелло Сальвини так же недосягаем, как Гамлет Мочалова.

Н. Е. Эфрос писал, что Отелло Южина не хватало «раскаленной лавы чувств». Судя по отзывам современников, это действительно было так. Особенно в сравнении с Отелло Сальвини, который носился по сцене, как разъяренный тигр. Южин, обладающий безгранично ярким актерским темпераментом, сообразно толкованию образа своего героя снижал внешнее напряжение роли, вел ее относительно спокойно. Не лишено интереса рассуждение Филиппова об актерском темпераменте Южина. Некоторые театральные критики отмечали, что в отдельных спектаклях, очевидно, имелись в виду «Отелло» и «Гамлет», Южин играл в слишком умеренной манере, что он не передавал взрыва страстей внезапными эмоциональными вспышками. В. А. Филиппов, как и многие ведущие театроведы, отрицал подобное суждение, считая его беспочвенным. По его мнению, так мог говорить лишь тот, кто не знал Южина, не знал его творчества и особенностей его богатой натуры. Филиппов утверждал, что Южин совершенно сознательно и в какой-то мере вынужденно усмирял и сдерживал свой темперамент, ибо не мог поступать иначе, работая в Малом театре, где существуют собственное художественное кредо, стиль, традиции, право нарушать которые не дано никому. Актеру стоило большого труда выработать сценическую манеру, которая, с одной стороны, гармонировала со {118} стилем Малого театра, поддерживала его традиции, с другой, — давала ему возможность сохранить свою самобытность.

Напомним, что достаточно было Южину выступить на сцене другого театра, как он полностью отдавался своей природной силе. В таких случаях его трудно было узнать. Сам актер не раз говорил, что в гастрольных спектаклях ему предоставлялась возможность увлечь зрителя в самую гущу страстей.

В. А. Филиппов писал, что в творчестве Южина наблюдалась одна особенность: «… огромный темперамент актера, но темперамент необычный на русской сцене — иной тональности, иной мелодии, другого наполнения и другой выразительности.

И лишь теперь, когда мы познакомились с блестящими мастерами грузинской сцены, со всей очевидностью можно понять, что благодаря грузинскому происхождению Сумбаташвили в сценическую форму Южина властно просачивалось национальное народное искусство его родины. От этого — та огромная взаимозараженность со зрительным залом, которая всегда сопровождала выступления Южина в Отелло на провинциальной сцене, где актер позволял себе отдаваться порывам чувства, не боясь упреков в нарушении общепринятой на русской сцене мелодии речи и телодвижений и не боясь проявления родной ему по крови национальной формы»[[123]](#footnote-124).

Южин до конца своей жизни оставался «рыцарем Кавказа», как назвал его А. Р. Кугель[[124]](#footnote-125).

И, наконец, последней значительной ролью его был Шейлок в трагедии Шекспира «Венецианский купец», поставленной в сезон 1916/17 г.

Идейно-художественное содержание «Венецианского купца» строится по двум органически взаимосвязанным сюжетным линиям. С одной стороны, развивается тема любви Порции и Бассанио, с другой, — антагонизма Шейлока и Антонио. Сюжетное развитие этих двух тем художественно отображает два различных по существу конфликта: социальный и расовый.

Шейлок — ростовщик, владеет несметным богатством, у его антипода — Антонио, богатого купца, в данный момент нет наличных денег. По мере развития сюжета обостряется борьба между ними, все непримиримее к Шейлоку становится разрастающийся лагерь Антонио, презирающий Шейлока за ростовщичество.

Южин поставил себе целью показать в противопоставлении Антонио и Шейлока не борьбу христианства и иудаизма, а смертельное столкновение двух мировоззрений. Южин исключил даже малейшие элементы антисемитских настроений. Актер не скрывал национальных черт своего героя, но в то же время и не {119} подчеркивал их. «… Южин умеет… — писал Эфрос, — сделать муки этой большой, но изуродованной историею души — близкими и трогающими. Сквозь национальные черты просвечивала общечеловеческая правда…»[[125]](#footnote-126).

В конце концов Шейлока покидают все, даже его слуга, уходит и дочь Джессика, которую он так безумно любит. Джессика убегает с Лоренцо, увозя драгоценности отца. Последняя сцена изображает победу Антонио и его друзей. Торжествует и Джессика.

Южин вкладывал в образ Шейлока всю глубину своих чувств, всю чистоту своих нравственных стремлений, поэтому его исполнение вызывало безграничное сочувствие зрителей. Эфрос писал, что ни в одной трагедии Шекспира Южину не удавалось с такой полнотой отразить свое романтическое мироощущение, как в этой пьесе. Шейлок Южина отличался необыкновенной искренностью, душевной теплотой. Сочувствие зрителя основывалось на безмерной любви Шейлока к дочери, покинувшей его. Любовь к дочери, отцовская нежность к ней, ярко выраженные Южиным, заставляли зрителя простить Шейлока. Внутренняя сила, с которой актер вел сцену в суде, опровергала не раз высказываемое мнение о некоторой «холодности» молодого Южина: актер, который мог в преклонном возрасте добиться эмоционального отклика зрителей, не мог быть холодным в молодости, — утверждал В. А. Филиппов.

Несколько слов об одной из небольших ролей Южина в «Генрихе VIII» Шекспира.

Южин любил время от времени играть небольшие роли. Он умел создавать истинные маленькие шедевры. В Малом театре предоставили право устраивать бенефисы «актерам малых ролей» и суфлерам. Решено было поставить «Генриха VIII» Шекспира. Участники бенефиса обратились к Южину с просьбой выступить в главной роли. Естественно, участие именитого актера должно было повысить сбор от бенефисного спектакля. Южин отказался исполнять главную роль и предложил свое участие в прологе.

— Я пролог, — шутил актер.

— Но ведь это же не роль, — говорили ему.

— Мне маленькая роль Шекспира дороже, чем большая роль любого другого драматурга.

Южин вышел на сцену в образе Вильяма Шекспира. Монолог, прозвучавший с большим воодушевлением, во всем объеме декламационного мастерства великого артиста, вызвал бурную реакцию искушенных московских театралов. На следующий спектакль рвались и стар и млад; толпа осаждала театральные кассы. Зал был до отказа набит счастливыми избранниками судьбы. Но Южин на этот раз не принял участия в спектакле, {120} перед разочарованным, огорченным зрителем выступил со скромным, бесцветным чтением его дублер.

Южин был талантливейшим и счастливейшим актером. Он сыграл на сцене все, что хотел сыграть, сумел осуществить все свои творческие замыслы и мечты.

Обобщая свои впечатления от исполнения Южиным шекспировских ролей, Эфрос писал: «Сопоставляешь воспоминания о Макбете, Отелло, Ричарде, Кориолане, Шейлоке, — ясным становится, как много у Южина, при общей монументальности стиля, разнообразия — как богата сценическая фантазия… Южин достиг больших результатов, причем — при разрешении труднейших заданий мирового театра»[[126]](#footnote-127).

Михайловский считал, что Южина всегда отличал гениальный дар перевоплощения: он с одинаковым мастерством исполнял и бытовые роли, и комедийные… «Но для нас А. И. Южин навсегда остался воплощением музы русской трагедии. Он достиг высочайших вершин искусства и осуществил те идеалы, о которых наше поколение вначале только мечтало. Романтическая трагедия в реальном исполнении — таков был тот символ веры, который мы исповедовали в храме искусства»[[127]](#footnote-128).

Известный артист Малого театра В. Н. Аксенов подчеркивал, что главное, чем Южин отличался от других актеров, было его мастерство. Южин умел сдерживать свой темперамент с тем, чтобы не отодвигать разум, мысль на второй план. Каждая его роль была от начала и до конца продумана и мастерски разработана[[128]](#footnote-129).

Южин не был актером, слепо отдающимся своим эмоциям, он был актером-профессионалом с огромным темпераментом, который всегда подчинялся строгой мысли художника. Поэтому в каждой роли он был эмоционален ровно настолько, насколько требовал того художественный образ. В. Н. Аксенов указывал, что у Южина не было какой-то одной неизменной сценической системы. К каждой конкретной роли он искал своеобразный подход в зависимости от того, к какой эпохе, к какой социальной группе принадлежал его герой, в каком жанре было написано то или иное драматическое произведение. Он определял сначала идейно-философскую направленность художественного образа и только потом разрабатывал внутренний и внешний пластический рисунок роли. Поэтому ясно, что его темперамент, эмоции, подчиненные глубокой мысли, в разной степени проявлялись при интерпретации различных драматических образов. Как отмечал Аксенов, в трагических ролях Южин никогда не опускался до будничных простых интонаций. Ритм стиха, {121} его пафос в исполнении Южина всегда звучал четко и обдуманно. Каждый жест актера был оправдан внутренним содержанием образа, поэтому сценические герои Южина были всегда очень убедительны. В кульминациях трагедии интонации Южина достигали высшего предела выразительности, где декламация переходит в речитатив. Необыкновенно разработанное дыхание давало актеру возможность внезапно и резко переходить от мягкого, нежного тона к грозному, властному окрику.

Каким же невероятным оружием убедительности владел Южин в трагических постановках? — ставит вопрос Аксенов. В первую очередь это определялось умением сохранять цельность художественного образа. На протяжении всего спектакля актер не позволял себе «выйти из роли» ни на одну секунду, прекратить игру даже в те минуты, когда действия его героя отходили на второй план. В тех сценах, где Южин не произносил ни единого слова, он все равно оставался активным действующим лицом. Обладая тонким чувством меры, он умел не то чтобы постоянно оставаться в центре внимания, но всем своим существованием на сцене способствовать тому, чтобы каждая минута сценического времени была заполнена самым главным в данном эпизоде, независимо от того, на него ли ложилась основная тяжесть исполняемого отрывка или на кого-то другого. Южин никогда не относился к спектаклю как к фону существования на сцене своего героя. Напротив, весь смысл его бытия на сцене заключался в том, чтобы как можно полнее передать всю полноту авторского замысла.

Второй особенностью Южина как актера было его принципиальное нежелание завуалировать свое собственное отношение к образу, который он воплощал. Он стремился передать зрителю свое отношение, убедить его в правильности своего толкования.

Для него не существовало рядовых «проходных» спектаклей. Южин с поразительным мастерством умел распределить свои творческие силы на протяжении спектакля. Это давало ему возможность в заключительных сценах казаться таким же энергичным, как в начале спектакля.

Южин умел подать трагический образ крупным планом, словно рисовал его смелыми, мощными взмахами кисти. Как говорит Аксенов, он никогда не дробил роль, умел сохранить до конца ее цельность[[129]](#footnote-130).

В шекспировской драматургии русский театр вывел на мировую театральную арену гениального Мочалова, имя которого сохранилось для потомков в эстетических работах Белинского. Южин был тем актером в русском театре, который вслед за великим Мочаловым бесстрашно взялся за исполнение ролей в трагедиях Шекспира и справедливо заслужил бессмертную славу и высокое имя актера шекспировского театра.

## **{****122}** 3. А. И. Южин в русской классической драматургии А. С. Грибоедова и А. С. Пушкина

Первой работой молодого Южина на сцене Малого театра была роль Чацкого, исполненная им 30 августа 1882 года. Но и закончил Южин свой творческий путь в родном театре ролью Фамусова, последний раз выступив перед зрителями 7 декабря 1926 года в той же вечно живой комедии «Горе от ума». Можно усмотреть в этом совпадении как бы жизнью очерченный символический круг, замыкающий в себе все многообразие сценического мастерства великого актера.

Южин обращался к пьесе Грибоедова на протяжении всей своей актерской деятельности, углубляя и расширяя свое представление об идейной и психологической структуре бессмертных образов. Его исполнение ролей Чацкого, Репетилова и Фамусова, бесспорно, осталось одной из ярчайших страниц истории сценического искусства.

Комедия «Горе от ума» воспитала не одно поколение актеров, с нею связано становление реалистических традиций Малого театра. Известно, что в процессе работы над комедией Грибоедов поддерживал тесную связь с М. С. Щепкиным и, по-видимому, заранее определил его исполнителем роли Фамусова. До постановки комедии 27 ноября 1831 года, когда пьеса была разрешена к представлению полностью, автору и театру пришлось выдержать жестокое сопротивление царской цензуры, которая никоим образом не соглашалась пропустить ее на сцену. Малому театру лишь изредка удавалось показать зрителю небольшие отрывки. Кроме того, в постановке комедии всплывали и чисто творческие затруднения, связанные с подбором актеров. Главным было, конечно, найти исполнителя роли Чацкого, которая по справедливости считается одной из труднейших в мировой драматургии. Высокий художественный уровень поэтического произведения, сложный и богатый текст монологов Чацкого требуют от актера большого мастерства; задача его усложняется и большим количеством эпизодических выходов главного героя, непростой сюжетной коллизией.

Многие известные актеры пробовали свои силы в роли Чацкого, но давалась она лишь единицам. До 80‑х годов XIX века почти как правило исполнители этой роли довольствовались декламацией высокого поэтического слова Грибоедова, и, естественно, им не удавалось отразить всю полноту драматизма, донести его гражданскую боль, разочарование, выразить значение образа Чацкого как носителя передовых идей времени.

Великий русский актер Шумский в 1864 году впервые представил на сцене живой, художественный образ Чацкого, но он вывел на передний план любовные страдания, и поэтому в его интерпретации не была раскрыта вся глубина, а следовательно, {123} идея пьесы в целом. В последующие годы на сценах различных русских театров появилось множество Чацких, однако, как утверждал В. А. Филиппов, ни один из них не отличался особой оригинальностью и новизной, если не считать Чацкого в исполнении Ленского. Таким образом, стихийно сложилась определенная традиция трактовки актерами образа Чацкого.

Южин на первом же спектакле отказался от подобного прочтения роли. Он перешел от абстрактного образа к конкретной характеристике человека — представителя определенной социальной среды, все мысли и действия которого были четко исторически обоснованы.

В работе над ролью Чацкого Южин исходил из кратко изложенной концепции Гончарова, определяющей силу к значение образа: «Чацкий начинает новую эпоху». Чацкий Южина — один из умнейших, образованнейших представителей молодого поколения, проникнутый идеями декабристов, исполненный пламенного патриотизма. Южин противопоставляет вольнолюбие и благородство своего Чацкого несправедливости и деспотизму самодержцев. Он возвращает своего героя в Москву с накопленными знаниями и житейским опытом, непримиримым борцом против своеволия и нравов правящих кругов России, против мертвящего душу бюрократизма и неукоснительности прав чиновничьего мира Петербурга и Москвы.

Чацкий, вернувшись в родные края, к близким когда-то людям, попадает в крепостнический быт чуждых ему по духу соотечественников. Он искренне и доверчиво изливает перед ними накопившуюся горечь своих разочарований, и первоначальный любопытствующий интерес хозяина постепенно сменяется снисходительным поучением, к вечеру переходящим в открытую враждебность. В этой среде Чацкий — нежеланный пришелец, опасный чудак, не понятый окружающими вольнодумец.

Он бежит из «фамусовской Москвы», обреченный на одиночество, с трагическим ощущением феодально-бюрократической России, глубоко травмированный, обманутый во всех своих надеждах.

Первое же выступление Южина привлекло внимание прессы и публики. Рецензент «Русских ведомостей» писал, что хотя Южин не был столь блестящим, как Ленский, но зато в его игре слышались искренность и юношеский жар. Живое своеобразное и совершенно новое в манере исполнения роли Чацкого вызвало не только интерес к молодому актеру, но споры и дискуссии. Были замечания, что молодой актер слишком театрален и эффектен. В последующие годы оттачивая и углубляя роль Чацкого, Южин добился всеобщего и полного признания. В. А. Филиппов писал, что роль Чацкого в исполнении Южина — значительное явление в истории критической мысли; он же отметил, что Южин один из тех немногих, кто обусловил успех {124} великой комедии на сцене московского Малого театра в конце XIX века. По мнению Филиппова, на рубеже XIX и XX веков на русской сцене было два выдающихся Чацких: Южин и Качалов.

Южин играл Чацкого до 1902 года. Чем больше входил он в личную драму Чацкого, тем глубже проникал в идейную сущность замечательной комедии, от спектакля к спектаклю все сильнее выявляя социальные мотивы пьесы. Филлиппов указывал, что Южин в своей игре постоянно усиливал тона возмущения не только против «фамусовского общества», но и против самодержавно-крепостнического строя в целом. Южин был первым актером, кто своим исполнением напомнил обществу о декабристах.

В 1896 г. рецензент журнала «Артист» отмечал, что Южин великолепно раскрыл многие стороны роли…, особенно силен был он в первом акте. Васильев-Флеров считал, что в роли Чацкого Южин едва ли имел, соперников. Михайловский впервые увидел Южина на сцене именно в роли Чацкого. Он описывает, как удалось Южину избежать напыщенности и высокопарности при чтении монологов. Обращаясь к обществу, собравшемуся в доме Фамусова, Чацкий говорит не как трибун, декламирующий свои идеи, а как живой человек, разговаривающий с бывшими друзьями, которые его отвергают. От сцены к сцене, от действия к действию Южин все больше и больше покорял зрителей.

Обратимся к воспоминаниям А. А. Яблочкиной:

«В первом же спектакле Малого театра, в котором я участвовала, мне пришлось выступать с Южиным. Шло “Горе от ума”, он играл Чацкого, а я Софью. Несмотря на то, что он был всего шесть лет на сцене этого театра, он занимал уже крупное положение среди той плеяды больших артистов, которыми славилась на всю Россию московская Малая сцена.

В эти годы А. П. Ленский, которого очень любила московская публика, постепенно отходил от ролей первых любовников, и его репертуар все чаще и чаще исполнял Южин. Это зачастую вызывало среди поклонников Александра Павловича недовольство. Однако талант Южина скоро сумел победить зрителя. В одном из писем ко мне К. С. Станиславского, написанном им в связи с кончиной Южина, имеются следующие строки, прекрасно характеризующие самого Южина и отношение к нему Константина Сергеевича:

“… Александр Иванович появился впервые на подмостках Малого театра в период влюбленности в покойного Александра Павловича Ленского. Мое увлечение последним было так велико, что я считал за дерзость, чтобы кто-либо осмелился соперничать с ним в священных стенах Малого театра. Поэтому молодой артист Южин-Сумбатов, пришедший с подмостков частного {125} театра, первое время не возбуждал во мне любви к нему. Я не судил, а осуждал каждый его шаг на сцене…

Так началось мое знакомство с Александром Ивановичем, которое перешло в дружбу и искреннюю любовь к нему и завершилось преклонением перед его светлой памятью.

Эту победу надо мной совершили в течение нашего долгого знакомства талант, ум, большое душевное благородство, подлинная любовь и служение искусству, высокая культурность, доброе, отзывчивое сердце дорогого Александра Ивановича…”»[[130]](#footnote-131). Яблочкина признается, что в ряду ее «первых, особенно ярких впечатлений об Александре Ивановиче — едкий в своем сарказме, умный, пламенно влюбленный и глубоко страдающий Чацкий…»[[131]](#footnote-132)

В Малом театре твердо соблюдалась замечательная традиция: актер, сыгравший в молодые годы роль Чацкого, в пожилом возрасте непременно играл Фамусова, не играл Чацкого только Щепкин, который, начиная с первого спектакля и до конца своей жизни, играл роль Фамусова. Ведущие актеры последующих поколений — Самарин, Ленский, Южин следовали этой традиции.

В ноябре 1917 года, после победы Октябрьской революции, Южин возобновил постановку «Горя от ума», в которой взялся за роль Фамусова.

Ю. М. Юрьев в своих воспоминаниях дает исчерпывающий анализ творчества всех актеров русской сцены, когда-либо исполнявших роль Фамусова.

По его мнению, своеобразная южинская интерпретация резко отличалась от щепкинской, хотя ему, Юрьеву, как он писал, не довелось видеть Щепкина в этой рули. Видевший в роли Фамусова и Щепкина, и Южина П. А. Кропоткин своими впечатлениями поделился с Южиным в письме от 9 июля 1919 г.

«Многоуважаемый Александр Иванович!

Только теперь удается мне улучить несколько минут, чтобы написать Вам и поделиться впечатлениями, вынесенными из “Горя от ума” в Малом театре.

До сих пор я находился под впечатлением нашего великого произведения в превосходной постановке и ансамбле Малого театра. Все время то та, то другая сцена всплывает в памяти, и каждая из них вызывает ряд других, и все время проносится в голове: “Как хорошо!” И относится это восклицание к пьесе и к исполнителям, которые сливаются в одно — в великом произведении.

… Зная “Горе от ума” наполовину наизусть и помня, как некоторые {126} места драмы всегда казались мне не совсем натуральными, а потому и трудными для исполнения, я восхищаюсь тем, как Малый театр сумел избегнуть этих трудностей тонким пониманием характеров…

Я видел “Горе от ума” в Малом театре со Щепкиным (Фамусовым) и Шумским (Чацким) в ранней моей молодости, и хотя в ту пору мое внимание направлялось преимущественно на того или другого исполнителя, тем не менее я могу теперь сказать, что общее впечатление теперь у меня гораздо цельнее, чем тогда…

Я видел Щепкина в “Горе от ума”… и его игра произвела на меня такое глубокое впечатление, что я до сих пор вижу его и слышу некоторые части его речей… Этими воспоминаниями определился раз навсегда мой драматургический вкус, мое понимание драматической игры и мои идеалы в ней.

Позвольте Вам сказать просто и откровенно, что Ваша игра в Фамусове перенесла меня именно к этим временам… все… особенности Фамусова Вы провели превосходно. Он является, у Вас необыкновенно цельный, а в этом ведь вся суть!

… В Вашем исполнении, — сравнивая общий тип Фамусова, его повадку, его интонации, его отдельные запомнившиеся фразы в исполнении Щепкина и в Вашем, — я переживал пережитое тогда»[[132]](#footnote-133).

Из этого письма становится ясным, как высоко оценивал Кропоткин актерское мастерство Южина, коль скоро он сравнивал его Фамусова с Фамусовым Щепкина.

Щепкин был великим реформатором русского театра. Это первый актер, противопоставивший театральной помпезности и фальши искренность, стремление к сценической правде, простоту исполнения. Близкий друг Пушкина и Грибоедова, Щепкин создавал образ Фамусова, чутко прислушиваясь к советам и замечаниям автора «Горе от ума». Впоследствии Герцен писал, что Щепкин был великим актером по призванию, в котором в равной степени присутствовали талант и трудоспособность, актером, который впервые утвердил на русской сцене стремление к естественности и простоте. Его Фамусов был во всех отношениях безупречен, хотя сам актер жаловался, что ему не удалось в полной мере передать барственность своего героя. Щепкин писал; «Я — не Фамусов. Не забудьте, что Фамусов — какой он ни пошляк с известной точки зрения, как ни смешон он своим образом мнений и действий, — все-таки барин, барин в полном смысле слова; а во мне нет ничего барского, у меня {127} нет манер барских, я человек толпы, и это ставит меня в совершенный разлад с Фамусовым как живым лицом»[[133]](#footnote-134).

Вернемся к воспоминаниям Ю. М. Юрьева.

Юрьев писал, что он не видел Самарина в роли Фамусова, да и вообще, из всех актеров Малого театра, исполнявших эту роль, в его памяти остались только Ленский и Южин. На сцене же петербургского Александринского театра ему самому довелось играть с различными Фамусовыми, в том числе в исполнении Станиславского, Нильского, Яковлева, Медведева и Давыдова.

По мнению Юрьева, образ Фамусова, созданный Станиславским, был одним из «серьезнейших достижений» в творчестве великого деятеля русской сцены. «Не знаю, — писал Юрьев, — какое впечатление он производил в этой роли из зрительного зала… но мне, как партнер, он доставлял истинное художественное удовлетворение. … мне легко было вести с ним диалоги грибоедовской комедии»[[134]](#footnote-135).

Фамусов Давыдова явился результатом колоссального труда актера. Давыдов четко отработал малейшие детали роли. В его исполнении великолепно звучали стихи Грибоедова. Но основную отличительную черту Фамусова — его барство — к сожалению, актер «сознательно игнорировал». Зато он великолепно раскрывал чиновничью психологию Фамусова.

Ленский, как известно, был несомненным мастером интонации. «Редко кто умел, — продолжает Юрьев, — с такой легкостью, без всякого нажима, бросать фразы и окрашивать их самыми разнообразными оттенками»[[135]](#footnote-136). Он легко менял ритм, создавал поразительно насыщенную интонационную палитру. К этому добавлялось его тонкое чувство юмора. В результате Фамусов Ленского производил незабываемое впечатление.

«Фамусов Южина — иного порядка»[[136]](#footnote-137), — замечает Ю. М. Юрьев. И действительно, Южин первым подчеркнул в Фамусове его основной психологический и социальный признак — барство. Южин писал, что, играя Фамусова, он постоянно вспоминал этот тип людей, которых встречал еще при жизни в Грузии в годы своего детства и ранней юности. «Я десятками знал, если можно так выразиться, его родных детей и внуков, к старости всецело принявших внешность и сущность своего отца и дедушки, так сказать — создавших себя по его образу и подобию. В создании моего Фамусова я шел прямо от них, а не от тех великих сценических его воплощений, к которым приучил публику, {128} критику и актеров наш театр в лице Самарина, Ленского, Давыдова и Рыбакова, с которыми я играл Чацкого… Фамусов не родился барином: это не Голицын, не Нарышкин и т. д. Он, как и Молчалин, столбовой дворянин, женившийся на сестре Хлестовой… Фамусов не только представитель, он — творец, один из творцов того мира, который его окружает и создает горе уму»[[137]](#footnote-138).

Южин был совершенно прав, когда создавал образ Фамусова как барина не по происхождению, а по сложившимся обстоятельствам. Но при этом, как писал В. А. Филиппов, Фамусов Южина оставлял впечатление представителя высших аристократических кругов. Более того, это был титулованный аристократ.

Но единодушному мнению критики, Фамусов Южина сильно отличался от всех других Фамусовых. Южин воспринял и воспроизвел этот художественный образ с позиции не той эпохи, в которой жил его герой, а эпохи современной. С позиций послеоктябрьского периода он рассмотрел и оценил Фамусова как исторический тип, сложившийся в определенной социальной обстановке. Фамусов Южина был не просто барином, а типичным выразителем фамусовщины — определенного социального явления. Фамусов — гениальнейшее создание русской драматургии, — говорил Южин. — Непостижимыми, мало кому доступными, кроме великого таланта, приемами, поразительными по своей простоте, Грибоедов рисует нам в нем ни больше, ни меньше, как весь чиновный строй, на котором долго держалась старая Россия. Сейчас эта грозная, несмотря на весь свой личный, персональный комизм, фигура стала достоянием истории. Но еще очень недавно Фамусов в своих миллионах разновидностей олицетворял всю активною волю России. Можно признать без оговорок за этим лицом чисто символическое значение. Русская литература и драматургия знают множество отдельных типов, не говоря уже о характерных образах русского чиновника (вспомним хотя бы Гоголя, Островского, Достоевского, Гончарова, Тургенева, Чехова), но ни одного такого символа чиновнической сущности во всей полноте его отрицательных черт, как Фамусов, не знают ни русская драма, ни русский роман.

Младший партнер Южина В. Н. Аксенов, посвятивший впоследствии замечательные воспоминания любимому учителю, писал, что Фамусов Южина был как бы пронизан ароматом александровской эпохи. В липе Фамусова Южин стремился передать всю несостоятельность, паразитизм, лицемерие феодального общества, его пороки и страх перед грядущим.

Что касается технической разработки роли, — рассказывал Аксенов, — декламации, мимики, игры, — она отличалась простотой {129} и убедительностью. В то время существовало два мнения по поводу правильного прочтения грибоедовских стихов. Одни считали, что стихи Грибоедова настолько ясны и высокохудожественны, что от актера требуется лишь безошибочное воспроизведение текста. Другие же, напротив, считали необходимым придать декламации мелодраматический эффект, так как, по их мнению, стихи Грибоедова якобы устарели и стали мало понятными для современного слушателя. Южин отрицал оба этих взгляда. В его исполнении слово Грибоедова звучало просто, но в то же время удивительно изящно и красиво. Он не нарушал ритма стиха, произносил текст так, словно он был написан вовсе не в стихотворной форме[[138]](#footnote-139).

Высокую оценку давал Фамусову Южина и Луначарский. По его словам, в исполнении Южина Фамусов был эпически грандиозен и смешон.

Вся творческая жизнь Южина была связана с неувядаемой комедией Грибоедова. В 1911 году он возобновил пьесу на сцене Малого театра, не являясь режиссером-постановщиком спектакля. Южин исполнил в этот раз роль Репетилова. Это был истинный шедевр. Известно, что южинский Репетилов был лучшим за всю историю Малого театра. Н. И. Комаровская, актриса Малого театра, писала: «Ослепительным фейерверком было появление Южина — Репетилова. Одетый с элегантной небрежностью, кутила, враль он восхищал легкостью, чисто французским фрондерством, цельностью образа и исполнительской границей»[[139]](#footnote-140).

### \* \* \*

Несколько слов об участии Южина в драматических произведениях Пушкина.

На протяжении многих и многих лет сценическая судьба не была благосклонна к драматургии великого поэта, в частности, к его «Борису Годунову». Деятели русской литературы и искусства неизменно приходили к выводу, что эту гениальную драму Пушкина невозможно ставить на сцене. Все попытки петербургского Александринского театра поставить «Бориса Годунова» оказывались тщетными. Крахом кончилась в сущности и постановка «Бориса Годунова» на сцене Малого театра в 1880 г. В этом спектакле были заняты такие актеры, как Самарин — Пимен, Ленский — Самозванец, Ермолова — Марина, Правдин — Шуйский. Хотя игра актеров казалась блистательной, спектакль в целом не удался.

В 1899 г. Малый театр возобновил постановку «Бориса Годунова»; роль Лжедимитрия играл Южин, совершенно своеобразно раскрывая характер этой исторической фигуры. В интерпретации Южина Отрепьев представал энергичным и сильным {130} молодым человеком с неутомимым стремлением к героизму и приключениям. Однако, увлекшись романтичностью своей трактовки образа, Южин отвел в тень авантюризм Самозванца — его жадное стремление к власти, дар находить и использовать в собственных целях людские слабости, то есть актер не выявил характерные черты, составляющие основной колорит этой личности.

В 1913 году Южин сыграл Пимена. Он создал благородный образ мудрого старца, «стольких лет свидетеля», прозорливого русского летописца.

Южин играл во многих пьесах русского классического репертуара (об исполнении ролей Островского расскажем в следующей главе), им создано много образов в произведениях на исторические темы; так, он был первым исполнителем роли Кутузова в пьесе А. И. Бахметьева «Двенадцатый год».

Кратко коснемся одной интересной черты Южина — его желания время от времени выступать в очень небольших ролях, чем, впрочем, увлекался и Ленский, но речь о нем впереди. Так, в 1902 году в связи с пятидесятилетием смерти Гоголя на сцене Малого театра игрался «Ревизор». Зрители, естественно, ждали появления Южина в одной из главных ролей. Каково же было всеобщее удивление, когда большой актер предстал в образе жандарма. По мнению театральных критиков, это был лучший жандарм, которого когда-либо видела сцена. Один рецензент остроумно заметил, что «роль шестьдесят пять лет дожидалась Южина», чтобы в спектакле появился настоящий жандарм. Южин лепил этот образ как историческую фигуру… Если бы Николай I или шеф жандармерии Бенкендорф увидели Южина в этой роли, они бы, наверное, свидетельствовали: «С подлинным верно!»[[140]](#footnote-141). Только страстно влюбленный в театр человек мог вложить всю свою душу в роль, которая была столь незначительной для творческой биографии актера.

Или вот еще один пример: 28 января 1906 года в Малом театре состоялся спектакль в пользу нуждающихся провинциальных актеров. В числе других был показан водевиль «Лев Гурыч Синичкин». В третьем действии водевиля происходит репетиция и сцена изображает кулисы. Здесь и оперные певцы, и артистки балета. Все большие актеры Малого театра играли маленькие роли — артистов хора, оркестра и кордебалета. Е. М. Садовская, которая участвовала в этом спектакле, писала Л. В. Собинову: «Так жалко, что тебя не было! Ты бы от души посмеялся и, наверно, получил бы удовольствие. Южин, например, во втором акте сидит в оркестре с трубой, или мы с Правдиным перелезаем через рампу в оркестр, и я сижу около самого барьера»[[141]](#footnote-142).

{131} Это необычайно веселое зрелище надолго осталось в памяти московских театралов.

## 4. А. И. Южин и драматургия А. Н. Островского

Одной из первых пьес Островского, в которой Южину выпал заслуженный успех на сцене Малого театра, была комедия «Таланты и поклонники».

В этой комедии Островский касается проблем русского провинциального театра, в частности, крупным планом показывает зависимость талантливых провинциальных актеров от воли и прихоти богатых «поклонников», их унизительное отношение к актерской профессии, в котором коренится психология крепостников — купля-продажа живого, мыслящего, чувствующего «товара». Конкретные образы поклонников, расценивающих талантливую актрису Негину как легко доступную очаровательную женщину, автор представил в лице Дулебова, Бакина и очень богатого помещика Великатова. Эти три «рыцаря» борются за благосклонность прекрасной дамы.

Идейный замысел комедии строится на противопоставлении творческих и жизненных принципов двух актрис — Смельской и Негиной. Для Смельской театр — это поприще, где она добывает свое благосостояние, не гнушаясь материальных услуг поклонников. Для Негиной театр — священный храм искусства, которому она поклоняется. Смысл своего существования актриса находит в творчестве.

Первая постановка пьесы «Таланты и поклонники» состоялась 20 декабря 1881 года в бенефис Н. И. Музиля, когда Южин еще не был актером Малого театра. Полная творческих сил группа талантливых актеров: Ермолова — Негина, О. Садовская — Домна Пантелеевна, Никулина — Смельская, М. Садовский — Мелузов, Ленский — Великатов, Вильде — Дулебов, Решимов — Бакин, под руководством автора создала блестящий спектакль.

В сезон 1882/83 г. Островский поручил Южину роль «поклонника» Бакина, «губернского чиновника на видном месте», как его характеризует сам автор. Роль эта чисто бытового плана далеко не соответствовала стремлению молодого актера к романтическим образам, наделенным высокими чувствами, совершающим благородные поступки. Но это — первая большая роль Южина в драматургии Островского. Автор посетил спектакль и, оценив дарование актера, поздравил его с успехом.

О Негиной-Ермоловой написано много рецензий и исследований; среди них особого внимания заслуживает статья Южина, сценический союз которого с Ермоловой длился более 40 лет. «В Негиной слились два образа, слившиеся и в самой творческой душе Ермоловой, — писал Южин, — душевная глубина {132} русской женщины и судьба чисто русской артистки, этой великой подвижницы и, может быть, жертвы своего подвига и… своего призвания»[[142]](#footnote-143).

Южин ненавидел себя в роли назойливого поклонника. «И ненавидел я себя за то, — признается он, — что я должен был оскорблять именно то, чему я в жизни только и поклонялся; беззащитную, одинокую, талантливую девушку, избравшую сцену своим жизненным делом»[[143]](#footnote-144). Когда в третьем действии Ермолова-Негина с помощью своего возлюбленного Мелузова окончательно избавляется от Бакина, Южин-Бакин старается скрыть от зрителя радость, которую испытывал от того, что этот распутный «хлыщ» наконец изгнан. «Каюсь, с этой ролью я слиться совсем не сумел, — продолжал Южин. — Причиной этого подавляемого удовольствия была исключительно Мария Николаевна. И вот почему. Островский дал актрисе задачу колоссальной трудности. Негина решила для сцены пожертвовать своей любовью. И не только пожертвовать, но пойти на содержание, любя другого… лишь бы не бросить сцены, не отказаться от своего творчества, которое ей дороже чести, любви, даже человеческого достоинства, даже уважения к себе, даже гордости своею чистотою. И во всей этой грязи остается чище самых чистых, самых беспорочных девушек»[[144]](#footnote-145).

Трудная задача стояла и перед Южиным в третьем действии. Он должен был сыграть досаду привыкшего к победам наглеца, обиду, которая закралась в его сердце, когда он увидел «свою» Негину, обнявшую студента Мелузова. Более того, его унизили, выставили за дверь. Южин мастерски показал модуляцию чувств Бакина из мажорной тональности в минорную. Юрьев писал, что в интонациях Южина ощущался очень тонкий переход от сочувственных тонов к угрожающим, когда в конце он становится способным даже на месть.

По словам Юрьева, Южин был несправедлив к себе, говоря, что он «не сумел слиться с ролью Бакина», у него не было никаких оснований быть недовольным собой. Напротив, «он играл эту роль прекрасно — лучшего исполнителя в роли Бакина трудно себе и представить»[[145]](#footnote-146). Бакин Южина был первой скрипкой в ансамбле поклонников Негиной. Сохраняя на протяжении спектакля каменное, невозмутимое лицо, произнося слова серьезным голосом, Южин в то же время сумел передать духовную скудость Бакина и тем самым сделал образ своего героя правдивым и убедительным.

Южин всегда умел мастерски выделить какую-нибудь одну {133} характерную черту своего героя, что придавало образу биографическую достоверность. В данном случае он акцентировал напускную ироничность Бакина и его высокомерие. Он всеми силами старается доказать окружающим свое превосходства Это только первые шаги молодого человека на жизненном, пути. Вера в будущие успехи делает его надменным и пренебрежительным. Но тем не менее он, как всякий карьерист, не чужд лицемерия и низкопоклонства перед сильными мира сего.

Критика относила постановку этой пьесы к лучшим работам Малого театра, отмечая заслугу всего талантливого актерского ансамбля.

В этот же сезон молодой Южин сыграл еще две роли в пьесах Островского — Баклушина в «Не было ни гроша, да вдруг алтын» и Пьера в «Красавце мужчине». Последняя пьеса Островского была написана и поставлена на сцене Малого театра в декабре того же сезона.

Основная мысль пьесы — протест против морального разложения буржуазного общества. Драматург осуждает безнравственность продажной любви, цинизм коммерческих сделок с совестью, чистотой, любовью, которые калечат жизнь, приводят к семейным трагедиям и порождают наглый, открытый авантюризм. Брак — это торговый договор: есть деньги — есть любовь. Таков лейтмотив пьесы, которая вызвала шумное возмущение и нападки реакционной прессы. Драматурга и коллектив театра обвиняли в антипатриотизме, в искажении действительности.

Выпады и травля буржуазной прессы были так жестоки, что подорвали и без того пошатнувшееся здоровье Островского. По совету врача и по настоятельному приглашению брата Островский отправился вместе с Михаилом Николаевичем в Тбилиси. Грузинская общественность гостеприимно встретила уважаемого и любимого драматурга. Островский побывал на спектакле в грузинском театре. На вечере, организованном в честь его приезда, Островского приветствовал школьный друг Южина, известный грузинский актер и режиссер Васо Абашидзе, который сказал дорогому гостю, что его истинные шедевры живут в сердцах и мыслях каждого грузина, что его имя так же дорого Грузии, как и всей России.

По возвращении из Грузии Островский окончил начатую еще летом новую пьесу, комедию «Без вины виноватые». Драматург признавался, что ободрил его теплый прием тбилисских любителей театра.

И на этот раз Островский обращается к судьбе актрисы, попутно касаясь закулисной жизни провинциального театра, неприглядности актерского быта, взаимосвязи между именитыми актерами и актерами второстепенных и незначительных ролей.

{134} Островский подарил театру галерею прекрасных женских образов, со всей своей сказочной щедростью наградив их лучшими чертами русской женщины — душевной чистотой, верностью, добротой и благородством. Образам актрис добавил он стойкость характера и преданность любимому делу, образу Кручининой — еще и трагическое прошлое, оставившее незаживающую рану и многолетнюю тоску.

По глубине, сложности и удивительной цельности образ Кручининой — один из самых значительных в драматургии Островского.

Сюжет пьесы «Без вины виноватые» строится вокруг трех персонажей: Кручининой, Мурова и Незнамова.

Молодая девушка, Любовь Отрадина, становится жертвой унизившего и бросившего ее Мурова. При крайне запутанных обстоятельствах она теряет еще маленьким ребенком рожденного от него сына.

Однако у нее хватает сил определить свое призвание. Она становится актрисой — Кручининой. Ее талант, доброта и отзывчивость вызывают к ней уважение и любовь актеров, с которыми она встречается в странствиях по городам и театрам.

Через много лет, гастролируя, она попадает в свой родной город, где встречает молодого бродячего актера, безродного подкидыша — Незнамова, сквозь грубость и неотесанность которого едва уловимо, но несомненно проступают благородные черты. В нем кипит возмущение против фальши, против жизни, которая обрекла его на нищету и бесправие. Кручинина проникается жалостью к молодому человеку. В этом городе живет и Муров. Он узнает в актрисе покинутую им девушку, любовь и материнское счастье которой он когда-то безжалостно растоптал. Теперь ему импонируют ее талант, известность, общее признание. Этот сухой, жестокий человек становится ее горячим поклонником. Муров свободен после смерти жены, ради богатства которой бросил Отрадину, теперь он предлагает Кручининой стать хозяйкой в его доме. Кручинина испытывает к нему ненависть и отвращение; холодно и властно требует от него ответа на один вопрос: «Где мой сын?» Стечение обстоятельств приводит ее к уверенности, что сын жив. Наконец, после пылкого застольного тоста Незнамова Кручинина узнает в нем своего сына.

Комедия была принята к постановке на сцене Малого театра в сезон 1883/84 г. Естественно, огромным желанием Южина было получить роль Незнамова. Но Островский поручил роль Незнамова своему любимому актеру Рыбакову, а Южину предложил сыграть Мурова, образ которого не соответствовал ни возрасту Южина, ни характеру его дарования. Вполне понятно, что он без особого удовольствия и усердия приступил к работе над ролью пожилого негодяя и репетировал без всякого энтузиазма. {135} Сцены с Федотовой ему явно не удавались. Выведенная из терпения актриса пожаловалась Островскому, после чего Южин попросил ее поработать с ним дополнительно дома, так как, несмотря на все старания, у него ничего не получается. «Прежде всего выучите текст, молодой человек», — ответила Федотова, холодно кивнула ему и отошла.

Инцидент сильно подействовал на Южина. Это был период, когда в театре господствовала система строжайшей субординации. Отношения между актерами были обусловлены их положением. Статисты не решались заходить в артистическое фойе, если там находились ведущие актеры. В их обязанность входило целовать руки большим актерам и т. д. и т. п.

Молодой Южин, получив хороший урок, серьезно взялся за работу, со свойственной ему вдумчивостью и способностью углубляться в образ и в результате прекрасно сыграл роль Мурова.

В театральный сезон 1885/86 г. Южин сыграл еще в трех пьесах Островского — в «Женитьбе Белугина» роль Агишина, в «Воеводе» — Степана Бастрюкова и в комедии «На всякого мудреца довольно простоты» — Городулина. Постановку последней Малый театр возобновил в ноябре 1886 года, когда Островского уже не было в живых. Южин получил роль Городулина, хотя он резонно считал, что ему гораздо больше подходит роль Глумова.

В этой комедии Островский показал, что крестьянская реформа привела к изменению не только социальной структуры общества, но и к перемене психологии людей. Менялись прежние представления о моральных ценностях. Деньги стерли грань между людьми, исчезали благородство, рыцарство, богобоязненность, сентиментализм. В этой пьесе драматург представил человека нового времени — практического и расчетливого. Таков молодой Глумов, который всеми силами пытается попасть в высшее общество.

Глумов уверен, что он умный человек, однако понимает, что этого мало для достижения благосостояния. Надо заставить других людей работать на себя. Надо не смеяться над дураками, а уметь использовать их глупость в своих целях. Глумов всячески старается заручиться поддержкой своего богатого дяди Мамаева. Самоотверженно слушает его глупые дидактические тирады, чтобы втереться в доверие и занять прочное место в обществе.

С такими же намерениями обращается он к Городулину, и, хотя прекрасно видит низость, несостоятельность этого человека, он, прикидываясь, с восторгом выслушивает его глупую болтовню. Для Глумова не остается тайной и тупость Крутицкого, цену консервативным взглядам которого он давно разгадал. И тем не менее не брезгует петь дифирамбы этому чванливому и глупому генералу в отставке по той простой причине, что тот не утерял {136} еще авторитета в обществе. Но главной целью Глумова является Турусина, женщина с огромным состоянием. Только деньги определяют место человека в обществе, и Глумов расчетливо и трезво «обрабатывает» Турусину, чтобы жениться на ее племяннице, единственной наследнице ее богатства.

Тщеславный и циничный Глумов обращается к людям, которых он в душе презирает, с льстивыми и ласковыми словами. Он предусмотрителен во всех действиях. И только в одном Глумов просчитался — не смог отказаться от маленькой слабости: записывать в дневник свои мысли. Именно этот дневник автор использует для обличения преступного, несостоятельного общества, а заодно и составителя этого дневника, который сам является символом двуличия.

Южин трактовал образ Городулина соответственно авторской концепции. Южинский Городулин прежде всего болтливый либерал, который, казалось бы, является сторонником прогрессивных свободолюбивых взглядов, на деле же — это беспринципный карьерист.

Актер лепил образ Городулина масштабно. С одной стороны, он показывал мнимого автора «великих реформ», деятеля с передовыми идеями, который возглавляет многие комиссии государственного значения, предводительствует в общественных собраниях; с другой же стороны, Городулин Южина был мелким, пустым человеком, связанным деловыми отношениями со своими «противниками» — Крутицким и Мамаевым.

Городулин Южина как типичный представитель либеральной прослойки русского общества, на словах проповедовал борьбу за свободу, на деле же мечтал о сладкой жизни. Южин еще больше сгущал краски авторского замысла образа Городулина и изображал его как карьериста, хищника, чистейшей воды проходимца, который не гнушался никакими средствами для достижения своей цели.

Пресса давала высокую оценку актерским работам, подчеркивая блестящее исполнение роли Городулина Южиным. Роль Глумова исполнял Ленский. Актер решил образ в комедийно-гротесковом плане. Его тонкий, отточенный юмор заставлял зрителей смеяться на протяжении всего спектакля. Южин восхищался актерским мастерством и талантом Ленского, но сам он видел этот образ совершенно иначе. Южин считал, что Глумов должен быть показан как человек сильной воли, человек озлобленный на всех и все за то, что он — умный, энергичный, находится на низшей ступени общественной иерархии, в то время как глупцы владеют миллионами. Южин считал, что такая трактовка роли Глумова придала бы образу большую силу и социальную заостренность. Между прочим, когда впоследствии Южину предложили роль Глумова именно при такой концепции спектакля, он почему-то отказался. Это весьма {137} прискорбный факт, ибо южинский Глумов, бесспорно, мог стать большим достижением в сценической жизни драматургии Островского.

В конце января 1893 года, в бенефис М. П. Садовского, в Малом театре была осуществлена постановка пьесы «Волки и овцы». Велик был интерес общественности к этой комедии, ибо московский зритель не видел ее с 1875 года. Как известно, пьеса «Волки и овцы» относится к позднему периоду творчества Островского, когда в его драматургии зазвучали новые мотивы. В пьесах этого периода Островский рисует картины жизни дворянского общества, черты буржуазных отношений, проявляющиеся в нем.

В постановке 70‑х годов играли Васильева — Мурзавецкая, Самарин — Лыняев, Никулина — Глафира, М. Садовский — Мурзавецкий, Федотова — Купавина, Шумский — Чугунов, Музиль — Горецкий, Вильде — Беркутов. В бенефис Садовского этих актеров сменили актеры молодого поколения: Федотова, Ермолова, О. Садовская, Лешковская, Южин, Ленский, М. Садовский, Музиль. Новая постановка оказалась значительно интереснее первой. Самарин играл роль Лыняева уже в преклонном возрасте и, чтобы оправдать полное подчинение его власти Беркутова, актер подчеркнул мысль, что старости вообще свойственно легко попадать под влияние сильных молодых людей. Ленский решил образ Лыняева в социальном плане, он обрисовал своего героя как наивного либерала, который легко поддается влиянию Беркутова. Лешковская в роли Глафиры также создала более убедительный и естественный образ, чем ее предшественница. Что касается Купавиной, этой будущей покорной жены Беркутова, то эта роль Ермоловой стала явлением на русской сцене.

Федотова не раз замечала, что Ермолова была великолепна в бытовых характерных ролях. Говоря это, она имела в виду в первую очередь ее исполнение роли Купавиной.

Почти безликим оказался в роли Беркутова Вильде. Его Беркутов не отличался ни глубиной идейного замысла, ни высоким мастерством исполнения. Беркутов Южина, напротив, оставил заметный след в истории театра Островского. Южин создал удивительно выпуклый характер «волка» с мягкими манерами, за которыми кроется его хищническая сущность.

Пьеса «Волки и овцы» является одним из блистательнейших творений гения Островского. В этом произведении отражена деградация дворянского класса. В то же время автор срывает маски и с представителей зарождающегося клана капиталистов; он показывает их цинизм. Не в деньгах счастье — утверждает великий драматург и развивает эту мысль всем сюжетным и идейным содержанием пьесы.

В II номере «Отечественных записок» за 1874 г. была опубликована {138} речь известного адвоката Плевако, произнесенная им как государственным обвинителем на нашумевшем тогда процессе по делу настоятельницы женскою монастыря игуменьи Митрофании (настоящая фамилия Розен), которая обвинялась в хищении большой суммы. Государственный обвинитель назвал игуменью «волчицей» в овечьей шкуре. Этот процесс и особенно речь Плевако послужили Островскому толчком к созданию одного из величайших его шедевров.

В центре комедии — образ алчной, ненасытной старухи Мурзавецкой и ее сподручного Чугунова. Эти мастера темных дел готовы ради денег пойти на любые преступления. Честный и свободомыслящий Лыняев нападает на след махинаций Мурзавецкой и Чугунова, но именно в это время появляется ловкач более крупного масштаба помещик Беркутов, который хитроумно использует создавшуюся ситуацию в собственных интересах.

Беркутов — типичное порождение нового буржуазного класса. Он практичен, умен, ловок. Чтобы творить крупные дела, «необходимо попутно уничтожить мелких жуликов». Беркутов ненавидит Мурзавецкую и всю ее компанию, но в его интересах, чтобы старуха не была наказана законом. Он хитро заметает следы ее аферы, расчищая себе дорогу к сердцу богатой невесты Купавиной, брак с которой принесет ему колоссальное состояние. Южин интерпретировал образ Беркутова как хищника высокого полета, которому неведомы ни жалость, ни любовь, ни снисхождение к ближнему. Актер выделил одну своеобразную черту своего героя: Беркутов Южина — человек без совести и чести — представляется окружающим олицетворением непорочности и благородства. Он отлично понимал, что только таким путем можно завоевать в обществе необходимый авторитет для свершения «крупных дел».

Южин изображал Беркутова как типичного представителя нового времени; разумом и практицизмом он заметно превосходит людей старого поколения, в результате чего играет ими как марионетками. Побежденным остается и представитель феодального класса — никчемный, глупый, спившийся офицер Аполлон Мурзавецкий.

Да и «независимый» Лыняев не сумел сохранить свою свободу в этом водовороте. Его женит на себе энергичная и волевая Глафира, вкусившая сладкую жизнь петербургских салонов. Брак с богатым помещиком Лыняевым сулит кокетливой и распутной Глафире безбедное существование и исполнение ее прихоти — поездки в Париж.

В спектакле наметились две замечательные пары: Лешковская-Глафира — Ленский-Лыняев и Ермолова-Купавина — Южин-Беркутов. Первая пара была блестящая, актеры создавали {139} удивительно комичные и типичные образы. Однако ключевую позицию спектакля занимали Ермолова и Южин.

Образ Купавиной по праву считался одним из лучших достижений Ермоловой. Южин писал: «Купавина Ермоловой — один из немногих бриллиантов русской комедии. Это такая же урожденная овечка, как Е. К. Лешковская рядом с нею — несомненный и подлинный волчонок. … В сцене Беркутова с Купавиной… Ермолова давала всю гамму специфически дамской, бабьей глупости. Не было полуштриха, который не вырастал бы в мотив для целой большой комедии»[[146]](#footnote-147).

В этой сцене перед Южиным стояла трудная творческая задача. Его Беркутов — рассудительный, энергичный хищник, для которого Купавина была лишь средством приобретения богатства, — должен был прикинуться страстно влюбленным. Пресса единогласно отмечала вдохновенную игру Южина в этой сцене, говорила об естественности представления этой влюбленности в мягких, вкрадчивых интонациях, о легкости, аристократизме и изысканности диалогов.

В. Н. Аксенов вспоминал, что характернейшей чертой Южина было умение мыслить на сцене. Да, именно мыслить! Такого рода творческие задачи успешно решать дано немногим. Мыслить на сцене так, чтобы актеру верили, крайне сложно. Многим крупным актерам не удавались именно те моменты, где надо было представить «процесс мышления». Мало кто мог избежать в таких ситуациях фальши. У Южина это получалось чрезвычайно естественно. В сценах с Купавиной Южину приходилось переходить от мягких, теплых диалогов к холодной статике «мышления». И получалось это у него безо всякой нарочитой эффектности, позерства, психологически убедительно и естественно. Южин создавал классически обобщенный художественный образ представителя дворянства — умного и практичного, образованного и предприимчивого.

В пьесах Островского Южин сыграл около двадцати ролей. Среди них самым большим достижением, бесспорно, была роль Телятева в «Бешеных деньгах». Актер и сам очень любил эту роль и всегда с удовольствием играл ее. Первый выход Южина в роли Телятева состоялся в бенефис Лешковской, 12 ноября 1893 года.

Зрители с восторгом приняли постановку Малого театра, хотя пресса и выразила сожаление по поводу того, что театр допустил ошибку, нарушив то распределение ролей между актерами, которое было сделано самим Островским. Пресса отмечала, например, что Лешковская, несмотря на весь свой талант, была все же менее убедительна в роли Лидии, чем в свое время Федотова. Были высказаны критические замечания {140} и по адресу Южина, что в роли Телятева он менее легкомыслен, чем должен быть, и более походит на Глумова, человека себе на уме. Учтя эти замечания, Южин изменил трактовку роли[[147]](#footnote-148).

Максим Горький, который смотрел «Бешеные деньги» в Одессе, где гастролировал Малый театр, писал, что спектакль имел громадный успех, вызовам не было конца. Лешковская-Лидия, Южин-Телятев, Рыбаков-Васильков каждой деталью, каждой нотой своей речи и каждым жестом давали понять публике, что она имеет дело с истинными художниками сцены[[148]](#footnote-149).

Южин решал образ Телятева, как всегда, своеобразно. Он прощал ему все недостатки, представлял его на редкость добрым и отзывчивым человеком, к которому судьба не была благосклонной. Промотав все свое состояние, он как легкий челн скользит по гребням житейских волн. Несмотря на долги, он, не теряя оптимизма, остается веселым, жизнерадостным и остроумным прожигателем жизни. И зрители одобрительно принимали такое решение.

Южин играл роль Телятева многие годы, и все это время он стремился ее обогащать. В. А. Филиппов отмечал, что актеру удалось долгим трудом довести образ Телятева до совершенства.

После Октябрьской революции Южин сильно изменил трактовку образа Телятева, можно сказать, создал другой образ, принципиально отличающийся от прежнего.

Режиссер Л. М. Прозоровский вспоминает такой эпизод. Зимой 1920 г. Южин был приглашен в красноармейский театр для участия в спектакле «Бешеные деньги». Ему, как и другим актерам, плата за выступления полагалась натурой, красноармейским пайком.

В этот день Южин чувствовал себя очень плохо, О. А. Правдин по-дружески уговаривал его вернуться домой. Однако Южин не мог допустить отмены спектакля для красноармейцев, уходящих следующим утром на западный фронт.

Стоило совсем больному Южину переодеться и наложить грим, как болезнь перестала быть ему помехой. На сцену вышел беззаботный, веселый Телятев, красноармейцы встретили его аплодисментами.

В первом действии Васильков пристает к Телятеву с бесконечными расспросами, от которых Телятев вначале отмахивается ничего не значащими «Ну да, ну да», а в зрительный зал бросает реплику: «Когда он отстанет?!» В ответ раздается дружный взрыв смеха. Но, узнав, что Васильков владеет тремя лесными дачами при имении стоимостью в пятьдесят тысяч рублей, Телятев мгновенно меняет тон — становится {141} ласковым, внимательным и заинтересованным собеседником этого «Денежного мешка». Контраст был столь неожиданным и убедительным, что смех красноармейцев сопровождал уже каждую его реплику. В своих воспоминаниях Прозоровский пишет: «Уже по окончании первого акта занавес давали пять или шесть раз… в уборную возвратился уже не больной старик, а молодой, задорный боец. Он возбужденно и торжествующе бросал слова: “Вот для какой аудитории мы свято бережем наши творческие принципы. И до гробовой доски будем отстаивать их от всяких посягательств как натурализма, так и от всякого шарлатанского кривляния и… символизма. Щепкинский реализм — вот наш символ веры на театр. Эти Щепкинские традиции дают нам возможность воодушевлять красноармейцев, которые отправляются завтра на фронт, а сегодня молодо, заражающе хохочут. И кто знает, быть может, не один из них, идя в последнюю, решительную схватку, вспомнит добрым словом нас и наш сегодняшний спектакль”… Он вдруг замолчал и, повернувшись к Правдину, укоризненно произнес: “А вы, глубокоуважаемый Осип Андреевич, хотели уложить меня в постель”»[[149]](#footnote-150).

Спустя две‑три недели Южин снова исполнил роль Телятева на сцене Красноармейского театра. В образе появились новые краски. Интерес Прозоровского к Телятеву Южина был столь велик, что он в свободные для себя акты смотрел его из зрительного зала, а остальные сцены из первой кулисы; вернувшись домой, он записал свои наблюдения: «Сегодня Южин, играя Телятева, нервничал и волновался, как молодой дебютант…

1. Во втором акте, в сцене с Лидией, когда она предлагает ему сообщить скорее матери:

**“Что мы любим друг друга и желаем быть неразлучны”**— раньше Южин-Телятев на это предложение бросал свои реплики: **“Да, вот что. Значит, по форме, как следует, законным браком. Ну, извините, я этого не ожидал”** — с такой беззаботностью, что вызывал в зрителе бурный смех и аплодисменты. Сегодня же, услышав ее “предложение”, он растерянно замер, долго смотрел на нее немигающими испуганными глазами и наконец трусливо, несколько заикаясь, подловато-тихо проговорил свою реплику, и уже не бурный смех и аплодисменты покрыли ее, а иронические возгласы и пренебрежительные улыбки зрителя.

2. Раньше он — в этой сцене — свои слова: **“По-моему, чем в женщине меньше нравственности, тем лучше”** — произносил с такой беззаботной грациозностью мотылька, что они также покрывались взрывом бездумного смеха. А сегодня он это окрасил {142} такой плотоядной улыбкой, что вызвал по отношению к Телятеву некоторое раздражение и гадливое чувство. В результате такой трактовки Телятева реплика Лидии: **“Вы чудовище! Вы гадкий!”** — покрылась дружными и явно сочувствующими ей аплодисментами. Реплики же Телятева, которые он говорит сейчас же после ее ухода: **“Вот было попался”**, — покрывавшиеся всегда бурными аплодисментами, сегодня вызвали у зрителя злорадные усмешки, а у более экспансивных красноармейцев — откровенные, язвительные реплики.

3. И, наконец, мне запомнился кусок в пятом акте, когда Васильков, желая все же исправить Лидию, предлагает ей ехать к нему в деревню в качестве экономки, а она со слезами на глазах просит мужа изменить хотя бы название, так как слово “экономка” для ее нежного уха слишком жестко. Телятев-Южин, прикрывая свое тоже далеко не веселое положение буффонадой, с таким неподражаемым комизмом произнес свои слова: **“А‑ах, кабы меня кто взял в экономки”**, — что зритель покрыл их бурным смехом…»[[150]](#footnote-151)

После спектакля Южина пригласили на ужин. Здесь в кругу друзей актер признался, что раньше интерпретировал Телятева как доброго малого, кутилу и весельчака, теперь же ему важно показать своего героя как типичного представителя отживающего класса. Раньше он думал, что телятевы не так уж плохи, теперь же он глубокого убежден, что такие люди опасны своей развращающей силой.

Спустя годы, в воспоминаниях артиста Малого театра Е. П. Велихова «Уроки Островского» читаем: «Знаменитой ролью Климова был Телятев… Но все же в характере трактовки он уступал своему предшественнику Южину, исполнявшему ее с непревзойденным совершенством. … Климов играл ленивого и опустившегося человека. … Южин толковал Телятева иначе. Он играл его как бездельника по убеждению, философа безделья и легкого отношения к жизни, защитника философии “бешеных денег”»[[151]](#footnote-152).

Южин с особым вниманием вслушивался в интересы и желания нового демократического зрителя. Выросший на великих традициях русского искусства, он не мог иначе относиться к своему назначению. Южин сразу и навсегда встал в ряды строителей нового советского театра.

В 1895 году на сцене Малого театра в бенефис Н. И. Музиля была возобновлена постановка пьесы Островского «Невольницы», впервые поставленной в 1880 году. Роль Евлалии исполняла М. Н. Ермолова. Спектакль прошел удачно, а для Ермоловой — с несомненным успехом. Спустя пятнадцать {143} лет в новой постановке образ Евлалии приобрел новые достоинства. Рецензент «Московских ведомостей» отмечал высокохудожественную игру Ермоловой на фоне прекрасного ансамбля актеров Малого театра. Мулина в исполнении Южина автор оценивал как образ «артистической законченности»[[152]](#footnote-153).

Пьеса «Невольницы» уступает другим произведениям Островского, блистающим яркими драматическими столкновениями. В ней нет крупных художественных образов, персонажи не отличаются сильными страстями, действие развивается вяло. Однако в пьесе убедительно передан внутренний мир женщин, порабощенных условиями буржуазного быта. Духовное насилие над героиней пьесы началось еще с детских лет. Девушку учили всему, но не приобщили ее к действительности. Она вошла в жизнь, не имея ни малейшего представления о реальной жизни. Евлалию выдают замуж за нелюбимого человека, с которым у нее нет никакой духовной связи. Молодой женщине с богатым воображением остается только мечтать о великой любви к нереальному человеку, — поэтическому герою, человеку высоких чувств и нравственных представлений. И она находит свой «идеал» в лице компаньона мужа Мулина, роль которого исполнял Южин. Мулин — типичное явление своего времени — он чрезвычайно меркантилен, ведет рассеянный образ жизни. Уже после нескольких встреч сентиментальная и наивная Евлалия распознает истинный облик своего «идеала», видит в нем пустого человека, который мечтает только о богатстве. Южин акцентировал в образе своего героя черты практицизма и душевной пустоты. Мулина ничто не интересует, кроме денег и прочного положения в обществе. Театральная критика единодушно отметила, что Южин великолепен в роли Мулина; его сцена с Евлалией была столь законченной, что подобную редко можно было увидеть даже в Малом театре.

В. И. Немирович-Данченко называл сценические образы, подобные Евлалии, «тихими ролями» Ермоловой. В отличие от других женских образов Островского — Катерины, Ларисы, Кручининой — Евлалия примиряется со своей судьбой.

К «тихим ролям» относится и образ Юлии Тугиной в «Последней жертве» Островского. В спектакле, вторично поставленном на сцене Малого театра в бенефис О. О. Садовской 11 апреля 1895 г., Южин исполнял роль промотавшего свое состояние Дульчина, распутного и ничтожного трутня, ломающего жизнь искренне любящей его молодой вдовушки — Юлии Тугиной, на иждивении которой он находится. Безжалостно пользуясь любовью и склонностью к самопожертвованию Юлии, {144} Дульчин толкает ее на содержание к богатому старику, рассчитывая получить крупную сумму в уплату векселя.

Мы коснемся еще одного образа из драматургии Островского, созданного на сцене Малого театра Южиным. Это роль Паратова в «Бесприданнице». Большой актер сыграл эту роль уже в поздний период своего творчества будучи художественным руководителем Малого театра. Премьера спектакля состоялась в сезон 1911/12 г.

«Бесприданница» — одна из сильнейших пьес Островского. Здесь опять женская судьба, опять жертва расчета. Любовь Ларисы к Паратову, эгоисту, дельцу и кутиле, — это любовь на всю жизнь. Но Лариса — бесприданница, и увлеченный ею Паратов далек от мысли жениться на ней. Он исчезает из города. У покинутой девушки не остается надежды на его возвращение, она соглашается вступить в брак с Карандышевым — брак явно неравный, вынужденный, уродливый. Накануне свадьбы внезапно появляется Паратов; он не потерял власть над сердцем Ларисы.

Паратов Южина — сильный, энергичный человек, делец широкого размаха, приумножающий свои капиталы любым способом. В делах он холоден и бессердечен, но с Ларисой это мягкий, обаятельный, щедрый поклонник. В кульминационный момент III действия, покоренный пением Ларисы, он с безрассудством влюбленного увозит ее от жениха. Он искренен и жесток в своем порыве. Но Ларисе нет места в его деловом круговороте. Паратов не ищет самооправдания; впереди выгодная женитьба на богатой невесте. Ради выгоды он способен на все, а брак — одна из прибыльных акций предприимчивого человека. Отчаянию Ларисы нет предела. Выстрел Карандышева приводит к развязке драму.

Островский создавал в своих произведениях образы русских людей. Раскрывая особенности русского национального характера, великий драматург стремился подчеркнуть одаренность, поэтичность русского человека. Классические драмы Островского, исполненные чувства национальной гордости, были далеки от проявления шовинизма. Он противопоставлял ему чувство истинной патриотической любви к родине, к великому русскому народу.

12 апреля 1923 г. торжественно отмечалось столетие со дня рождения Островского. В Малом театре состоялся юбилейный вечер, на котором были представлены отрывки из пьес великого драматурга. Организатором и вдохновителем вечера был Южин. В связи с этим событием великая русская актриса Ермолова, которая по болезни не смогла принять участия, писала Южину:

«Островский, великий апостол жизненной правды, простоты и любви к меньшему брату!

{145} Как много сделал он и дал людям вообще, а нам, артистам, в особенности. Он вселил в души наши эту правду и простоту на сцене, и мы свято, как умели и могли, стремились вслед за ним.

Я так счастлива, что жила в его время и работала по его заветам вместе с моими товарищами! Какой наградой было видеть благодарные слезы публики за наши труды!

Слава великому русскому художнику А. Н. Островскому. Имя его будет жить вечно в его светлых или темных образах, потому что — в них правда.

Слава бессмертному гению!

Мария Ермолова»[[153]](#footnote-154)

Большое творческое счастье подарила драматургия Островского Южину, который сумел талантливо оживить образы, созданные великим писателем, и заслужил любовь и благодарность зрителя.

## 5. А. И. Южин в драматургии современников

Южин был сыном своей эпохи, своего народа и как актер, драматург и теоретик театра отлично понимал, что выполнит свой долг перед народом только тогда, когда откликнется со сцены на все острые социально-политические проблемы времени. Что бы он ни играл — героико-романтические или исторические роли, актер умел придать им современное звучание. Но, естественно, наиболее исчерпывающий ответ на злободневные вопросы современности могли дать лишь пьесы, рассказывающие о событиях дня. Художественный образ современника — вот основная цель театра. Исходя из этого, Южин как актер и один из руководителей Малого театра не ограничивался героико-романтической драматургией. Напротив, с полной отдачей творческих сил он работал и над пьесами современных авторов.

В то время рядом с А. Н. Островским появлялись и не очень одаренные драматурги, бывали и случайные люди, пьесы которых не отличались высокой художественностью. Это обстоятельство удручало ведущих актеров Малого театра, но они считали необходимым ставить на сцене даже слабые произведения современников, ибо этого требовали перспективы развития драматургии и театрального искусства. Благодаря высокому мастерству актеров эти пьесы в некоторых случаях все же могли сыграть позитивную роль.

Ленскому, Ермоловой и Южину достаточно было увидеть в современной пьесе малейшее «рациональное зерно», проблеск {146} художественности и гуманистических идей, как они со всем рвением принимались за постановку и почти из ничего творили спектакли достаточно высокого идейно-художественного уровня. Знаменательно, что и в этих пьесах талантливые актеры создали немало сценических образов, вошедших в историю русского театра.

Первые шаги Южина на сцене Малого театра связаны с современным репертуаром. После роли Чацкого он сыграл в нескольких так называемых для съезда и для разъезда пьесах современных авторов. Следует заметить, что до середины 80‑х годов XIX века московские и петербургские театры не запрещали зрителям входить в зал после начала спектакля, более того, это считалось хорошим тоном — высокопоставленные лица, почти как правило, появлялись на спектакле с опозданием. Некоторые зрители этого ранга приезжали в театр со своими слугами, которые, ожидая господ в вестибюле, охраняли их верхнюю одежду. Позднее, когда эта традиция отошла в связи с тем, что появились театральные камердинеры, часть публики стала покидать зрительный зал до окончания спектакля, дабы избежать очереди и суеты в гардеробе. И опоздания, и преждевременные уходы, естественно, не могли не вызывать в зале шума, который мешал и актерам, и зрителям. Поэтому театры были вынуждены ставить для съезда и для разъезда короткие одноактные спектакли до начала и после окончания основного спектакля, чтобы во время этих своеобразных увертюр и финалов курсировали входящие и покидающие зал представители высших классов.

В этих спектаклях, как правило, бывали заняты молодые актеры. Одно время принимал в них участие и Южин, особенно когда из Петербурга вернулся ведущий актер Малого театра Ленский. Яркая актерская индивидуальность помогла Южину создавать запоминающиеся образы даже в этих постановках.

Одной из таких пьес был фарс А. Н. Канаева «Жениха! Жениха!», в нем Южин играл роль жениха Степана Харитоновича. Пьеса была очень слабой. Южин трактовал своего недалекого героя в чисто комедийном плане. Особенно смешной была сцена, в которой косноязычная невеста исполняла старинный романс, чтобы произвести впечатление на своего жениха. В критический момент, когда девушка начала бормотать совсем уже невнятно, на помощь ей явилась мать, Но и этот дуэт являл собой жалкое зрелище. Вот тогда-то вступил Южин и стал подпевать незадачливым певицам. Он вел эту сцену с большим мастерством и юмором, зал охватывал гомерический хохот. И эта пьеса вызвала такой живой зрительский интерес, что публика приходила в театр задолго до начала спектакля, боясь опоздать на выход Южина.

{147} Со второй половины 80‑х годов театр отказался от пьес на съезды и разъезды.

Близко знавшие Южина отмечали, что он выработал в себе поразительную способность наблюдать окружающее. Где бы он ни находился — в клубе, в общественном собрании, в гостях, у себя на родине или за рубежом, — он постоянно приглядывался к людям, запоминая оригинальное, индивидуальное в повадках, в характерах. Все это накапливалось в его памяти, и позднее он умело использовал подмеченные детали при работе над сценическими образами. Особенно усердно актер трудился, когда ему приходилось сталкиваться с литературным материалом невысокого художественного достоинства. В этих случаях Южин легко находил дополнительные краски, чтобы придать значительность сценическому персонажу.

Ясность мышления, большая культура помогали Южину трезво оценивать общественную жизнь, четко отражать ее в образах. Он был противником дилетантства. Дилетантство опасно во всем, особенно в искусстве, — утверждал Южин. На протяжении всей своей жизни напряженным, подчас кропотливым трудом актер достигал высшего мастерства. И хотя ему пришлось сыграть около двухсот ролей в современных пьесах, хотя образы героев этих пьес иногда как две капли воды повторяли один другого, каждая из его сценических ролей была наделена своей, обособленной индивидуальностью. Н. Е. Эфрос писал: у Южина «очень большая группа героев любви к женщине. Их Южину пришлось переиграть целое множество, всех оттенков и оттеночков. Он умел на сцене любить горячо, увлекательно объясняться. Было неизбежно, чтобы у актера, играющего это так много, в стольких вариантах, выработалась своя форма, если угодно — свой штамп. Любовники, объясняющиеся и страдающие, были немного на одно лицо. Но во всяком случае у Южина они были все-таки менее клишеобразны, чем у большинства авторов, поставлявших ему, актеру, этот матерьял»[[154]](#footnote-155).

Современники Южина, в том числе известные критики, не переставали удивляться, каким образом актерам Малого театра удается создавать запоминающиеся сценические образы при скудости современной драматургии. Одно было совершенно очевидно: такие пьесы могли пользоваться успехом лишь благодаря высокому мастерству ведущих актеров театра.

М. П. Чехов вспоминал: «… в Малом театре, в Москве, шла “потрясающая” драма П. М. Невежина “Вторая молодость”, имевшая шумный успех. В сущности говоря, эта пьеса была скроена по типу старинных мелодрам, но в ней играли одновременно Федотова, Лешковская, Южин и Рыбаков — и публика {148} была захвачена, что называется, за живое и оглашала театр истерическими рыданиями, в особенности когда Южин, игравший молодого сына, застрелившего любовницу своего отца, являлся на сцену в кандалах проститься со своей матерью, артисткой Федотовой. Пьеса делала большие сборы»[[155]](#footnote-156).

Даже в годы политической реакции, когда в литературе и искусстве господствовали так называемые «тихие образы», Южин был одним из тех немногих, кто стремился вывести на сцену образы сильных, нравственных людей с высокими помыслами и светлыми идеями. Сценические герои Южина рождали в зрителях оптимизм и стремление к борьбе, что само по себе было уже прогрессивным явлением.

Реализм Южина масштабен и всегда окрашен светлыми красками. В. А. Филиппов писал, что когда он восстанавливает в своей памяти образы современных людей, созданные Южиным, и перечитывает газетные и журнальные отзывы, им посвященные, то ясно видит, что наибольшие удачи Южина были в тех ролях, которые давали актеру хоть какой-то материал для отображения человека сильной воли, деловой энергии и осознанной целеустремленности. Другими словами, наибольший успех он имел в тех ролях, где была наибольшая возможность выявить основные мотивы своего творчества.

Такого же мнения придерживался и Н. Е. Эфрос. Он писал: когда вспоминаешь Южина в современном репертуаре, «вступаешь в какое-то безбрежное море», и тебя как бы обступают многочисленные образы: «побольше, поменьше — люди всех возрастов, всяких душевных складов, разнообразнейших жизненных коллизий и житейских судеб». Это были образы добрых и злых, добропорядочных и порочных, любящих и ревнующих, ненавидящих, обманывающих и обманываемых людей. «Их Южину пришлось переиграть целое множество, всех оттенков и оттеночков». Но «… он всегда особенно радовался, когда матерьял позволял показать человека большой силы, твердой води, настойчивой энергии»[[156]](#footnote-157).

Для подтверждения сказанного достаточно просмотреть репертуар Малого театра тех лет. Например, в сезон 1888 – 1889 г. на сцене Малого театра было поставлено семнадцать пьес современных авторов и в восьми из них участвовал Южин.

Большим успехом пользовалась драма А. С. Суворина «Татьяна Репина», поставленная к концу сезона в бенефис Н. А. Никулиной. Кроме бенефициантки в премьере из ведущих актеров участвовали Ермолова, Ленский и Южин. В основу сюжета пьесы положена трагическая судьба талантливой оперной артистки Е. П. Кадминой, отравившейся на сцене Харьковского театра во время спектакля «Василиса Мелентьева» Островского. {149} Кадмина училась в Московской консерватории. Благодаря чудесному контральто, великолепной внешности, большому темпераменту, певица завоевала широкую популярность. В 1880 г. дебютировала на драматической сцене, выступая одновременно и в опере. С 1881 г. Кадмина окончательно перешла на драматическую сцену.

Ермолова сыграла роль Кадминой с необычайной силой, в сцене гибели замечательной артистки не было подробностей клинического умирания, но рыдающих зрителей выводили из зала, некоторые вскакивали с мест, кричали: «Да опустите же занавес!» Растерянность зрителей передалась на сцену, Ермолова почти затихла, и занавес опустили прежде времени.

Южин мастерски сыграл в сущности бесцветную роль мнимого героя Сабинина. Внешний лоск, умение блестяще одеваться, отлично носить фраки и смокинги было свойственно Южину. Это являлось немаловажной деталью в исполнении салонных ролей.

В течение первых двух месяцев сезона 1890/91 г. было поставлено пять новых пьес современных авторов. В сентябре театр показал пьесу анонимного автора (И. А. Всеволожского) «Сестры Саморуковы», «Старую сказку» П. П. Гнедича и «Симфонию» М. И. Чайковского; в октябре — «Смерть Агриппины» В. П. Буренина и «Новое дело» В. И. Немировича-Данченко. Пять новых постановок за два месяца! С точки зрения литературы эти пьесы, за исключением пьес Чайковского и Немировича-Данченко, были среднего или вовсе низкого достоинства.

Что же обусловило постановку такого количества новых пьес? Во-первых, в то время зрительский состав был очень ограниченным, театр посещали лишь представители высшего класса и студенчество. Театральный зал обычно заполнял один и тот же состав публики. Это вынуждало театр постоянно разнообразить репертуар. С другой стороны, в постановке новых пьес были заинтересованы сами актеры, так как в условиях интенсивного труда оттачивалось их мастерство.

Посещая парижские театры, Южин поражался бедности их репертуара: один и тот же спектакль изо дня в день шел на протяжении нескольких недель. В отличие от русских театров такой стиль работы безусловно облегчал труд актера, но одновременно он тормозил развитие его мастерства. Жизнь французских актеров протекала без творческого напряжения. С теми же выводами вернулся из Парижа и Ленский. Он не раз удивлялся, что парижские актеры мирятся с однообразием своей деятельности. Актер, как любой творец художественных ценностей, стремится к интенсивной жизни, к новым образам, к новому воплощению. Искренность Ленского подтверждается его личным опытом.

В 90‑е годы расширился контингент зрителя и, естественно, {150} отпала необходимость слишком часто ставить новые спектакли. Ленский, чтобы не терять творческого ритма, старался принять участие почти во всех постановках. Во избежание недовольства или зависти коллег ведущий актер часто играл самые незначительные, порой даже выходные роли. Для него важнее всего было воплотиться в какой-либо новый образ, испытать радость творчества. Интересно, например, участие Ленского в постановке комедии Соловьева «Счастливый день». В одной из сцен пьесы изображается парк на берегу Волги, куда вечерами сходится народ поглядеть на проходящие мимо пароходы. От спектакля к спектаклю, участвуя в массовке, великий актер выходил на сцену в новом образе. Он играл людей разных характеров, даже национальностей — татарина, армянина, иранца, киргиза — его фантазия не знала границ. Актеры, критики и театралы специально приходили на эти спектакли, чтобы увидеть нового «героя» художественной миниатюры Ленского. Южин с Марией Николаевной, не пропуская ни одного из этих представлений, получали огромное удовольствие от маленьких ролей великого актера. Было совершенно очевидно, что без яркой актерской индивидуальности Ленского большинство из этих спектаклей не представляло бы интереса. Пьеса «Сестры Саморуковы» была поставлена по личному указанию управляющего конторой московских императорских театров Пчельникова. Тогда никто не знал автора этой беспомощной драматической подделки. В театральных кулуарах ходили слухи, что пьесу написал директор императорских театров Всеволожский. Для участия в спектакле были приглашены все звезды Малого театра, в том числе и Южин, которому поручили роль проходимца из высшего общества. Театральный коллектив всячески старался добиться успеха постановки, но это был, пожалуй, первый случай, когда, несмотря на все усилия актеров, из пьесы так ничего и не получилось.

В пьесе П. П. Гнедича «Старая сказка», где Южин играл врача, ставились вопросы нравственности, затрагивалась проблема супружеских взаимоотношений. Автор попытался отобразить социальное явление, имевшее место в последней четверти XIX века, — участившиеся случаи распада семей. В пьесе показывалось, к каким губительным результатам может привести семью неверность жены. Однако автору не удалось воплотить свой замысел в живые художественные образы, в пьесе вместо реальных людей действовали манекены. Тем не менее Южин прекрасно сыграл лицемерного и беспечного врача, который, злоупотребляя своими профессиональными правами, совершает аморальный поступок и становится причиной разрыва между любящим мужем и женой. Уже спустя год никто не помнил пьесу Гнедича, но сценические образы, {151} созданные Южиным, Горевым и Лешковской, надолго остались в памяти любителей театра.

Безусловно интереснее была пьеса М. И. Чайковского «Симфония», написанная на современную тему. Шумный успех постановки «Симфонии» был достигнут благодаря участию Ермоловой и Южина. Ермолова исполняла роль русской певицы, которая увлеклась молодым композитором Ладогиным, чья симфония, написанная, когда он был еще студентом консерватории, получила всеобщее признание.

Герою Южина, Ладогину, в первом акте всего семнадцать лет. Возраст актера, его представительная внешность, конечно, мешали Южину добиться внешнего сходства со своим юным героем. Но он психологически настолько убедительно передавал внутренний мир героя, что у зрителя не возникало никакого сомнения в достоверности образа. «Симфония» М. И. Чайковского была поставлена также и в петербургском Александринском театре. Главные роли в ней исполняли Савина и Аполлонский. Несравненно более интересная игра Ермоловой и Южина обусловила большой успех пьесы в Малом театре. Савина играла избалованную, капризную певицу, потерявшую всякий интерес к своему возлюбленному после провала его симфонии за границей. Певица Ермоловой — гораздо более изысканна. Опытная женщина с самого начала сознавала, что молодой Ладогин был хотя и сильным, но временным ее увлечением. При этом она чувствовала и свою вину перед ним: ведь она заставила юношу полюбить себя всей душой. Героиня Ермоловой — образ благородный, психологически более убедительный и правдивый.

Молодой, красивый и стройный Аполлонский внешне гораздо больше подходил для роли Ладогина, чем Южин. Однако актеру не удалось расширить литературный образ, придать ему индивидуальную окраску. Аполлонскому не хватало актерского мастерства, которое помогло Южину раскрыть и передать душевную трагедию своего героя. Зритель верил, что Ладогин Южина действительно бесконечно талантливый человек.

Благодаря Южину и Ермоловой пьеса М. И. Чайковского с большим успехом шла в Малом театре на протяжении всего сезона. От спектакля к спектаклю Южин совершенствовал образ композитора, богатая фантазия помогала ему придавать герою новые интересные черты.

Актеры Малого театра всегда отличались высокой дисциплиной. Не было случая, чтобы репетиция началась позже назначенного часа или кто-нибудь из актеров пропустил ее без веской уважительной причины. Ровно в одиннадцать часов режиссер выходил на авансцену, звонил колокол, к этому времени все уже были на местах, репетиция начиналась. Рассказывают, что за период с 80‑х годов XIX в. и до 10‑х годов XX в. в Малом {152} театре было всего два случая опоздания и один из них пал на долю молодого Южина в ту пору, когда он репетировал роль Чацкого и не был еще официально зачислен в штат. Южин опоздал на пять минут — только на пять минут, но каких! В эти минуты уложились нарушение дисциплины, вызов установленному порядку, попрание традиций, да вдобавок еще оскорбление достоинства ожидающих Ермоловой, Самарина, Ленского и других актеров. Режиссер ледяным тоном обратился к труппе: «Я надеюсь, что вы простите молодому актеру эту бестактность. Будем надеяться, что он просто еще не успел усвоить традиции Малого театра…» «Меня высмеяли, и я готов был провалиться от стыда», — признался впоследствии Южин.

Пьеса В. И. Немировича-Данченко «Новое дело» написана живым литературным языком, в вей были интересные образы. Но, конечно если бы не Южин, Ленский и М. П. Садовский, пьеса не имела бы такого успеха. Театр сделал все возможное, чтобы придать спектаклю общественное звучание. Ленский к тому времени уже сменил амплуа, играл пожилых героев и с большим блеском исполнил роль разорившегося дворянина Столбцова; Садовский — его зятя, миллионера. Он наделил своего героя такими комическими чертами, что каждое его появление на сцене сопровождалось громким смехом в зале. Южин играл роль инженера Орского, жениха младшей дочери Столбцова. Роль его была неглубокой, сам автор говорил, что из нее ничего не может получиться, и тем не менее Южину удалось создать впечатляющий образ.

В Малом театре шла пьеса В. А. Крылова «Надо разводиться», которую театральная критика отнесла к категории «макулатурных». Талантливый актер Решимов, игравший роль Шубина, заболев туберкулезом, покинул сцену. Его роль дирекция поручила Южину. Актеры сомневались, сумеет ли Южин заменить Решимова, великолепная игра которого по существу держала спектакль в репертуаре. Говорили, что это была его лучшая работа. На спектакль явилась вся труппа посмотреть на дублирующего Южина. С первого же акта стало ясно, что участие Южина придало спектаклю совершенно новое, более интересное звучание. После первого действия зрители несколько раз вызывали молодого актера, в конце второго акта устроили ему овацию, а по окончании спектакля долго его не отпускали.

Позднее в статье, опубликованной в «Нижегородском листке» в 1896 г., Алексей Максимович Горький коснулся упомянутой пьесы Крылова. Он писал, что ему не раз довелось смотреть эту пьесу, но когда он смотрел ее в исполнении этих артистов (имеются в виду Лешковская и Южин), ему казалось, что он видит что-то совершенно новое для него, манекены обращаются {153} в живых типичных людей, говорят и действуют так правдиво, так естественно, и сама пьеса перестает казаться скучной и глупой.

В книге «Актер Южин» В. А. Филиппов приводит много примеров, когда благодаря Южину успешно проходили малоинтересные пьесы современных авторов. К подобным пьесам относилось произведение Боборыкина «Старые счеты». К постановке этой пьесы Малый театр приступил в конце 1883 года. Боборыкин был влиятельной личностью, и для участия в спектакле дирекция пригласила всю актерскую элиту Малого театра: Федотову, Ермолову, Медведеву, Никулину, Ленского, Правдина, Решимова. Без роли остался только Южин, о чем он совершенно не сокрушался, так как в пьесе не было ни одного интересного образа. Во время репетиции Решимов неожиданно отказался участвовать в постановке, и роль Вахтерова приказом директора передали Южину, Актер не слишком-то обрадовался такому повороту дела, но, основательно потрудившись, он создал запоминающийся образ ученого среднего возраста, самозабвенно любящего свою неверную жену, роль которой исполняла Федотова. Южин играл в характерной манере, с легкостью и изяществом. Его Вахтеров предстал перед зрителем талантливым человеком, глубоко страдающим от легкомысленного поведения жены. Южину часто приходилось выступать в низкопробных пьесах, ко его истинно творческая натура, огромное актерское дарование помогали ему успешно справляться с любой сценической задачей. А. Р. Кугель писал, что даже в бытовых ролях современных авторов Южин умел создать романтическую иллюзию.

Южин был глубоко убежден, что в театре главная ведущая сила — это актер. От него, только от него зависит судьба спектакля. Автор дает актеру лишь текст, все остальное должно быть результатом творческого осмысления роли артистом. Идейно-художественный уровень сценического образа зависит от театра, знаний и культуры актера. Актер должен уметь заставить зрителя прожить жизнь своего героя, обязан сказать и показать больше, чем дано в тексте пьесы. Южин был актером в прямом, самом широком смысле этого слова. Строгое, требовательное отношение к своему делу помогало ему преодолевать недостатки слабых драматургических произведений, оживлять пьесы с незначительным внутренним содержанием. Такой актер способен добиться почти невозможного. Филипов высказывал свое восхищение тем, что благодаря таланту и мастерству Южина многие второстепенные, а иногда и третьестепенные пьесы не сходили со сцены и обращали на себя внимание современников. «Можно назвать, наконец, — писал он, — и ряд таких пьес, которые давно забыты, а образы, созданные {154} в них Южиным, постоянно упоминаются в устных беседах, частной переписке и в статьях о нем»[[157]](#footnote-158).

Южин был столь популярен среди широкой массы зрителей, что благодаря ему и второстепенные пьесы шли при переполненном зале. К. С. Станиславский рассказал одну любопытную историю. В молодые годы, когда Станиславский только вступил на сценический путь, он как-то возвращался из поездки за границу. На перроне его встретил артист и режиссер Малого театра А. А. Федотов (сын знаменитой Федотовой) и попросил выручить из беды. Надо было сыграть роль Богучарова в пьесе «Счастливец» вместо заболевшего Южина. Отказаться было неудобно, и он прямо с вокзала поехал в Рязань, где должен был состояться выездной спектакль. «Когда я вышел на сцену, — пишет Станиславский, — мне показалось, что кто-то свистнул… Опять… еще… сильней… Не могу понять, в чем дело! Остановился, посмотрел в публику и вижу, что некоторые зрители наклонились в мою сторону и со злобой мне свистят. “За что? Что же я сделал?” Оказывается, мне свистели за то, что приехал я, а не обещанный Южин. Я так сконфузился, что ушел за кулисы»[[158]](#footnote-159).

Станиславский вспоминает и другой эпизод. В 1895 году он играл в «Горькой судьбине» А. Ф. Писемского, гастролируя вместе с П. А. Стрепетовой. На спектакле присутствовала жена Южина М. Н. Сумбатова. Ей очень понравилась игра молодого Станиславского, об этом она сказала мужу. Станиславский в своем дневнике приводит слова Южина: «Жена передавала мне, что вы прекрасно играете роль Анания, а она очень строгий судья. Скажите, отчего вы не хотите на Малую сцену?» «Я отвечал, — пишет Станиславский, — что не желаю быть незаметным артистом, конкурировать же с Южиным и Ленским не берусь»[[159]](#footnote-160).

Не утратил Южин интереса к современным пьесам, несмотря на их низкий уровень, став художественным руководителем Малого театра. Но всему есть предел, и Южин иногда не скрывал своего возмущения по поводу нескончаемого потока слабых пьес посредственных авторов. Так, например, в театральный сезон 1893/94 г. была поставлена пьеса некоего А. В. Деденева «Ночи безумные». Беда, однако, была в том, что «безумными» оказались не столько «ночи», сколько сама пьеса и, по-видимому, ее автор. На первой же репетиции Южин высказал протест против неразумного решения дирекции принять эту, с позволения сказать, «пьесу» к постановке. Как и следовало {155} ожидать, пьесу сняли с репертуара после третьего представления. На премьере зрители освистали автора, что было большой редкостью для Малого театра.

В этом же сезоне имел место и другой инцидент. 27 ноября 1893 г. скончался ректор Московского университета, председатель Общества любителей российской словесности Н. С. Тихонравов, исследователь русской литературы, в частности, творчества Гоголя. Он был поклонником и пропагандистом творчества Южина. Смерть его для Южина явилась большой утратой. В день смерти Тихонравова директор театра Пчельников поручил Южину роль в пьесе Шпажинского «Водоворот». Шпажинский был близким другом директора, почему и подвизался в театре как первый драматург. Возмущенный низким художественным и антиидейным уровнем пьесы, Южин написал директору письмо, в котором отказался от участия в этой пьесе, сославшись на чрезмерную занятость. Директор и Шпажинский поняли, что это замаскированный протест. По обычаю того времени, отказ актера от роли был равнозначен его уходу из театра, поэтому на вызов директора Южин явился с прошением об отставке и молча положил его на стол. В кабинете директора находился Шпажинский. Возникло некоторое замешательство, после чего директор театра вместо ожидаемого выговора начал превозносить талант, энергичность, трудолюбие и культуру актера. За комплиментами последовала настоятельная просьба не отказываться от предлагаемой роли. Директор особенно подчеркивал, что отказ Южина дурно повлияет на других актеров, создав в театре нежелательный прецедент. Кроме того, добавил он, отказ от рели наносит моральный ущерб авторитету Шпажинского. «Вы, коллеги, должны быть лояльны друг к другу».

Южин был исключительно благородным человеком, но здесь речь шла о принципе, о высоких традициях Малого театра, и он категорически отказался от роли. Оставив прошение, Южин покинул кабинет. Чтобы поддержать дисциплину, Пчельников готов был подписать приказ об его увольнении, но в последнюю минуту сам драматург Шпажинский стал просить его воздержаться от этого шага. Шпажинский понимал, что московская общественность не простит ему ухода Южина из Малого театра. На следующий день Пчельников письменно известил Южина, что дирекция театра прекратила репетиции пьесы Шпажинского.

Коснемся еще одного спектакля, завоевавшего популярность благодаря мастерству Южина, многогранности и обаянию его таланта. Речь пойдет о пьесе французского драматурга Эжена Скриба «Стакан воды», сюжет которой построен на салонно-придворной интриге.

{156} Спектакль пользовался колоссальным успехом. Никулин, характеризуя исполнение Южиным роли Болингброка, писал о комедийной легкости, подвижности и стремительности жеста и мимики Южина. Зрители видели и слышали «концертный, доведенный до совершенства дуэт Лешковской и Южина». В «Стакане воды» участвовала и великая Ермолова, и благодаря им об этом спектакле «… осталось воспоминание, точно о концерте трех виртуозов, о музыкальном каприччио, разыгранном тремя замечательными музыкантами…»[[160]](#footnote-161)

В этой роли Южин был поразителен. У его лорда Болингброка не было сценической истории на русской сцене, эта работа Южина стала одной из оригинальнейших в его творчестве.

Южина отличала одна очень своеобразная черта, скорее всего это была даже не собственно черта характера, а выработанный долгой практикой театральный прием: произнеся какую-нибудь законченную фразу или реплику, Южин выдерживал небольшую паузу, в течение которой он как бы вслушивался в сказанное и сам же как бы реагировал на свои слова: то улыбаясь, то хмурясь, в зависимости от ситуации. И делал это он с таким мастерством, с такой заразительной убедительностью, что зрители, как правило, повторяли его мимику. По словам В. Н. Аксенова, «зрителю все было ясно, он безо всякого сомнения соглашался с актером»[[161]](#footnote-162).

Мимика была мощным орудием Южина в комедийных ролях. Лицо актера вступало в «игру» перед каждой фразой. Создавалось впечатление, что в диалог вводилось сначала его лицо, только потом уже — слово. Зритель мог заранее предугадать, что скажет в том или ином случае ловкий и хитрый Болингброк.

В комедии Скриба Южин применил еще один весьма оригинальный прием: в большинстве случаев он не делал акцентов там, где этого требовала идейно-художественная концепция комедии. Самые узловые моменты текста он произносил как бы невзначай и в то же время значительно и мастерски. Таким приемом он добивался поразительного эффекта.

Комедия «Стакан воды» была перенасыщена так называемыми «легкими» монологами. В начале пьесы Болингброк в одном из таких монологов рассказывает о том, как он сражался с одним известным «маршалом». Монолог был растянутым и скучноватым. В других театрах его вообще не произносили. Как рассказывал Аксенов, надо было видеть, с каким напряженным вниманием слушала публика этот монолог. Каким образом удавалось это Южину? В первую очередь, — легкостью {157} и неожиданностью интонации, он буквально жонглировал словами. Актер бросал фразы в зал словно мячики и получал великое наслаждение, убеждаясь, что ни одно его слово не повисает в воздухе, несмотря на будничный, порой даже утрированно сниженный тон.

Играя в комедиях, Южин не стремился единственно к тому, чтобы рассмешить зрителей. Его главной задачей было создание жизненно правдивого, многогранного образа. Южин не боялся быть эффектным, блистательным, он вел диалоги с изысканным изяществом, бросал реплики отчетливым, твердым голосом.

В театральных рецензиях, а о Болингброке Южина было написано несколько десятков рецензий, единодушно отмечалось, что образ, созданный актером, значительно многогранней и интересней, чем в пьесе.

По словам В. А. Филиппова, образ англичанина, созданный Южиным, отличался от англичанина Скриба. Южин в этой роли был одновременно и придворным мыслителем, и политическим деятелем, и писателем, и дипломатом… Осторожный, умный, предприимчивый, насмешливый, он прикидывался перед окружающими глупым, слабым и робким человеком. Только большому мастеру сцены, крупному актеру-художнику было под силу создать такой сложный и многоплановый образ.

В. А. Филиппов писал: «Семнадцать раз довелось мне видеть спектакль с участием Южина, и каждый раз приходилось наблюдать настоящую искрометную импровизацию — не текста, конечно, а игры. В зависимости от своего настроения или от настроения партнерши менялись привычные интонации, рождавшие новые и неожиданные ответы, со своей стороны влиявшие на дальнейшее. Постоянно указывалось на “концертные” дуэты Южина с Лешковской — и нельзя подобрать лучшего сравнения, особенно для “Стакана воды”: трудно было уловить, когда кончались реплики одного и начинались слова другого. Такая полнота взаимного понимания, уменье, слушая, говорить лицом или говорить слова с лицом, выражающим не соответствующий смыслу слов подтекст, создавали впечатление необычайной гармонии и слияния партнеров»[[162]](#footnote-163).

Как-то раз после окончания спектакля «Стакан воды» артистка Александринского театра В. А. Мичурина-Самойлова пришла за кулисы и спросила Южина: «Что это вы сегодня играете?» Он удивился и ответил: «А разве вы не знаете — “Стакан воды”!». «Нет, — возразила Мичурина-Самойлова, — вы пригласили меня на “Стакан воды”, а преподнесли стакан шампанского».

В заключение главы, посвященной Южину-актеру, вернемся к воспоминаниям Марии Николаевны Сумбатовой, верной спутницы {158} актера, свидетельницы его успехов, неудач, побед и труда, Мария Николаевна заслуживает доброй памяти своим участием в творческой жизни актера, своим бережным отношением к его огромному таланту.

Они были вместе с начала работы Южина в Малом театре, когда еще возникали трения с актерами труппы и с администрацией, стойко выдержанные молодым Южиным благодаря его такту, доброжелательности и стремлению идти лишь к своей цели в искусстве.

С той поры Мария Николаевна со свойственной ей добросовестностью включилась в кропотливую работу актера над текстом его бесконечных ролей. Она была требовательна, настаивала на твердом знании текста, чтобы о нем не думать, чтобы он не мешал актеру в его творчестве, чтобы достигнуть той свободы, когда выученное чередование слов становится живой отточенной речью. Ее трогательное усердие, педантичная нетерпимость к неточности иной раз оборачивались другой стороной — досаждали актеру, становились помехой: «Ты пойми, — горячился он, — у меня часто на сцене мелькает мысль: а верно ли я говорю, а не перефразировал ли тот текст, который мы с тобой отработали, и от этого настроение у меня пропадает, я отвлекаюсь и иногда проваливаю сцену». После подобных споров Мария Николаевна упрекала себя в излишней дотошности, в том, что она обрезает крылья творческой фантазии мужа, обдает холодной водой его артистический темперамент. Но она была требовательной к нему, ибо сам он относился к слову свято; придерживался даже плохого текста некоторых современных драматургов, хотя с легкостью мог его улучшить — каждому автору дорого его творение, а случайные слова могут исказить его мысль, — говорил Южин. Он помнил, как однажды в театре Бренко Островский отчитал Андреева-Бурлака за то, что в «Лесе» тот отходил от текста.

Их работа, как мы знаем, протекала по ночам. Бывало она тянулась до рассвета — Южин не любил откладывать начатое дело. Мария Николаевна вспоминает, как после полуночи ее начинало клонить ко сну, особенно при механическом заучивании фраз. «Тебе скучно, ты устала, иди спать, я кончу один», — предлагал иногда Южин. Ей приходилось уверять его, что ничего подобного, она чувствует себя бодрой — не танцевать же ей в доказательство! — и никогда не покидала его до тех пор, пока он не собирал свей тетради.

Они жили в полном согласии. Его письма к жене из разных городов России свидетельствуют об их неразрывной духовной связи. Эти письма заполнены сообщениями о гастрольных делах, о попутных событиях, об успехе, гонорарах, здоровье, о тоске расставания и предвкушении встречи, о любви и преданности.

# **{****159}** Глава IIIДраматургия А. И. Сумбатова

Актер и театральный деятель А. И. Сумбатов-Южин был одним из самых популярных драматургов своего времени.

А. Р. Кугель, посвятивший не одну прекрасную статью творчеству Сумбатова, объяснял особую сценичность его пьес тем, что их автор сам был актером, великолепно знающим театр, актерскую природу, знающим специфику сценического искусства. Ни в чем не выразилась так ярко театральность его натуры и ума, как в драматических его произведениях. Отсюда некогда громадная популярность его пьес. Актер, играя их, чувствовал актера. «Его драматические сочинения, за исключением, может быть, двух-трех поздних пьес, представляют образчик самой яркой, самой, сказал бы я, безудержной театральности»[[163]](#footnote-164).

Многие русские актеры — и до, и после Сумбатова — пробовали свое перо в драматургии. Некоторые даже добились определенного успеха на этом поприще, однако подняться до Южина не смог ни один из них.

Профессор П. Н. Сакулин в свое время писал: для Сумбатова «… драматургическое творчество столь же характерно и существенно, как для Мольера или Шекспира»[[164]](#footnote-165).

Театральная критика вслед за русскими классиками называла имена Немировича-Данченко и Сумбатова. «Без какого-либо преувеличения, — констатировал Н. Г. Зограф, — можно сказать, что почти все мало-мальски ценное в репертуаре было поставлено в 80 – 90‑е годы по инициативе актеров. Это были, прежде всего, пьесы Шекспира и Лопе де Вега, Шиллера и Гете, Пушкина и Островского, Тургенева и Льва Толстого, пьесы Немировича-Данченко и Сумбатова»[[165]](#footnote-166).

Л. П. Гроссман, говоря о последних десятилетиях XIX века, когда «широко развертывались все театральные жанры», как {160} положительное явление отмечает тот факт, что на сценах русских театров «… уже шли пьесы Сумбатова и Немировича-Данченко». Он же сообщает, что многие выдающиеся русские актеры начинали свою сценическую карьеру в пьесах Сумбаташвили. Так, дебютом Л. М. Леонидова — «актера большого масштаба, но немногих ролей…, следует считать премьеру “Старого закала” Сумбатова 9 сентября 1896 года», в которой он исполнил роль поручика Чарусского. «Это было настоящее начало его деятельности и не только потому, что выступление прошло с успехом, но и по самому характеру созданного им в этот вечер образа. … В маленькой, но трогательной роли поручика Чарусского была намечена — пусть еще эскизно-подлинная — драма мысли. Это русский интеллигент 40‑х годов, захваченный большими моральными и социальными проблемами, но уже полураздавленный правительственной машиной самодержавия. Чарусский хотел отдать свою жизнь науке и борьбе. Но за революционные убеждения и протестующие стихи он был исключен из университета и сослан в дальний гарнизон. Произведенный за храбрость в офицеры, он продолжает военную службу, но не перестает тосковать по научной деятельности. Как молодой Л. Н. Толстой на Кавказе, он захвачен вопросом о нравственном смысле войны. Когда его однополчанин советует ему “исполнять присягу просто и не размышляя”, Чарусский возражает: “Как к могу не мыслить, когда мысль была моей работой, всей моей жизнью…”. С большой силой произносил Леонидов слова о всемогуществе человеческого разума в борьбе с темными силами истории»[[166]](#footnote-167). В дальнейшем, — продолжает Гроссман, — Леонидов… «заметно выдвинулся исполнением роли графа Остергаузена в “Джентльмене” Сумбатова. Начинающему молодому актеру нелегко было передать с нужным юмором этот выразительный тип, проведенный автором и через сцены нелепой ревности. Но задача оказалась блестяще решенной». Тогдашняя одесская пресса с восхищением отмечала, что «героем спектакля следует признать Леонидова», хотя его партнерами были многие известные в России актеры.

Блестяще играл Л. М. Леонидов также в пьесах Сумбатова «Цепи» и «Ирининская община».

Социальная тематика и идейная направленность пьес Сумбатова отражала позиции передовой демократической интеллигенции своего времени. Пьесы его были написаны эмоциональным языком, с великолепным знанием сценических законов и с бесспорной жизненной убедительностью, поэтому они давали актерам широкие возможности для воспроизведения духовного мира современного человека.

В этот период на русской сцене царила драматургия проповеди {161} «малых дел» и «посредственных людей». Центральной темой ее была любовная мелодрама. В репертуаре императорских театров пьесам Островского отводилось весьма скромное место, пьесы Чехова, Толстого и вовсе не выходили на сцену. Зато большим почетом пользовались произведения Шпажинского, Невежина, Крылова и других посредственных авторов — произведения весьма поверхностные и дилетантские, созданные по раз установленному шаблону. Авторы этих пьес не стремились выразить интересы передовых слоев общества, проблематика их не выходила за рамки бытовых, обывательских интересов.

Официальный драматург императорских театров И. В. Шпажинский, считавшийся одним из основоположников так называемой психологической драмы в России тех лет, строил свои произведения на мелких семейных столкновениях, изображал духовный мир патологически больных людей. Во всех его пьесах герои непременно сходили с ума или кончали жизнь самоубийством. Еще более широко были представлены в репертуаре пьесы П. М. Невежина, которые также не отличались высоким художественным уровнем, как и драматургия В. А. Крылова. Как правило, крупные актеры, такие как Ермолова, Ленский, Южин и другие мастера сцены, были обязаны играть в этих пьесах. Тому есть свое объяснение: во-первых, явный недостаток хороших и подавляющий переизбыток плохих современных пьес; во-вторых, — и это главное — устав императорских театров запрещал актеру отказываться от предлагаемой роли. Как мы уже говорили, в случае отказа дирекция штрафовала или увольняла актера. Южин с горечью писал по поводу современных ролей, что он не знает, что лучше — играть их или нет? Для сценической репутации решительно лучше не играть.

Заслуживает внимания точка зрения критиков тех лет. В рецензиях эти пьесы в большинстве своем подвергнуты беспощадной критике: отмечается, что в них даже большим актерам не удавалось создать запоминающиеся художественные образы.

На фоне этой неполноценной драматургии морально-этическая проблематика пьес Сумбатова, направленная на активизацию общественных устремлений с позиций гуманизма, естественно, была прогрессивным явлением. Именно этим объясняется факт, что многие пьесы Сумбатова с трудом проходили через рогатки царской цензуры.

Приход Южина в Малый театр совпал с постановкой двух пьес Немировича-Данченко. В этих пьесах явно ощущалось влияние драматургии Островского. Они свидетельствовали о том, что в отличие от Крылова, Шпажинского и Невежина, в Малый театр пришел истинно талантливый драматург, в пьесах которого на первый план выдвинуты значительные общественные и социальные проблемы.

Роль Островского в развитии магистральной линии русской {162} драматургии, связанной с именами Фонвизина, Грибоедова, Пушкина, Гоголя — неоценима. С постановки на сцене Малого театра в 1853 году его первой пьесы началась новая глава истории русской драматургии. Если до этого на сцене господствовали мелодрама и легкие, развлекательного характера водевили, переведенные в основном с французского, и редким гостем была западноевропейская классика, то теперь на смену им пришла драматургия, герои которой были типичными представителями своего времени. В оригинальных драмах и комедиях Островского нашли свое отображение самые разнообразные стороны русской действительности. Борец против мещанства и самодурства «денежных мешков», Островский безжалостно бичевал пороки самодержавной России. И в то же время с большой любовью рисовал образы благородных и честных людей. Он говорил, что в русской драматургии успеха может добиться только тот, кто «покажет, что есть хорошего, доброго в русском человеке, что он должен в себе беречь и воспитывать, и что есть в нем дикого и грубого, с чем он должен бороться»[[167]](#footnote-168). Ниже мы увидим, как высоко чтил Южин творчество Островского и что ему удалось сделать в целях пропаганды его искусства в практической и теоретической деятельности.

К 80‑м годам Малый театр был уже «театром Островского». Правда, к началу театральной деятельности Южина Островский не был «моден», достаточно сказать, что на сцене Малого театра в те времена по его пьесам шло не более двух-трех спектаклей в месяц. После смерти драматурга некоторое время число их еще сократилось, только в следующее десятилетие интерес к ним возрос снова.

Таково было положение в русской драматургии, когда Сумбатов приступил к своей литературной деятельности.

Литературное творчество Сумбаташвили можно условно разделить на два периода: первый охватывает 80‑е годы, второй — с 1895 г. и по 1907 г. — период менее интенсивного творчества в области драматургии. Исключение составляют две пьесы: «Ночной туман» — 1916 г. и «Рафаэль» — 1927 г.

Эти два периода различаются не только в идейном, но и в художественном отношении. В социально-политической жизни России 90‑е годы прошлого столетия резко отличались от предыдущего десятилетия. Этот факт оказал решающее влияние на творчество Сумбатова. Жизнь резко изменилась. Вчерашние купцы, коммерсанты стали концессионерами, а слуги водворились в господские дома. Это были годы социальных противоречий, которые отразились и в сфере театральной культуры. По словам Сумбатова, театр — часть современного общественного организма, у которого те же вены и артерии, что и у самого организма. В творчестве представителей передовой интеллигенции, {163} в частности, Сумбатова, отразились все общественные устремления времени.

Доминирующие персонажи драматургии Сумбатова — представители обеспеченных, господствующих классов, в руках которых находятся политические и экономические рычаги общества. Это — крупные дельцы, чиновники, помещики, финансисты, акционеры. Часть их добывает богатства, другая — проматывает его в кутежах и распутстве. Сумбатов писал в основном пьесы бытового характера, которые строятся на конфликте между долгом и любовью, низостью и благородством. Автор всегда показывает своих героев на фоне окружающей среды.

Положительных героев драматург ищет в высших общественных кругах, и, естественно, в его творчестве не находят отображения образы представителей революционного рабочего движения. Но тем не менее, Сумбатов не остается в стороне от передовых идей эпохи. Именно этими идеями и живут его положительные герои. Автор пропагандирует борьбу за освобождение личности от оков, которые налагает на нее общественная структура деградирующего господствующего класса, его герои восстают против несправедливости, самовластия, провозглашая своим идеалом свободный труд, честь и достоинство человека.

Именно в этом — демократический гуманизм драматурга Сумбатова, который по мере сил своих старался сохранять верность избранным идеалам. Хотя он своеобразно понимал закономерности развития общества, но всегда твердо стоял на стороне разума и прогресса. Его герои — люди с сильной волей и неисчерпаемой энергией, способные жертвовать собой ради дела, в которое верят. Но как и всякий демократ-гуманист, Сумбатов оставался отчасти утопистом, поскольку не понимал, что путь к свободе лежит через коренную ломку существующей социально-экономической структуры. Его герои, как и сам он, искали разрешения мучивших их вопросов в плане не социального, но чисто нравственного порядка.

Сумбатов считал своим идейным наставником А. А. Потехина и даже посвятил ему одну из своих значительных пьес — «Арказановы». Однако Потехин был скорее покровителем актера, оказывающим ему помощь в критические моменты жизни. Истинными учителями Сумбатова были Гоголь и Грибоедов. Непосредственное же влияние на его драматургию оказал, конечно, Островский. Они были связаны тесными творческими контактами. Как замечает профессор П. Н. Сакулин, целый ряд пьес Сумбатова, особенно пьесы «Муж знаменитости» и «Сергей Сатилов», написан под явным воздействием творчества Островского.

Тематика пьес Сумбатова многообразна и жизненна, это позволило ему отобразить действительность во всей ее широте. Он реалист, но романтичность, возвышенность натуры проявились {164} как в его актерской, так и в драматургической деятельности.

Впоследствии Луначарский писал, что в своих пьесах Сумбатов бесстрашно бичевал темные стороны буржуазной действительности. Известный ученый и общественный деятель А. Ф. Кони называл его крупнейшим драматургом, достойным звания почетного члена Российской Академии наук.

Критик В. М. Дорошевич писал, что на фоне «эпидемически-болезненного разглагольствования о ницшеанских сверхчеловеках и декадентской сверхкрасоты» Сумбатов «спокойно, скромно, без ложных эффектов и придуманных вычурностей рисует картины обыденной действительности, тонко оттеняя бытовые подробности и “типовые” современные характеры…».

Другой исследователь творчества Сумбатова А. В. Басардия писал, что «среди современных “гимнов торжествующей любви”, до смерти всем надоевших, потому что они сплошь и рядом переходят в мотивы весьма сомнительной высоты и чистоты, пьесы Сумбатова — эта песнь “торжествующему труду” — звучат одиноко».

Начиная с 80‑х годов XIX века на сцене Малого театра были поставлены почти все 16 пьес Сумбатова. По словам народного артиста СССР Б. А. Бабочкина, это имело место не только потому, что их автор оказывал решающее влияние на составление репертуара Малого театра, а в первую очередь потому, что пьесы Сумбатова были «самыми репертуарными пиесами русского театра начала века. Они делали самые большие сборы, и актерам было легко их играть…»[[168]](#footnote-169)

А. А. Яблочкина застала самый расцвет драматургического творчества Сумбатова; по ее отзыву, пьесы его литературны, лишены и тени спекулятивности. Это были умные и ясные по своим мыслям произведения. Малый театр играл их с блеском, в провинции они тоже шли с успехом всегда подолгу[[169]](#footnote-170).

Из пьес Сумбатова Яблочкина особенно любила роль Веры в «Старом закале», которая перешла к ней от Ермоловой. Блестяще справилась она с ролью светской барышни Сосо в «Закате», с развязной Эммой Леопольдовной в «Джентльмене» и заслужила хвалебные отзывы театральной критики исполнением главных ролей в «Неводе» и «Вождях», также успешно участвовала и в поздней пьесе Сумбатова «Ночной туман». В исторической драме Сумбатова «Измена» Яблочкина сыграла роль Рухайи и с особенным успехом исполнила трагическую роль Зейнаб в бенефисе М. Ф. Ленина, состоявшемся в здании Большого театра.

В своих воспоминаниях Яблочкина отмечает большой успех в пьесах Сумбатова М. П. Садовского, создавшего ряд остро {165} сатирически характерных ролей. Он «… любил эти роли за то, что мог высмеять чиновников, которых всегда презирал. Он играл продажного репортера Ворона (“Муж знаменитости”), судебного пристава Никтополиона Ивановича Стремглова (“Закат”), зачитывающегося французскими романами, где все “совсем на жизнь похоже”. Стремглов увлекался писателем Понсоном дю Террайлем, имя которого Садовский благоговейно выговаривал с французским “прононсом”. Играл он и поручика Еспера Кориева (“Старый закал”)»[[170]](#footnote-171).

Драматургия Сумбатова пользовалась столь большой популярностью, что в дореволюционной России почти все провинциальные театры открывали сезон какой-либо его пьесой. По подсчетам театроведа М. В. Корнеева, на протяжении последних 15 лет XIX века на сценах русских театров было сыграно более 6000 спектаклей по пьесам Сумбатова. Из них в Малом театре — 250, а в петербургском Александринском театре — 201.

В первое десятилетие XX века популярность Сумбатова как драматурга еще более возросла, и надо предполагать, что в эти годы число постановок возросло как минимум в полтора раза. Действительно, как писал сам Сумбатов, к августу 1913 г. число постановок его пьес на сценах императорских театров достигло 684, а в провинциальных театрах — 11920[[171]](#footnote-172).

Биографы Сумбатова указывали на две ярко выраженные особенности его драматургии.

Первая отличительная черта его пьес заключалась в их напряженном ритме, стремительности действия и широте размаха. Именно этим он достигал эффекта и сценичности.

Вторая отличительная черта заключалась в выразительности слова, в богатстве и красочности языка. Как правило, Сумбатов интересно выписывал не только главных героев, но и второстепенные персонажи. Сумбатов «… мыслил театр, а следовательно, и пьесу, как оркестрион, как огромный орган и ухо его было полно звуками совершенного театрального аккорда. … Театрально у Южина не только построение пьес, театрален не только материал. Самое слово у него театрально, полнозвучно, костюмно»[[172]](#footnote-173).

Для Сумбатова важно не натуралистическое отражение реальности в словах, а художественный эффект текста, без которого не существует театра в полном смысле этого слова. В подтверждение этой мысли Э. М. Бескин наугад берет отрывок из пьесы Сумбатова «Дочь века». Героиня, женщина обольстительная, говорит: «Из грациозной я сделаюсь обольстительной, из красивой — неотразимой, божественной — только бы с тобою, {166} милый, хороший, любимый мой. (Прилегает к нему на грудь. Он ее обнимает. Тихо опускается занавес)»[[173]](#footnote-174).

Сумбатов тщательно отрабатывает каждую фразу, каждое слово. Он по своей природе — романтик и знает, что красочное слово оказывает на зрителей гораздо более сильное воздействие, чем «просто» построенный диалог.

Бабочкин, вспоминая один театральный диспут, в котором принимал участие и Сумбатов, пишет, что был поражен русской речью Сумбатова. Создавалось впечатление, что по-русски говорит он один[[174]](#footnote-175).

Всеобщему признанию Сумбатова как драматурга предшествовал долгий и тяжкий путь литературной деятельности. Он часто говорил, что его первые шаги в литературе, как и на сцене, были далеко не триумфальными. Судьба не была благосклонна к нему, и, если бы не огромная сила воли Сумбатова, неизвестно, как бы сложилась его творческая биография.

Он писал пьесы еще гимназистом. Его родные вспоминали, что в отрочестве Саша был так увлечен театром, особенно тбилисским комиком оперетты Сергеем Александровичем Пальма, что буквально бредил сценой. Уже тогда, — пишет Южин, — «я почти наизусть знал большинство творений Шиллера, Гюго и Бомарше, не говоря уже о “Горе от ума” и “Ревизоре”, упивался Островским, горячо любил А, Потехина и Писемского, грезил трилогией А. Толстого. Но театр, как таковой, увлекал меня независимо от моего литературного “верую”. Он мне был… огромной радостью…»[[175]](#footnote-176).

Как говорил сам актер, он относился к тем слоям литературно-театральной молодежи, которые формировались под влиянием передовых идей эпохи. В тбилисской гимназии к наиболее ярким представителям этих слоев, кроме Немировича-Данченко и Сумбатова-Южина, относился Васо Абашидзе, позже в ту же гимназию поступил Марджанишвили (Марджанов). Несмотря на жестокую цензуру, царившую в гимназии, они читали запрещенные книги и устраивали тайные представления на частных квартирах, куда не проникало всевидящее око гимназических надзирателей. Читая «Современник» и «Русское слово», талантливые молодые люди знакомились с произведениями Толстого и Тургенева, Чернышевского, Добролюбова, «Колокол» знакомил их с идеями Герцена. В. И. Немирович-Данченко писал Южину: «Мы с тобой развивались под влиянием беллетристов и особливо критиков 60‑х годов»[[176]](#footnote-177).

Свое первое драматическое произведение Южин написал в {167} ученические годы. Это была полупьеса-полуоперетта, созданная под явным влиянием С. А. Пальма. Юноша пошел со своим опусом к любимому актеру, который, однако, отнесся к молодому человеку иронически. Пальма так и не прочитал пьесу, но, как ни странно, дал Южину дельный совет: не тратить времени попусту на легкий жанр, а писать серьезные драмы и комедии. Несмотря на совет Пальма, разочарованный и оскорбленный юноша продолжал тем не менее начатое дело и в последнем классе гимназии написал еще два водевиля: «Близок локоть, да не укусишь» и «Все они анонимные письма». Первый из этих водевилей отпечатан литографским способом, а это указывает на то, что он ставился на провинциальной сцене. Один экземпляр пьесы находится в книгохранилище Государственной библиотеки имени В. И. Ленина в Москве. На титульном листе надпись: «Дозволено цензурой СПб., 7 ноября 1877 г. “Близок локоть, да не укусишь, или Чуть-чуть не Фауст”. Сочинение А. Сумбатова». Пьеса эта объемом в 50 страниц пропитана духом тбилисского актера Пальма. Для него Сумбатов создал образ Волоспякова — кокетливого, молодящегося старика, влюбленного в 17‑летнюю девушку по имени Женя.

Мария Николаевна Сумбатова пишет в своих воспоминаниях, что в молодости Сумбатов мечтал не только о славе драматурга. Его интересовала и материальная сторона творчества: он надеялся улучшить тяжелое материальное положение семьи своими гонорарами, отчего каждую неудачу воспринимал трагически. К тому времени Сумбатов уже собирался в Петербург для поступления в университет, и очень возможно, что гонорар, полученный за публикацию водевиля, помог ему покрыть расходы, связанные с отъездом.

Летом 1877 г., будучи уже в Петербурге студентом первого курса университета, Сумбатов пишет свою первую значительную пьесу «Закон жизни», единственный экземпляр которой он отдает для прочтения своему другу, молодому драматургу Владимиру Тихонову. Пьеса, на которую двадцатилетний юноша возлагал самые светлые надежды, бесследно пропала. Тихонов передал ее редактору издательства «Дело» Шелгунову, а у того рукопись затерялась в кипах бумаг. Все попытки Сумбатова найти пьесу оказались тщетными; он всегда с великим сожалением вспоминал об этой утрате.

Летом 1878 г., находясь в Тбилиси, Сумбатов пишет пьесу «Громоотвод». Театрально-литературный комитет одобрил ее и порекомендовал к постановке на сцене императорского театра. Но только в 1879 г. московский актерский кружок показал ее зрителям. Немирович-Данченко считал, что «Громоотвод» был написан под влиянием драматургии Потехина. В своей рецензии он писал: «При разборе “Душевно бедных” Потехина и “Громоотвода” Южина-Сумбатова не может не броситься в глаза одинаковость формы… Первое действие написано прекрасно. {168} Отношение Антонины (невеста Зеленова) к пьянице-отцу органично подчеркнуто, все сценические обстоятельства, в которых происходят действия, написаны хорошо». Одновременно Немирович-Данченко указывал: «… пожелаю кн. А. И. Сумбатову строже относиться к своему труду и следить за тем, что вокруг него делается, не схватывая только внешнее освещение фактов, … не увлекаться успехами. Судя по этой пьесе, от него можно ожидать… солидного и хорошего»[[177]](#footnote-178).

Осенью 1885 года Сумбатов и Немирович-Данченко решили вместе переработать «Громоотвод» для московского театра Корша. Они взялись за это дело главным образом из-за денег. Продумали новый вариант пьесы, перестроили сюжетную линию и распределили работу между собой. Корш даже выплатил молодым драматургам аванс.

Приближался срок сдачи пьесы. Немирович-Данченко закончил свою часть работы, а Сумбатов еще даже не начинал. Тогда Немирович-Данченко запер своего друга в квартире, и тот вынужден был довести пьесу до конца. Мария Николаевна вспоминала, что авторы «не воспринимали эту пьесу всерьез и работали только ради гонорара». Несмотря на это, переработанная пьеса под новым названием «Соколы и вороны» с успехом шла на сцене театра Корша, а позднее и во многих столичных и провинциальных театрах. Пьесе была уготована долгая жизнь. Она появлялась на сценах театров и до революции, и в 20 – 30‑е годы XX в.

Пьеса «Соколы и вороны» имела успех и на грузинской сцене. 26 января 1913 г. грузинская газета «Чвени дроэба» сообщала читателю, что известный актер Васо Абашидзе поставил в свой бенефис пятиактную драму своего соотечественника А. И. Сумбаташвили «Соколы и вороны».

Краткое содержание драмы таково. В банке, которым управляет Лев Петрович Застражаев, работает молодой кассир Зеленов, у которого нет никого, кроме пожилой матери. В их дом часто приходит девица на выданье Антонина Штопнова и ее отец Трофим Дормидонтович, бывший сотрудник полиции, личность, опустившаяся от пьянства. Зеленову нравится Антонина Трофимовна, и он подумывает жениться на ней. Против этого восстает вторая жена Застражаева, красавица Евгения Константиновна, которая безумно влюблена в Зеленова. Евгения признается молодому человеку в своем чувстве, но честный юноша остается верен своему решению, тогда Евгения начинает мстить. По настойчивой просьбе жены, Лев Застражаев берет из кассы банка у Зеленова под векселя крупные суммы денег. Когда наступает срок, покрыть их нечем. Единственный выход — продать имение дочери от первого брака, на чем настаивает Евгения. Но будущий зять Застражаева подговаривает Штопнова {169} выкрасть у Зеленова векселя. Так погибает честный молодой человек.

В спектакле участвовали выдающиеся грузинские актеры: Васо Абашидзе, — Трофим Штопнов, Ладо Месхишвили — Зеленов, Тасо Абашидзе — Антонина и многие другие. Газета «Чвени дроэба» писала: «Васо Абашидзе, в жизни болезненный, ворчливый человек, постоянно сетует на свое здоровье. На сцене он преображается. Зрители давно не видели любимого актера таким оживленным и вдохновенным. На сцене выступал не больной, а задорный человек, полный сил и энергии.

Тасо Абашидзе создала обаятельный, живой образ прелестной молодой девушки…

Что же можно сказать об исполнителе роли Зеленова — Ладо Месхишвили? Его игра доставила зрителям истинное наслаждение. Это не было неожиданностью. Когда тифлисский зритель идет в театр смотреть Абашидзе и Месхишвили, он заранее знает, что получит огромную эстетическую радость»[[178]](#footnote-179).

Лето 1879 года Сумбаташвили снова проводит в Тбилиси, вернее в родовом имении Телети. В то время тяжело болела его мать, и сын почти не отходил от ее постели, но в свободные минуты он начал работать над пьесой «Темные силы», которую закончил уже в Петербурге. Осень этого года была для него невероятно тяжелой. Он оказался без средств к существованию, с великим трудом сводил концы с концами и возлагал надежды только на пьесу. В первых числах октября судьба как будто смилостивилась над ним: известная актриса М. Г. Савина одобрила пьесу молодого драматурга и обещала поставить ее в свой бенефис. Однако обещание осталось невыполненным. Только в 1881 г. автору удалось увидеть переработанный вариант своего произведения с новым названием «Листья шелестят» на сцене Малого театра, поставленного по инициативе ведущей актрисы С. В. Яблочкиной в день ее бенефиса.

Для молодого автора открылась перспектива утвердиться на сцене императорского Малого театра. В спектакле участвовали Ермолова, Ленский, Самарин, Медведева. Пьеса имела успех. Мария Николаевна Сумбатова, которая присутствовала на премьере, писала, что она отлично помнит это представление. Очаровательна была в роли Вари молодая Ермолова. Отлично играл свою роль Ленский, великолепны были в небольших эпизодических ролях Самарин и Медведева. Но пресса неодобрительно отозвалась о пьесе[[179]](#footnote-180).

А. А. Яблочкина вспоминала: «Первая пьеса Сумбатова “Листья шелестят”, написанная им, когда он был еще студентом, впервые шла на сцене Малого театра в бенефис моей матери. Главную роль играла М. Н. Ермолова. А затем пошли комедии, {170} драмы. Его пьесы давали благодарный сценический материал. Южин умел создавать выигрышные роли, знал природу актера, его данные…, когда нас буквально душила ремесленная, низкопробная “литература” вроде пьес Рышкова, Пшибышевского и Крылова, мы не могли не радоваться возможности играть в пьесах Южина…, драматургии Южина нельзя отказать в том, что ее образы отличались меткостью зарисовок, и поэтому в те годы его пьесы приобретали положительное значение»[[180]](#footnote-181).

Пьеса «Листья шелестят» спустя год после бенефиса С. В. Яблочкиной была поставлена и на сцене петербургского Александринского театра. Провинциальные же театры ставили ее на протяжении многих и многих лет. Это была любимейшая пьеса молодых актрис, готовящихся к театральному дебюту. Пьеса «Листья шелестят» дошла и до Тбилиси. Она была поставлена 15 декабря 1887 года в день открытия нового здания грузинского театра. Газета «Иверия» писала: «15 декабря вступил в строй наш новый театр. В первый вечер была показана русская постановка. Она привлекла внимание широкой общественности». Газета указывала на то обстоятельство, что, хотя большинство зрителей пришли в театр с явным намерением осмотреть новое здание, их интерес скоро переключился на драму Сумбатова.

Весной 1880 года Сумбатов по болезни был вынужден срочно уехать в Тбилиси. После полуголодной студенческой жизни в Петербурге ему и в Тбилиси пришлось не легче; это были дни обострения его серьезного конфликта с отцом. Тем не менее молодой драматург написал здесь пьесу под названием «Дочь века». В этой пьесе события развиваются на фоне пореформенных общественных отношений. Автор отобразил процесс распада крепостнических устоев и победы буржуазного образа жизни. «Дочь века» написана Сумбатовым под влиянием нашумевшего в свое время судебного процесса над авантюристкой Гулак-Артемовской. Работу над этой пьесой Сумбатов начал по совету драматурга Н. А. Потехина. В сентябре автор прочитал пьесу актеру Малого театра Правдину, который изъявил желание поставить ее в свой бенефис. Актерам «Дочь века» понравилась, распределили роли: Медведева должна была играть роль Таманцевой, Самарин — Полозьева, Ермолова — Кати, Федотова — Сталь-Старинской, Ленский — Таманцева. Однако вмешался литературно-театральный комитет, и по его инициативе цензура запретила постановку, считая, что эта пьеса слишком явно критикует современные порядки и может оказать нежелательное воздействие на публику. На самом деле в пьесе была отображена правдивая картина социальной жизни России 70‑х годов. По мере формирования буржуазных отношений экономические рычаги общества переходили в руки крупных банкиров и концессионеров, единственная цель которых — выгода, {171} деньги, капитал, ради чего они были готовы использовать любые средства. Немалую роль в деловых аферах предприимчивых стяжателей играли великосветские салоны и царившие там красавицы. К числу их и относится героиня пьесы Сумбатова Сталь-Старинская. Безнравственная женщина, готовая пуститься на любые преступления ради своей выгоды, ловкими и хитрыми аферами помогает барону Вюртенфельду заполучить огромное состояние.

По жалобе автора была создана комиссия в составе драматургов Потехина, Боборыкина и Плещеева, которые не нашли в пьесе ничего общественно опасного и рекомендовали ее для постановки на частных и клубных сценах. Эту пьесу играла и труппа Малого театра во время гастрольных поездок. В мае 1885 года труппа актеров, гастролирующая в Тбилиси, показала постановку пьесы «Дочь века» грузинскому зрителю.

В «Дневнике» Сумбатова читаем: «В этот же сезон (сезон 1882/83 г.) кончил драму “Сергей Сатилов” и отнес на просмотр Островскому. Он очень хвалил, сделал свои заметки на полях и советовал предоставить пьесу на его усмотрение, чтобы переделать ее и провести. Мне этого не хотелось. В мае я прочел ее А. А. Потехину. Он отнесся к ней превосходно и посоветовал мне идти одному, без чужой помощи. Я так и сделал»[[181]](#footnote-182).

В 70‑е годы Островский часто и плодотворно сотрудничал с молодыми начинающими драматургами. Многие из них с его помощью вышли на литературное поприще и быстро завоевали популярность. Островский, доброжелательно настроенный к Сумбатову, готов был принять участие и в его творческой судьбе.

Автор передал «Сергея Сатилова» на рассмотрение Комитета и театральной дирекции и в мае вместе с группой актеров Малого театра, в которую входили Федотова, Вильде, Решимов, Макшеев и Правдин, отправился на гастроли в Одессу, Тбилиси и другие южные города. В то время как Сумбатов находился на гастролях, «Сергей Сатилов» прошел все инстанции. Пьесу приняли к постановке в Малом и Александринском театрах.

Уже в Одессе, будучи уверен в успехе своей пьесы, молодой автор приступил к распределению ролей между актерами. Рыбакову и Садовскому он обещал роль Сатилова, Музилю же — Левиафантова. Правдину драматург не предложил никакой роли, это обидело его и вызвало конфликт между двумя актерами, готовый перерасти в откровенную вражду, если бы не выдержка и такт Сумбатова.

Однако, хотя, как говорится, крестили нерожденного младенца, спектаклю не суждено было состояться. Тот факт, что пьеса принята, вызвал неудовольствие и протест Крылова, драматурга, захватившего монополию в столичных и провинциальных {172} театрах, наловчившегося переделывать зарубежные пьесы на русский лад. В том театральном сезоне он собирался инсценировать рассказ А. А. Потехина, изображавший деревенскую жизнь, и опасался, что «Сергей Сатилов» станет конкурентом его пьесы, так как Сумбатов написал тоже на тему деревни.

В. А. Крылов подал жалобу на имя директора императорских театров с резкой критикой пьесы Сумбатова. Он утверждал, что пьеса проникнута революционным настроением и неудобна для постановки. Как ни странно, Крылова поддержал Потехин. Он писал Сумбатову, что все персонажи пьесы выглядят бессердечными, нечестными и продажными, что для русского крестьянина «фабрика губительнее кабака».

Это был период, когда жестокость цензуры в области театрального репертуара достигла небывалых форм. Дирекция императорских театров состояла из новых, только что назначенных руководителей, и, напуганный заявлением В. А. Крылова и А. А. Потехина, директор императорских театров И. А. Всеволожский сам написал докладную записку на имя Н. С. Петрова по поводу пьесы А. И. Сумбатова, что она «тенденциозна», так как в ней столкновение между помещиками, государственными чиновниками и крестьянами с невыгодной стороны показывает и тех и других[[182]](#footnote-183). Решение министра не заставило себя ждать, пьеса была запрещена.

И только после Великой Октябрьской революции на все был снят цензурный запрет.

В пьесе «Сергей Сатилов» Сумбатов касается морально-этических проблем. Главный герой пьесы борется за справедливость, однако авторское понимание «справедливости» лишено конкретно-социальной мотивировки и скорее носит абстрактный характер. В финале пьесы доведенный до исступления Сатилов восклицает, что нет правды на свете, что законы держат в руках и правят народом сотни безмозглых пропойц.

Сумбатов не понимал, что во имя справедливости в первую очередь следует перестроить социально-экономическую структуру России. По его мнению, достаточно привить народу культуру, образование, благородные и человеколюбивые идеи, и социальные проблемы будут решаться сами собой. В пьесе отражены в некоторой степени и бунтарские настроения. Герой пьесы призывает к борьбе, говоря, что не заслуживает сочувствия тот, кто покорно принимает удары врага и находится у него в повиновении. Однако борьба эта носит локальный характер и не перерастает в активную политическую борьбу, хотя в те годы политической реакции и эта позиция драматурга оказалась весьма смелой.

Довольно интересно была построена сюжетная линия, однако с художественной стороны пьеса значительно уступала более {173} поздним произведениям Сумбатова. В «Сергее Сатилове», хотя и ощущается неопытность молодого автора, но он все же смог избежать заимствований, подражаний, театральных штампов, шаблонов. А. А. Потехину не нравилось, что пьеса направлена против народнической идеологии. Сумбатов не идеализирует жизнь русской деревни, он стремится создать убедительную картину сложных социальных конфликтов, возникших на почве вторжения капитала в деревню. Автор противопоставляет отсталые, темные крестьянские массы кулакам-мироедам и все еще сильным в экономическом отношении помещикам, старающимся задушить все новое, что принесла в деревню жизнь. Темнота и бескультурье не давали крестьянам возможности осознать свои классовые интересы, и потому они становились слепым орудием в руках господствующих классов. Хотя в пьесе даны образы немногочисленных представителей крестьянства, которые начали понимать причины своей тяжелой жизни, но их голоса чрезвычайно слабы. Главный герой Сатилов становится жертвой богатых деревенских паразитов — Левиафантова и Просадилина.

Наиболее сильно очерчен в пьесе образ главного героя. Критика отмечала достоинства сцены, в которой крестьяне на сходке под влиянием Левиафантова принимают решение сослать Сатилова в Сибирь. Мария Николаевна писала впоследствии, что сцену деревенской сходки драматург написал чисто интуитивно, так как впервые увидел нечто подобное лишь три года спустя. Именно из-за этой сцены и была запрещена пьеса.

Особую остроту конфликту придает то обстоятельство, что крестьяне обрекают на ссылку человека, который как раз и стремится защитить их интересы. Темный народ идет на поводу у помещика и помогает ему расправиться с невинным, благородным человеком. В финале Сатилова заковывают в кандалы после того, как он, узнав об измене любимой женщины, в состоянии аффекта убивает Левиафантова.

Академики А. Ф. Кони и Д. Н. Овсянико-Куликовский, касаясь драматургии Сумбатова, писали, что «ее произведения не могут быть отнесены к разряду так называемых “бытовых”, центр тяжести которых — в освещении типичных сторон и оригинальных свойств быта, хотя бытовые черты русской жизни рассыпаны у него во многих произведениях, а в одном (“Сергей Сатилов”) играют главную роль. Пьесы Сумбатова глубже и в нравственном отношении плодотворнее»[[183]](#footnote-184).

В драматургии Сумбатова особое место занимает образ женщины буржуазного круга. Сотрудничая с актрисами Малого театра и хорошо зная их творческую индивидуальность, он написал несколько пьес специально для Ермоловой, Федотовой и Лешковской. Понятно, что эти пьесы шли на сцене Малого театра {174} с большим успехом. Одной из них была пьеса «Муж знаменитости», написанная Сумбатовым летом 1884 года в деревне Богородское, близ Москвы.

Сюжет и название пьесы были подсказаны двумя фактами современной жизни: в тот период московская элита оживленно обсуждала брак единственного сына миллионерши Поповой с талантливой и красивой актрисой оперетты Зориной. Сумбатов лично знал этих людей, и брак их вызвал у него размышления по поводу будущей судьбы молодоженов, совместная жизнь которых очень скоро закончилась разрывом. Другое обстоятельство касалось его собственной биографии. Дело в том, что к этому времени Сумбатов окончательно порвал со своей первой женой, которая тоже была опереточной актрисой. Красивая, взбалмошная женщина принесла ему много страданий. Ее легкомысленное поведение стало причиной их разрыва.

Пьеса «Муж знаменитости» была поставлена на сцене Малого театра 29 ноября 1884 года, а 7 декабря состоялась ее премьера в Александринском театре.

В основе сюжета лежит традиционный любовный треугольник. Идейное содержание пьесы направлено против буржуазной морали. В ней обманутый муж — идеалист Незлобии, безгранично любящий свою жену и потому закрывающий глаза на ее легкомысленное поведение, противопоставлен типичному представителю буржуазного общества — богатому кутиле и бездельнику, цинику, для которого история соблазненной женщины — всего лишь незначительный эпизод. Жена Незлобина — актриса оперетты Нина стоит на грани окончательного морального падения. Незлобии пытается внушить ей понятие о высоком нравственном и общественном назначении театра, но все его попытки спасти Нину оказываются тщетными. Нина оставляет семью и бежит с любовником.

В финале пьесы Незлобии готов простить жену при условий, что она осознает истинное назначение своей профессии. Но эту женщину оказалось не так-то легко направить на верный путь. Жизнь ставит перед ней альтернативу: искать в жизни богатства и наслаждений или же отдаться целиком служению высокому искусству. Автор не дает прямых ответов на поставленные им вопросы, предоставляя зрителю размышлять над этим самому.

В постановке этой пьесы в Малом театре принимали участие Ермолова, Садовская, Садовский, Горев и другие. Критика особо отмечала игру Ермоловой, которой очень нравилась пьеса. На этой почве у нее даже произошел конфликт с Медведевой, считающей, что пьеса оскорбляет честь актрисы и неверно передает атмосферу театра. По мнению же Ермоловой, пьеса Сумбатова защищает гуманистические принципы театрального искусства, разоблачая всех тех, кто пытается использовать сцену в корыстных целях.

{175} Большим успехом пользовалась пьеса и на сцене Александринского театра, где главную роль вначале исполняла М. Г. Савина. Мария Николаевна Сумбатова вспоминала такой эпизод: автор прибыл в Петербург на премьеру. Перед началом спектакля он зашел в гримерную к Савиной. Завязался разговор о главной героине пьесы. Савина резко критиковала образ Нины, считая, что он лишен правдивости и естественности. Основная причина ее отрицательного отношения к исполняемой роли заключалась, очевидно, прежде всего в том, что сама Савина за месяц до премьеры вышла замуж за родного племянника директора императорских театров, молодого, красивого гвардейского офицера Никиту Всеволожского. Савина опасалась, что ее выступление в роли Нины может вызвать нежелательные ассоциации и пересуды в публике.

Но, несмотря на такое отношение к роли, Савина блестяще провела спектакль. Она создала образ сильной женщины, глубоко чувствующей и страдающей. Однако сразу после окончания спектакля актриса категорически заявила, что больше никогда не будет играть эту «отвратительную» роль.

Пьеса «Муж знаменитости» была первой победой Сумбатова-драматурга.

В том же 1884 году Сумбатов написал историческую драму «Молодость Грозного»; он прочел ее директору императорских театров, и тот с большим вниманием слушал автора. Цензура категорически запретила постановку этой пьесы. Только спустя несколько лет основательно переработанную драму под новым названием «Царь Иоанн IV» удалось поставить на сцене.

Речь об исторических драмах Сумбатова пойдет ниже. Теперь же вернемся к разговору об его пьесах на современную тематику. Напомним, что следующий, 1885 год, оказался для Южина насыщенным тяжелыми событиями: смерть отца, болезнь матери, осуждение младшего брата, вызвавшие срочные поездки в Грузию. В то же время он был предельно загружен в театре. Блестяще сыгранная им роль Мортимера в «Марии Стюарт» окончательно определила место Южина в ряду ведущих актеров. Зрители ждали от него новых ролей. Естественно, в такой напряженной обстановке не оставалось времени для литературной работы.

Первые три месяца 1886 года целиком ушли на устройство семейных дел. К маю закончилось в пользу Владимира вторичное судебное разбирательство его дела. Южин отправился в большую гастрольную поездку — сначала в Варшаву, а затем в Киев, там он узнал о смерти Островского. После гастролей Южин уехал в Погромец, где отдыхала Мария Николаевна Корф, тогда еще его невеста. За месяц, проведенный в деревне, он написал пьесу «Арказановы». Эта пьеса принесла ему славу. Южин был избран членом Общества любителей российской словесности. Известие это дошло и до Грузии. Московский корреспондент {176} грузинской газеты «Иверия» сообщал своим читателям: «Общество любителей российской словесности избрало нашего прославленного артиста Сумбатова своим членом, как заслуженного драматурга»[[184]](#footnote-185).

Пьеса «Арказановы» была поставлена на сцене Малого и Александринского театров. В Петербурге пьеса не пользовалась успехом, московский же зритель тепло принял спектакль. В постановке были заняты Федотова, Ермолова, Ленский, Рыбаков и другие ведущие актеры театра. Роль Наварыгина играл Ленский. Спектакль за сезон дал более двадцати пяти полных сборов.

Среди зимы заболел Ленский. Чтобы не срывать спектакля, что могло повредить дальнейшему успеху пьесы, Южину предложили самому экспромтом заменить Ленского, предполагая, что автор должен знать текст своего произведения. Однако Южин не помнил текста ни одной роли своих пьес, если не играл ее на сцене. Пришлось засесть за роль. Но, разучивая ее, он внес в текст столько изменений, что во время спектакля совершенно нарушилась синхронность пьесы, создалась такая неурядица, что с трудом доиграли ее до конца.

В июле 1888 года труппа Малого театра, приехавшая на гастроли в Тбилиси (Федотова, Лешковская, Южин, Правдин и др.), показала грузинским зрителям семь постановок. Среди них были и «Арказановы». Пресса отмечала высокое актерское мастерство Сумбатова, игравшего роль Наварыгина. Корреспондент «Нового обозрения» писал: «Сумбатов достиг триумфа в родном городе. Его “Арказановы” имели несравненный успех»[[185]](#footnote-186). Газета «Иверия» отмечала, что Сумбатов уже 10 лет служит русскому театру как актер и драматург. Он написал около 10 пьес из русской жизни, и лучшая среди них — «Арказановы». «Пьеса, чрезвычайно интересная по содержанию и написана великолепным языком»[[186]](#footnote-187).

«Арказановы» — драма, построенная на остром социальном конфликте. В ней, как и во многих пьесах Сумбатова, ставится проблема зарождения капитализма в России. Автор показывает два мира: мир благородных людей Арказановых и доктора Тимирязева, утверждающих высокие и чистые идеи, и другой — мир стяжателей, дельцов, представителями которого является Наварыгин и ему подобные. Для них нет ничего святого. Они думают только о деньгах и личных выгодах. Противопоставление этих двух миров создает острую драматическую коллизию. Бесчестные дельцы разоряют Арказановых. Но разоренные не боятся нищеты, ибо умеют трудиться и верят, что истинным богатством человека является верность нравственным идеалам и {177} сохранение человеческого достоинства даже в самых трудных ситуациях.

Лето 1887 года Южин провел в Одессе и там приступил к работе над новой пьесой «Цепи». В августе 1888 года пьеса была закончена, а начиная с октября шла с большим успехом на сцене Малого театра. Спустя два года ее увидели и петербургские зрители в Михайловском театре. Это был, пожалуй, первый случай, когда зрители и пресса были единодушны в признании большой творческой победы Сумбатова. А. П. Чехов писал: «“Цепи” Сумбатова хороши. Ленский играет Пропорьева великолепно»[[187]](#footnote-188).

В Центральном историческом архиве Грузии хранится разрешение цензуры ставить пьесу Сумбаташвили на грузинской сцене. Премьера спектакля состоялась 6 декабря 1890 года в Кутаисском театре. Постановка была осуществлена деятелем грузинского театра К. Месхи, который в день премьеры послал автору пьесы телеграмму следующего содержания: «Сегодня премьера “Цепи” прошла на грузинской сцене с блестящим успехом. Актеры, игравшие твою пьесу, пьют за твое здоровье. К. Месхи». Это известие доставило Сумбатову огромную радость. Он ответил телеграммой, в которой сердечно благодарит дорогих братьев… и говорит, что пьет за здоровье родного грузинского театра, за его будущее.

Центральной фигурой драматического конфликта пьесы «Цепи» является развращенный, беспощадный, потерявший честь авантюрист Пропорьев. Он вовлекает Нину Александровну Волынцеву в свои темные дела. Автор не ограничивается рассказом о судьбе этой пары. В развитии сюжета он показывает, что в сети зла вовлечена не только Волынцева, но и все «общество» провинциального города, запутавшееся в путах условностей, из-за которых невозможно существование нормальной, благополучной семьи, и человек не может быть по-настоящему счастлив никогда.

Нина Александровна Волынцева стала возлюбленной Пропорьева и ушла от мужа. Они поселились в Петербурге. Там в своем модном салоне Нина Александровна была приманкой и помощницей Пропорьева в осуществлении его темных дел. Прошло двенадцать лет. После провала очередной аферы и вследствие разразившегося скандала Волынцева уезжает от Пропорьева, устав от авантюр.

В покинутом ею доме появилась добрая, чистая девушка Ольга, которая, полюбив Волынцева, становится его гражданской женой и настоящей матерью его осиротевшей дочери. Но Ольге, внесшей в дом радость и успокоение, суждено стать жертвой холодного, бездушного закона.

Вернувшаяся Волынцева требует восстановления своих супружеских {178} прав. Из семьи вынуждена уйти та, которая столько лет была верной, любящей женой и матерью. Так была разрушена по-настоящему счастливая семья.

Психологическая драма Сумбатова имела острое социальное звучание. Она говорила о том, что в условиях косных законов невозможны гармоничные отношения между людьми: благоденствие одного человека влечет за собой беду другого.

Эта пьеса по праву считается вершиной первого периода драматургического творчества Сумбатова. Она долго не сходила со сцены и пользовалась неизменным успехом у зрителей.

В Малом театре роль Волынцевой играла Федотова. Она убедительно передавала внутреннюю трагедию и душевную боль женщины, сошедшей с верного пути. Актриса считала, что это был один из лучших художественных образов в ее творческой жизни.

Неотразимо обаятельна, искренна была Ермолова в роли Ольги. Она тонко раскрывала богатый духовный мир своей героини, ее нравственную чистоту. Лешковская с блеском исполнила роль живой, изящной и нежной дочери Волынцева. Пресса дала блестящие отзывы исполнителю роли Волынцева — Рыбакову, сумевшему убедительно и талантливо показать сложные и противоречивые переживания своего героя, поставленного перед трудным выбором между любовью и долгом.

В центре спектакля все-таки оставался Ленский. Он был великолепен в роли Пропорьева. Критик Флеров-Васильев писал: «… автор так густо закрасил Пропорьева черной краской, что он перестает быть человеком… Помилуйте, да от этого человека не отделаться не только женщине, от него никому не отделаться»[[188]](#footnote-189). Сам Ленский считал образ Пропорьева одним из сильнейших в русском театре. Он играл влюбленного в себя сорокалетнего великосветского франта с безукоризненными манерами, с обаятельной внешностью. В жизни этого человека не было ничего, кроме вина и женщин. Шантажируя мужей своих любовниц, он ухитрялся безбедно жить за их счет.

Пьеса Сумбатова «Цепи» привлекла внимание западного театра. В 1904 году она была переведена на французский язык. Авторами перевода были Гойвс и Биншток. Переводы ее вышли также на сербском, чешском языках. На иностранные языки были переведены и другие пьесы Сумбатова. Некоторые из них ставились на европейской сцене. Так, например, пьеса «Старый закал» в январе 1899 года шла на сцене берлинского театра в переводе Е. Цабера. Роль Белоборского исполнял известный немецкий актер Матковский. В 1911 г. пьеса «Закат» была поставлена в немецком переводе на сцене Венского национального театра, а вскоре она была переведена и на французский, польский, чешский языки.

{179} На протяжении двух-трех лет Сумбатов время от времени возвращался к переработке своей исторической драмы «Молодость Грозного». Автор показал драму известному историку В. О. Ключевскому, который сделал несколько замечаний в плане исторической достоверности. 15 марта 1887 г., несмотря на цензурный запрет, Сумбатов прочитал драму на заседании Общества любителей российской словесности, где она была одобрена всеми собравшимися.

В ноябре 1889 г. после исполнения Макбета Сумбатов отправился в Петербург, чтобы получить у цензуры разрешение на постановку пьесы «Царь Иоанн IV». Здесь он встретился с молодым профессором, главным редактором журнала «Вопросы философии и психологии» Н. И. Гротом, который познакомил Южина со своим отцом, известным ученым и академиком И. К. Гротом. Вечером в семье Грота, куда был также приглашен известный исследователь истории русской литературы профессор А. Д. Галахов, Сумбатов прочитал свою драму. Драма произвела столь сильное впечатление, что они посоветовали автору передать ее в Российскую Академий наук на соискание премии имени Пушкина.

Драму Сумбатова Академия наук передала на рецензию Аверкиеву, а тот, как рассказывалось выше, написал весьма критический отзыв. Премии автору, конечно, получить не удалось.

«Царь Иоанн IV» шел на сцене обоих императорских театров в сезон 1890/1891 года. Спектакль имел успех, причем, особого внимания удостоились Южин и Ермолова в ролях Иоанна и Анастасии.

Пресса в целом положительно оценила новое произведение Сумбатова. Позже А. Ф. Кони и Д. Н. Овсянико-Куликовский писали, что среди пьес на историческую тему «Царь Иоанн IV» занимает особое место. Хроника написана безупречными и зачастую сильными стихами. В ней автор старается изобразить перелом в отзывчивой, впечатлительной и верной долгу душе молодого царя, происшедший после заговора бояр у одра его тяжело больной и умирающей Анастасии[[189]](#footnote-190).

Однако некоторые газеты встретили новую историческую драму чрезвычайно критически. В частности, издатель и редактор газеты «Новое время» А. С. Суворин опубликовал очень недоброжелательную рецензию на новую историческую драму Сумбатова. Сначала в личной беседе, а потом письменно Сумбатов, проявляя глубокий такт, дал всесильному редактору достойную отповедь.

Несколько слов об этом инциденте, который не только свидетельствует о личных качествах драматурга, но и выявляет авторскую концепцию образа Ивана Грозного.

{180} На первую телеграмму Сумбатова, в которой Суворину указывалось на необоснованность и тенденциозность его рецензии, тот ответил письмом от 18 октября 1892 г. Письмо в отличие от рецензии было написано в извинительном тоне. В нем Суворин пишет о глубоком уважении к актерскому дарованию Сумбатова, к его благородству и деловым качествам. Однако, по мнению Суворина, автор пьесы повторяет ошибочную концепцию историка Соловьева, утверждая вслед за ним, что Иоанн IV всегда сознавал негативные стороны своей деятельности и на протяжении всей жизни старался оправдать свои действия перед народом.

Суворин одобрял намерение Южина показать внутреннее перерождение грозного царя, связанное, по мнению автора драмы, с потрясением, вызванным пожаром Москвы, но упрекал его в том, что он не сумел психологически убедительно развить эту мысль. Далее рецензент писал, что он не хочет быть излишне придирчивым и поэтому не указывает на целый ряд исторических неточностей. В то же время он замечал, что в драме нарушена хронология, что взгляды Максима Грека якобы приписываются Сильвестру, что в драме не нашел развития образ Топоркова — одной из интереснейших фигур XVI века, а роль Вельского, напротив, сильно преувеличена. Главное же обвинение Суворина носило чисто политический характер. Суворин обвинял Южина в том, что «… вывод из драмы для толпы — совсем нежелательный, а он бросается в глаза… В таких положениях лавировать нельзя, чтоб не смущать малых сих, которые глупы, грубы, неотесаны и способны разделять мнения Топоркова. Признаюсь Вам, это наиболее всего меня возмутило»[[190]](#footnote-191).

20 октября Сумбатов направил Суворину письмо, в котором отверг все выдвинутые в его адрес обвинения. Сумбатов писал, что в пьесе отображена борьба не на жизнь, а на смерть двух начал: царского двора и бояр. Люди, вступившие в борьбу на стороне одной из этих сил, не щадили друг друга, и драматург, взявшийся описать эти события, естественно, должен быть верен исторической правде.

Сумбатов уличил Суворина в недостаточном знании исторических документов времен Иоанна IV. Только это могло послужить Суворину основанием для обвинения автора в недостоверности монологов Ивана Грозного. Южин советовал Суворину просмотреть «Царственную Книгу», переписку Грозного с Курбским, чтобы убедиться в исторической непогрешимости его пьесы. Слова царя лишь слегка изменены, что было совершенно необходимо для создания художественного произведения. Южин напоминает Суворину о том, что Ивана Грозного историки его времени называли «ритором славянской премудрости», поэтому {181} правда требовала показать в пьесе ум и дальновидность царя.

Суворин писал, что самое достоверное изображение Ивана Грозного дано в трудах Карамзина. Сумбатов доказал в своем письме, что Суворин не помнит трудов Карамзина, поэтому не смог увидеть сходство между Иоанном IV Сумбатова и Иоанном IV Карамзина. На деле разница между ними только одна — Южин создал художественный образ, Карамзин же — описательно-публицистический.

Сумбатов в предисловии к хронике писал, что он создал образ Ивана Грозного на основе изучения многочисленных исторических документов, а также под влиянием литературно-художественных источников. У Лермонтова, — писал он, — двумя-тремя штрихами очерчен мощный, именно грозный деспот… Старый, погрязший в грехах, весь в крови, издевающийся над величием своего сана, над достоинством окружающих, тиран, одною ногой стоящий в могиле, другой — на троне, кощунствующий в самом раскаянии, полумертвец, полупалач — вот Иоанн у гр. А. Толстого в «Смерти Иоанна Грозного»… Островский в общем рисует теми же красками, но Иоанн-сластолюбец выступает у него в «Василисе Мелентьевой» на первый план. Костомаров в «Кудеяре» почти отнимает у Иоанна ту нервность, тот постоянный патологический эффект, который для названных выше поэтов служит основным фоном картины… Репин берет Иоанна-сыноубийцу, обезумевшего от ужаса и раскаяния, но и ужас его и раскаяние — нечеловеческие… Взгляните на «Иоанна» Антокольского — и вы невольно почувствуете, что в этом гениальном изваянии из каждой черты выступает тот же безотрадный, отчаянный, больной образ… Творчество художников заставило стушеваться историю. Смутно мелькает воспоминание, что раньше пресловутого удаления Сильвестра и Адашева Иоанн был кроток, благочестив, милосерд, храбр, предприимчив, разумен… Титанические фигуры Грозного, созданные поэзией, живописью и скульптурой, бросают густую тень, и в ней не разглядишь Иоанна IV, едва-едва освещенного обрывками наших исторических воспоминаний[[191]](#footnote-192).

Сумбатов указывал, что он не собирается рассеять эту тень, так как, во-первых, эта тень исторически верна, а во-вторых, она создана крупнейшими художниками. Он думает, что в образе Ивана Грозного соединились две правды: правда историческая и правда художественная. На изучение личности и эпохи Грозного его натолкнуло желание узнать и объяснить себе, что породило эту отрицательную, необъятную силу, гениальную даже на самых низких ступенях падения? Где корни того смертоносного {182} дерева, которое так широко распустилось потом над многострадальною Русью?[[192]](#footnote-193)

Ивана Грозного создали среда, сложная эпоха, требующая решения исторических задач, стоящих тогда перед Русью. Он мечом выступал против тех, кто мешал созданию русского централизованного государства. Южин считал, что при правильном учете исторических фактов и психологии можно получить ясный и точный ответ, сложить точный образ Ивана Грозного. Он указывал на необходимость учитывать обстоятельства, в каких росла и формировалась «гордая и героическая натура мальчика», который с первых же шагов был предоставлен самому себе, но «в пределах, указанных боярскими интересами». Ему внушали бояре «свои прирожденные права над жизнью и смертью» подчиненных, а с другой стороны, сами же бояре подвергали «унижениям и оскорблениям» тот «священный сан», в божественное происхождение которого он верил.

Едва он вырвался на волю, — указывал Сумбатов, — как мальчишески, необузданно, порывисто начал мстить за обиды. Но до чего его героическая натура жаждала добра и подвига, свидетельствует нам загадочное, туманенное предание о внезапном его переломе. Этот перелом произведен был чудом. Явился простой священник — ограниченный, честолюбивый…, но убежденный и смелый. Иоанн всегда был и остался до смерти человеком принципа. В том-то и заключается гениальность, что страстная сила души ищет принцип и, найдя его, вырастает с ним вместе до поразительных размеров, двигает народы, пересоздает вековые традиции или заливает кровью все окружающее. Сильвестр в отдалении показал ему возможность принципа, известного начала, на котором Иоанн мог построить новую жизнь[[193]](#footnote-194).

После этого перед испытавшим влияние Сильвестра Иоанном IV встала единственная задача — «устроить» расшатанное государство. Казанский поход ясно показывает, насколько сильна в своих стремлениях к долгу натура Иоанна, «насколько он умеет забывать себя и свое личное счастье» ради интересов русского государства.

И это делал «палач, изверг, которого мы знаем потом по истории, по художественным образам. Как это могло случиться?» Сумбатов в своей драме по мере сил своих старается дать ответ на этот вопрос.

Его задачей, — заключает Сумбатов, — было не «оправдание» Иоанна, не возражение против существующих великих художественных образов этой наиболее выдающейся исторической фигуры допетровского периода, — его просто увлекли полная глубокой драмы жизнь Иоанна и ее условия в его первые {183} тридцать лет. Такие исторические тени вправе требовать, чтобы искусство не смотрело на них с одной оборотной стороны, если даже эта оборотная сторона при их жизни и была таковою[[194]](#footnote-195).

От подобной концепции может создаться впечатление идеализированного образа Иоанна IV. Однако, как говорил сам автор, в его драме Грозный вызывает сочувствие не своими убеждениями, а глубокими душевными переживаниями. Такой образ царя можно было создать лишь в плане романтического решения драмы. Историческая концепция автора обусловила и стилистику драмы. В отличие от шпажинских и крыловых, которые рисовали картины прошлого России в жанре мелодрам, Сумбатов наполнил свое произведение высоким романтическим духом. Автор сумел найти высокохудожественную форму. Сильные, эффектные сцены, поэтические монологи явно носили печать влияния Гюго, хотя в сущности пьеса «Царь Иоанн IV», безусловно, следовала традициям Пушкина и Шекспира.

Суворину монологи драмы казались «скучными». Возражая ему, Сумбатов замечал, что эти монологи недостаточно просто прочесть, их нужно глубоко пережить, тогда они не покажутся скучными. И лучшим доказательством сказанного было блестящее исполнение роли Ивана Грозного самим автором пьесы. Об игре Южина в этой роли говорилось и писалось очень много. По мнению театрального критика И. И. Иванова, все сцены артист вел с одинаковой силой, монологи произносил горячо. Тон игры… отзывался «романтизмом»… Но это зависело больше всего от характера самой драмы и не только вполне гармонировало с ее внутренним содержанием, но много способствовало ее сценичности, оживлению всего спектакля[[195]](#footnote-196).

Профессор П. Н. Сакулин вспоминает: «С напряженным вниманием ловила публика исторический смысл хроники, вслушиваясь в речи о боярском засилье, о царской власти и о благе народном. Гулко и торжественно звучали под сводами Малого театра слова Грозного в красивой декламации Южина»[[196]](#footnote-197).

Вернемся к полемике Суворина и Сумбатова. На замечание Суворина об образе Топоркова Южин отвечал: «Вассиан Топорков действительно крайне интересен при Василии, отчасти и при Иоанне III, но для Иоанна IV он имеет значение только человека, формулировавшего ему его затаенную мысль едино‑ и самовластия. Вы же упрекаете меня, зачем я не развил этого лица»[[197]](#footnote-198).

Таким же необоснованным оказалось замечание Суворина по поводу образа Вельского. Сумбатов отмечал, что не только он, но и Карамзин, Костомаров, Соловьев, Аксаков, Забелин и {184} другие авторы указывали на то, что Вельский был мужественным воином, образованным человеком, благородным и верным защитником христианства. О роли Вельского свидетельствует письмо самого Ивана IV Курбскому.

И в отношении образа Анастасии был не прав Суворин. Анастасию Сумбатов рисовал кроткой, доброй царицей, которая предана мужу и сыну. Эту роль замечательно исполнила Ермолова. Н. Г. Зограф пишет, что «Ермолова сосредоточивала внимание на психологически правдивом изображении драматических и трогательных сцен в роли царицы Анастасии»[[198]](#footnote-199).

Суворина больше всего волнует тот факт, что Южин вывел в своей драме на передний план народные массы, «толпу», как он ее называет. Он пишет о том, что автор нарисовал образы бояр, окружающих умирающего царя, в таких темных красках, что «мужицкая пьяная толпа нисколько не лучше». Однако историческая правда свидетельствует о том, что бояре, по замечанию Карамзина, «забывали священный долг покоить умирающего, шумели, кричали над самым одром безгласно лежащего Иоанна…»[[199]](#footnote-200).

Что же касается обвинения политического характера, заключавшегося в том, что драма Сумбатова вносит смуту в народные массы, то здесь автор вынужден был оправдываться, так как признание этого факта могло ему навредить.

Цензура выбросила из пьесы несколько эпизодов, среди них монолог Ивана Грозного, в котором он просит народ простить его, обещает ему мир и заботу. Цензура, естественно, не могла допустить пропаганду «конституционных идей» в условиях политической реакции. Академик П. Н. Сакулин в связи с этим приводит аналогию из современности. Он пишет: «Этот идеал демократического царя, созданный XVI веком, в своеобразном преломлении продолжал, по-видимому, жить в политическом сознании некоторых русских людей до конца XIX века. Вспомним, что в январе 1895 г. депутация либеральных земцев умоляла Николая II уничтожить бюрократическое средостение между собой и народом, и, как известно, в ответ получила знаменитую фразу о “бессмысленных мечтаниях”… как всегда, зритель в прошлом искал связи с современностью»[[200]](#footnote-201).

Во второй половине XIX в. на сцене Малого театре было поставлено более 10 исторических драм. Авторами их были А. Н. Островский, А. И. Сумбатов, В. И. Немирович-Данченко, И. В. Шпажинский, В. А. Крылов и др. Однако с идейной и художественной точек зрения интерес представляли только две из них: «Воевода» Островского и «Царь Иоанн IV» Сумбатова.

В полемике с Сувориным Сумбатов разоблачал реакционный, характер буржуазной прессы, ее лицемерие и продажность, показал, {185} что ее беспринципность является орудием борьбы господствующих классов против идейных противников. Южин подчеркивал тот факт, что буржуазная пресса и критика в России выступают против свободы творчества, создают невыносимую атмосферу для людей умственного труда, ставя их перед собой в положение рабской зависимости. Он писал, что Суворин прекрасно знает, кого можно ругать, а кого нет. К творческой, ничем не защищенной личности он относится с таким же презрением, как и к бесправному народу, называемому им «толпой», и в то же время становится угодливым и льстивым, когда дело касается сильных мира сего. «Будь я судья, губернатор, военный, — кто угодно, — Вы не могли бы отозваться о моей деятельности в тех выражениях, в каких Вы отзываетесь о писателе, художнике, артисте, профессоре, журналисте и т. д.»[[201]](#footnote-202).

90‑е годы знаменуют быстрое развитие капитализма в России. В этом историческом факте некоторые общественные деятели видели только зло и под этим углом зрения отображали его, другие же считали — закономерным, естественным явлением.

В произведениях Сумбатова, относящихся ко второму периоду драматургического творчества, выведены главным образом энергичные, деловые люди, представители финансовой олигархии. Вторжение капитала в повседневную жизнь, установление его господства характеризуются своеобразными чертами. В драматургии Сумбатова с поразительной точностью отражено упрочение силы дельцов и банкиров. Социальная картина России 90‑х годов, несмотря на общую тенденцию в развитии общества, резко отличалась от 80‑х годов. В этот период капитал не только уничтожает экономически и политически поместное дворянство, но и вынуждает определенную его часть идти на союз с буржуазией.

Социальная картина 90‑х годов отображена в пьесах «Джентльмен» и «Закат», написанных в 1897 и 1899 годах.

В комедии «Джентльмен» Сумбатов выступил поборником честного и чистого отношения к литературе и прессе. В лице журналиста и приват-доцента университета Горева автор яро протестует против посягательства представителя крупного московского купечества Рыдлова на общественное мнение через периодическую печать. Рыдлов жаждет создать свою газету, цинично рассуждая, как и что он и его приятели будут проповедовать каждый в своем разделе.

В «Закате» Сумбатов показал «новых людей», представителей различных социальных слоев, которые заняли господствующее положение в обществе. Некоторые из старых аристократов, {186} следуя веяниям времени, изменив прежний образ жизни, вступили на путь предпринимательства. В процессе этого сложного социального конфликта, когда идет ломка вековых традиций и рождаются новые люди, новые характеры, новые формы взаимоотношений в дворянской среде, одновременно происходит моральная деградация дворянства.

Сумбатов утверждает, что прошли времена «поэзии и романтики» за счет крепостного труда, теперь необходимо самим трудиться, а не быть тунеядцами. Если человек желает добиться успеха, он должен смириться с «прозой» жизни и быть не только разумным, но деловым и твердым, то есть подчиниться жестокому требованию эпохи. Те представители дворянских кругов, которые вовремя сумели осознать это, приспособились к новым условиям жизни.

«Новые люди» данной пьесы представлены в лице Марка Львовича Кастула — директора банков и собственника крупной экспортной фирмы, цинично проповедующего, что важно иметь деньги, капитал, а все остальное приложится. В жизненной программе Кастула — суть капиталистического мира: деньги — средство, но пока они не стали средством, они должны быть целью. Уважающий себя человек должен быть богат. Чтобы тебя любили, ты должен иметь за душой капитал. Такова философия не только Кастула, но и всего буржуазного общества.

В 1905 году Сумбатов пишет комедию «Невод». Действие пьесы происходит незадолго до начала русско-японской войны.

Капитализм вступил в новую фазу своего развития. Еще более обострились социально-экономические противоречия. Эти обстоятельства нашли свое отображение в пьесе.

В благотворительном обществе, главой которого является госпожа Иртышова, собрались карьеристы и дельцы, готовые ради денег на любое беззаконие. Одно из их преступлений становится достоянием гласности. Начинается следствие. Крупные воротилы легко рвут сети расследования, застревают в них лишь мелкие проходимцы.

Автор рисует правдивые, психологически убедительные портреты представителей самых различных социальных слоев. Особенно удались ему два образа: это Сусанна Николаевна Овиновская и Андрей Васильевич Дальнее. Овиновская не верит в прогресс, не признает законов и морали общества, она проповедует индивидуализм и право на сугубо личное счастье человека. Дальнев же, напротив, видит назначение личности единственно в служении обществу, прогрессу. Сусанна Николаевна утверждает, что каждый человек должен жить только так, как ему подсказывает собственное сердце. Для Дальнева же счастье одного невозможно без счастья остальных. Он считает, что новое общество должны строить все, коллективно.

Как видим, Сумбатов отзывается на зарождение новых социальных {187} сил, нового веяния, которое принесло революционное рабочее движение России.

Первую русскую революцию 1905 года Сумбатов отразил в своей пьесе «Вожди». Это период, когда судьба ее была решена, кульминационный этап остался позади. Напуганный революцией Николай II созывает Государственную Думу.

Заметим, что актеры театров Москвы не остались равнодушными к великим событиям 1905 года. После орудийного обстрела Красной Пресни ко всеобщей забастовке первыми примкнули артисты театра Корша. К ним из Художественного театра был делегирован В. И. Качалов, который выразил полную солидарность своего коллектива с коршевцами. Затем, по поручению общего собрания, Качалов и Вульф явились в Малый театр переговорить с Ленским и Южиным об участии в забастовке актеров Малого театра. Не застав ни того, ни другого, Качалов и Вульф отправились к ним домой.

«А. И. Южин, — вспоминает Павла Вульф, — узнав о цели нашего визита к нему, сказал, что он лично вполне согласен с резолюцией собрания театра Корша о присоединении к всеобщей забастовке… что он доложит в Малом театре о нашем посещении»[[202]](#footnote-203). Однако в это время на улицах Москвы уже лилась кровь, всеобщая забастовка переросла в вооруженное восстание.

Первые два действия пьесы «Вожди» происходят в период, предшествующий русско-японской войне, остальные — в годы революции. Персонажи пьесы — представители различных политических партий и убеждений. Автор стремится отобразить острые противоречия современной политической борьбы. Главные герои, Игорь Александрович Темерницын — крупный петербургский чиновник, министр, автор проекта демократических преобразований. Он прошел большую школу жизни, учился в России и Париже, работал во Франции и Америке, вернувшись на родину, стал крупным железнодорожным начальником. Благодаря женитьбе по расчету, он попал в среду правящих кругов, где ему предоставляют высокий пост. Богдан Богданович Комбоджио — крупный капиталист и одновременно переводчик символистов, лидер реакционной буржуазной прессы. Никодим Петрович Караев — бывший телеграфист, затем журналист в газете Комбоджио и писатель Дмитрий Михайлович Вершилин — в первом акте студент, а впоследствии вернувшийся из ссылки пламенный пропагандист борьбы за абстрактную справедливость. В образе Дмитрия Вершилина автор воплотил черты идеалистически настроенных представителей общества, политические воззрения которых не идут дальше толстовской идеологии непротивления злу насилием.

Сумбатов показывает в «Вождях» легальную, но острую политическую борьбу между буржуазными партиями.

{188} Вершилин разоблачает узкоклассовые интересы крупного буржуазного деятеля Комбоджио, отвергает его убеждения, будто вся история — это борьба не на жизнь, а на смерть за общее благо. Он говорит: «Тысячи лет прошли в этом страшном убеждении, что для спасения души нужны кровь и смерть, для свободы — кровь и смерть, для культуры — кровь и смерть, для права — кровь и смерть, для бога — кровь и смерть, для людей — кровь и смерть. И у вас теперь нет спасенной души, нет свободы, нет культуры, нет Бога… И не будет, пока будет жить эта проклятая неправда».

Политическая борьба для Темерницына заканчивается крахом, реакционные круги проваливают его прогрессивный проект и выводят его в отставку. Вчерашний вождь, яркая личность, энергичный человек с горечью признается, что давно ушли в историю те дни, когда один человек мог вершить большие дела. Герой-одиночка, по глубокому убеждению автора, не может вершить историю.

В 1916 году появилась комедия Сумбатова «Ночной туман». П. Н. Сакулин писал, что пьеса эта «… пожалуй, выдержана в тургеневских тонах. Что-то от “Отцов и детей”»[[203]](#footnote-204).

«Отцов» автор рисует как мечтательных и непрактичных идеалистов. Герой пьесы писатель Острогин проникнут верой в «необходимость чистых и светлых идеалов», и с этих позиций он «неумолимо бичует свой жестокий век», век частного предпринимательства и холодного расчета, золота и техники. Он с сожалением говорит: «Мы сбились с пути уже полвека. Золото, техника и политика завалили наш дух, как обвалом. Светила поэзии и человечности убраны из жизни и сданы в школы ребятам… Великие мысли выделены в особую категорию каких-то реликвий, их хранят с лицемерным почетом вне жизни, в музеях и академиях. Мечту о братстве народов сменила племенная ненависть… Есть отдельные люди, есть группы людей, но человечества нет».

Мечтательному Острогину противостоит «сын эпохи» Игорь. «Вы верите в книгу и слово, — говорит Игорь Острогину, — я — в дело и работу». Он любит жизнь такой, какая она есть, с ее злом и добром, с красотой и неприглядностью. Он человек дела, человек труда. Однако автор не показал, каковы жизненные идеалы Игоря.

Сумбатову одинаково удавались как психологические драмы, так и комедии. Обладая тонким юмором, он использовал его с огромным мастерством и в драматургии и в своей актерской ипостаси, доводя зрителя до гомерического хохота исполнением комедийных ролей.

Комедии Сумбатова отличаются не только внешне эффектными ситуациями, но и внутренне комедийным построением {189} ролей. Действия его комедий разворачиваются в поразительном темпе, не теряя динамичности, столь важной для этого жанра.

Выше говорилось о том, что А. Ф. Кони считал Сумбатова выдающимся драматургом. В декабре 1916 года видные ученые и общественные деятели, почетные академики Российской Академии наук А. Ф. Кони, Д. Н. Овсянико-Куликовский рекомендовали Сумбатова избрать почетным академиком Российской Академии наук. 20 марта 1917 года состоялся этот торжественный акт. Тогда же почетным академиком был избран другой корифей русского театра К. С. Станиславский.

В рекомендации А. Ф. Кони и Д. Н. Овсянико-Куликовского говорилось: «Среди современных русских драматургов видное место занимает князь Александр Иванович Сумбатов (Южин), литературная деятельность которого началась почти пятьдесят лет назад и продолжается по настоящее время… Сочинения его (1900 – 1909 гг.), изданные в 4‑х томах, содержат в себе семь драм, одну драматическую легенду из прошлого Грузии (“Измена”), одну хронику в стихах (“Царь Иоанн IV”) и семь комедий и драматических очерков». В рекомендации было отмечено: «Их темы разнообразны и жизненны и отличаются шириной захвата явлений жизни, начиная с героической борьбы народа за национальную свободу, веру и самобытность (“Измена”) до сложной игры мелких чувств, низменных страстей и корыстных побуждений, опутывающей и часто губящей добрых и слабых, доверчивых и незнакомых с теми “обрывами”, к которым иногда роковым образом приводит жизнь (“Ирининская община”, “Невод”, “Вожди”, “Сергей Сатилов” и др.). Автору чужда не только мистика, затрудняющая и усложняющая понимание замысла, вложенного в произведение, но и столь излюбленная в последнее время, символика…» Ученые подчеркивали, что «Сумбатов — реалист в смысле изображения жизненной правды во всех ее проявлениях… Это, однако, не значит, чтобы он фотографировал эту действительность, не вкладывая в нее внутренней руководящей мысли, всегда отданной добру и красоте в их торжестве или в приносимой ими жертве… Он вдумчиво и смело касается всех сторон жизни, но чувство меры и художественного такта не допускает его к тщательному и любовному изображению пошлых и чувственных проявлений человеческой природы под ложным названием “житейской правды”…»[[204]](#footnote-205)

Давая анализ основным драматическим произведениям А. И. Сумбатова и указывая на их идейно-художественное достоинство, А. Ф. Кони и Д. Н. Овсянико-Куликовский особое внимание уделили драматической легенде из прошлого Грузии — «Измене». Они писали что Сумбатов в «Измене» рисует «… борьбу {190} Грузин с нашествием персов, причем часть населения страны погибает, часть вынуждена бежать, а часть малодушно покоряется врагу, так что будущее страны казалось бы погибшим, не явись в лице вдовы последнего, до персидского завоевания, царя Тимура, женщина, одушевленная пламенной любовью к родине и умеющая вселить ее в сердца окружающих. Драма представляет много характерных этнографических и народных особенностей, но в ней, на подкладке этих особенностей, выдержан общечеловеческий характер борьбы за национальную независимость»[[205]](#footnote-206).

## Драматическая легенда из прошлого Грузии«Измена»

Еще в 80‑х годах, когда Сумбатов только начинал свой путь в большую литературу, грузинская общественность выразила пожелание, чтобы молодой драматург написал пьесу и для грузинского театра.

В ответ на это Сумбатов опубликовал в газете «Дроэба» статью, в которой писал: «Есть один недуг, против которого не существует противоядия, — тоска по родине. У каждого порядочного человека есть одно великое дело, и дело это — служение отечеству. Разве есть на свете человек, который мог бы сказать: “Я не люблю свою родину, я не хочу служить ей”? Я отдам все свои силы родной литературе, когда буду уверен, что готов к этому и могу принести пользу своему отечеству»[[206]](#footnote-207).

Почти четверть века Сумбаташвили собирал материал для произведения, которое могло бы осветить историческое прошлое Грузии. В 1889 г. газета «Иверия» сообщала: «Наш талантливый драматург А. Сумбатов задумал создание пьесы из истории Грузии»[[207]](#footnote-208). Грузинская общественность пользовалась каждым удачным моментом, дабы усилить интерес Сумбаташвили к национальной тематике. 6 ноября 1890 г. Котэ Месхи поставил на сцене кутаисского театра пьесу Сумбатова «Цепи». После премьеры он обратился к сотруднику редакции «Иверия» А. Ахназарову, автору перевода пьесы Южина, с просьбой написать рецензию на спектакль и отправить экземпляр газеты Сумбатову. Месхи считал, что это будет приятно драматургу и, возможно, в какой-то мере подтолкнет его к грузинской теме.

Грузинский театральный деятель Нико Гварамадзе вспоминает такой эпизод: в 1903 г. Южин вместе с другими актерами Малого театра приехал в Тбилиси. После окончания гастролей он побывал на спектакле грузинского театра «Ханума» А. Цагарели. Особенно понравилась ему актриса Нато Габуния, исполнявшая {191} в спектакле несколько грузинских народных песен. После спектакля Сумбаташвили зашел в гримерную талантливой актрисы и горячо ее поблагодарил. В ответ на похвалы великого актера Габуния сказала: «Саша, я не хочу от тебя никакой благодарности, если ты не пообещаешь написать пьесу для нас, грузинских актеров»[[208]](#footnote-209). Южин заверил ее, что уже начал работу над драмой на грузинскую тему.

В тот период о Грузии было опубликовано очень мало исторических документов и исторической литературы. Южин изучал прошлое Грузии не только по грузинским, но и по арабским, персидским и русским источникам, знакомился с трудами западноевропейских авторов. С этой целью он завел переписку со многими людьми, которые могли помочь ему в поисках литературы.

Интересно письмо от некоего М. Тамашева из Парижа, в котором, по просьбе Сумбатова, ему сообщались сведения о взаимоотношениях Грузии со «странами ислама». М. Тамашев пишет, что он посылает ему библиографию по истории Грузии и мусульманского мира, которую составили в парижской библиотеке. Автор письма добавляет, что он исключил из списка книги Авалова, Баратова, Мюллера и многие другие, которые, без сомнения, должны быть известны Южину.

В этот список были внесены: «Очерки культуры арабов» А. Карно, «Очерки по истории грузинской словесности» в трех томах Ал. Хаханова, «Древняя архитектура Грузии» Н. Кондакова; его же исследование о грузинской архитектуре, изданное на французском языке; «Картлис цховреба» на французском языке. «Георгий XII — последний царь Грузии» Н. Дубровина; «Очерки истории искусств Грузии» В. Романовского. Особенно много было названо книг по истории ислама на французском языке.

К началу 1903 г. у Сумбатова был уже полностью разработан план пьесы. В мае же, после длительных гастролей, Южин приехал в Тбилиси, где успешно выступал в нескольких спектаклях. После поездки в Грузию драматург почувствовал психологическую готовность приступить к работе над «Изменой» и сожалел, что не имеет возможности сразу отправиться в Москву из-за гастролей в Одессе. Но там 21 июня 1903 г., в день кончины матери, он начал, наконец, писать пьесу и завершил свой труд через месяц, 20 июля, в Покровском. В эти дни у Сумбатовых гостил А. А. Остужев с женой. Он стал первым слушателем «Измены». Драма произвела на него огромное впечатление.

Не надо удивляться тому, что Сумбатов мог создать такое крупное драматическое произведение в течение столь короткого времени, ведь предварительная работа отняла у автора двадцать {192} с лишним лет. Интересно замечание самого Сумбатова по этому поводу. Он говорил, что начать писать пьесу — значит уже ее пережить, переволноваться ею, сблизиться с ее образами. Работа, если можно так выразиться, творческая уже проведена, а гнетет еще техническая. Но рядом с этим эта техническая работа так развивает и расширяет внутренний, психологический мир лиц и событий, что сливаешься с теми, о ком и кого пишешь, что вычеркнуть хоть одну черту мучительно жаль, а всего внедрить невозможно.

В августе автор прочел пьесу труппе Малого театра в присутствии управляющего Московской конторой императорских театров фон Бооля. Труппа была восхищена пьесой, и сразу же после окончания репертуарного совета за кулисами начались оживленные дебаты по поводу распределения главных ролей. Их поделили между собой ведущие актеры — Ермолова, Рыбаков и Ленский.

Газета «Иверия» 7 сентября 1903 г. сообщала, что Сумбатов написал новую пьесу «Измена», право на первую постановку которой получил Московский императорский Малый театр. Газета кратко пересказала содержание пьесы и подчеркнула, что постановка пьесы на грузинскую тему на сцене Малого театра будет осуществлена впервые.

Премьера «Измены» прошла с триумфом. Театр в это время находился в затруднительном финансовом положении и, как отмечала пресса, наконец-то получил пьесу, которая может принести ему хорошие сборы. Это, несомненно, была большая победа театра, автора и актеров, хотя сам Сумбатов считал, что актеры, занятые в спектакле, кроме Ермоловой (Зейнаб) и Ленского (Анания Глаха), исполняли роли ниже своих возможностей.

Об успехе «Измены» писала А. П. Чехову О. Л. Книппер 21 ноября 1903 г.: «… Мы с тобой вместе пойдем смотреть “Измену” Южина. Хочешь? Я не пойду пока. Я обожаю бывать с тобой в других театрах…

В “Измене” очень хороши Ермолова и Ленский. Смысл всей пьесы тот, что Южин излил свою любовь к грузинскому народу…»[[209]](#footnote-210)

**«Измена» в Грузии.** Известие о том, что Сумбатов закончил работу над «Изменой» и пьеса получила одобрение репертуарных советов московского и петербургского императорских театров, достигло Тбилиси уже в августе 1903 г. Триумф премьеры увеличил интерес к ней грузинской общественности.

По этому поводу великий грузинский поэт А. Церетели писал: «В этом сезоне появилась драма Сумбатова “Измена”. Вся Россия {193} встретила ее с восторгом. Пьесу ставили во всех городах, где есть театры, ставили постоянно, настойчиво. Антрепренеры были в восторге. Естественно, что грузинский театр также обратился к этой пьесе»[[210]](#footnote-211).

Сразу же после публикации пьесы в журнале «Русская мысль» она переводится на грузинский язык одновременно Григолом Кипшидзе, который был тогда временным редактором газеты «Иверия», и Котэ Месхи — актером, драматургом и общественным деятелем.

17 декабря 1903 г. газета «Иверия» начала публикацию перевода. Заместитель редактора «Иверии» Шио Давыдов сообщил Сумбаташвили, что «Иверия» почитает за честь познакомить грузинскую общественность с его «Изменой». В газете будет публиковаться прекрасный перевод Кипшидзе, сделанный по тексту, напечатанному в «Русской мысли». Пьеса пойдет по отделу фельетонов, и публикация ее полностью будет закончена к концу года. К этому же времени редакция предполагает выпустить пьесу отдельной книгой с его портретом.

Согласие Сумбатова не заставило себя ждать.

Несколькими днями раньше закончил свой перевод «Измены» Котэ Месхи и получил разрешение цензуры на ее постановку 17 декабря 1903 года.

Труппа грузинского драматического общества, которой руководил тогда А. Церетели, еще в первых числах ноября начала готовить постановку пьесы Сумбатова, но появление двух переводов возбудило острые споры, чуть было не вызвавшие полный раскол в труппе.

Пока грузинская труппа вела дебаты по поводу перевода, русская труппа Тбилисского артистического общества уже осуществила постановку пьесы и показала ее 7 декабря 1903 г. Спектакль завоевал всеобщее признание, и день его премьеры стал истинным праздником грузинского театрального искусства. На имя Сумбаташвили в Москву были отправлены многочисленные восторженные телеграммы.

Приведем отрывок из письма родственницы Сумбаташвили Екатерины Леонтьевны Джавровой: «Ваша пьеса “Измена” наделала в Тбилиси столько шуму, что имя Ваше, равно как названное сочинение, не сходит здесь ни у кого с языка. Была в театре и сама была свидетельница, сколько восторга и удовольствия вызвала эта пьеса в тифлисской публике. Театр гудел, шум и рукоплескания оглушали его стены, старики, которые не имели никакого представления о театре, посещали его в эти дни. Я лично видела слезы на глазах мужчин… Будь бы это времена римского владычества, Вам бы надели на голову {194} лавровый венец, а теперь единодушно лишь хвалим и радуемся Вашему таланту»[[211]](#footnote-212).

Письма с благодарностью направили автору редакторы журналов и газет, театральные коллективы, педагоги, деятели литературы и искусства.

А в грузинской труппе продолжались дебаты по поводу перевода. «Измену» в постановке Котэ Месхи театр показал только 20 января 1904 года. К сожалению, премьера не была принята зрителем. Сам же Котэ Месхи телеграфировал Сумбаташвили, что пьеса прошла с успехом, но добавил, что актеры не полностью справились со своей задачей.

Несмотря на это, интерес к спектаклю был очень велик. После премьеры труппа показала 4 спектакля в Батуми, Кутаиси, а, вернувшись в Тбилиси, дала еще три спектакля и на этот раз с большим успехом. Пресса сообщала, что, к великой радости, постановка грузинской труппы стала намного лучше, и пьеса Сумбатова прошла великолепно.

«Измена» на армянском языке. В конце 1904 года редактор армянского журнала «Тарази» сообщал читателям, что «прекрасная пьеса г. Южина “Измена” вызвала фурор. В прошлом году мы обещали нашему читателю познакомить его с этой пьесой и теперь должны с удовольствием объявить, что нам представилась эта возможность. Со следующей недели мы начинаем печатать пьесу на страницах нашего журнала»[[212]](#footnote-213).

Пьеса стала публиковаться в переводе Джалы Тер-Григоряна. До этого она была переведена классиком армянской литературы Александром Цатуряном и опубликована в журнале «Мурджи». Существует и третий перевод «Измены» на армянский язык. Он относится к 1920 г. и принадлежит А. Григоряну.

Нужно отметить, что А. Цатурян и Д. Тер-Григорян закончили свои переводы почти одновременно, и вокруг них разгорелись споры. Дело в том, что А. Цатурян перевел пьесу Сумбатова, не испросив предварительного разрешения у автора, и это позволило редактору журнала «Тарази» затеять тяжбу с известным армянским поэтом.

В семнадцатом номере журнала была закончена публикация пьесы, а в следующем появилась статья Сумбатова, в которой он рассказывал армянским читателям об идейно-художественном замысле своей «Измены». В тот же год «Измена» вышла отдельным изданием на армянском языке. 29 октября 1904 г. появилась первая армянская постановка пьесы Сумбатова в исполнении армянской труппы бакинского театра. А {195} 31 января 1905 г. пьесу показала армянская труппа тбилисского театра. С тех пор «Измена» не сходила с армянской сцены.

В 1912 г. тбилисский армянский театр был на гастролях в Москве и среди других спектаклей показал «Измену». Из четырех постановок этого театра две — «Измена» и «Медея» — были на грузинскую тему. Спектакль посетили Сумбатов, Немирович-Данченко и Котэ Марджанишвили. Всем понравилась актриса, исполняющая роль Зейнаб. Сумбатов поднес ей большую корзину роз, к которой была приколота записка следующего содержания: «Моей Зейнаб — талантливой Сирануш».

Здесь же отметим, что «Измена» Сумбатова была переведена также на немецкий, французский, польский, чешский и сербский языки.

**Драматическая легенда.** Мы уже говорили о том, что созданию «Измены» предшествовал долгий и напряженный труд автора по изучению истории Грузии и Востока. Эта подготовительная работа помогла ему собрать огромный материал, который не мог быть целиком использован в одной драме.

Человек высокой культуры и широкой эрудиции, Сумбатов, приступая к исследованию интересующего его вопроса, никогда не позволял себе ограничиться сбором поверхностной информации. Нужно отметить, что в то время в Грузии мало было людей, которые так же глубоко знали историю своей страны, как Сумбатов. Он прекрасно разбирался и в современных, злободневных проблемах своей родины. Даже не касаясь публицистических работ Сумбатова, посвященных истории Грузии, достаточно назвать его драматургический шедевр «Измену», чтобы убедить в этом читателя.

Грузиновед Ал. Хаханашвили (Хаханов), давая высокую оценку «Измене» как художественному произведению, замечал, что автор пьесы исходит из достоверных исторических сведений о Грузии. Это, безусловно, говорит не только о большом художественном таланте, но и о глубоких научных знаниях. Письмо Хаханашвили от 14 ноября 1903 г., адресованное Сумбатову, неизвестно не только широким читательским массам, но и специалистам, поэтому мы кратко изложим его содержание.

Хаханашвили писал, что два дня как он закончил чтение пьесы, но все еще находится под неизгладимым впечатлением образов из далекого прошлого Грузии. «Измена» совершенна справедливо названа «легендой». Действительно, в истории Грузии не найдется ни одной эпохи, которая в деталях соответствовала бы ходу событий, изложенному в пьесе. Однако в ее истории отыщется множество фактов, которые могли бы создать фон «Измены». Иначе говоря, здесь нет буквального, совпадения исторических фактов, но события реальные и вымышленные наделены тем общим духом и характером, которые {196} возникли под влиянием христианской Византии и мусульманской Персии. Сюжет пьесы может быть отнесен к любой эпохе борьбы грузинского народа за христианство против ислама и омусульманивания горцев. Хаханашвили считал, что «Измена» не дает основания отнести время действия пьесы к эпохе турецкого и персидского господства в Грузии, когда эти два государства оспаривали друг у друга право на единоличное порабощение страны. Упоминание в пьесе ахалцихского паши, принявшего мусульманство только в начале XVII в., и того факта, что Ахалкалакская община вошла в состав Турции в XIV в., дает возможность предположить историческое время действия пьесы. Это замечание Хаханов сделал в связи с тем, что в обозначении времени и места действия Сумбатов писал: «Все действие происходит в конце средних веков».

В предисловии к «Измене» Сумбатов указывал, что желая, по мере своих сил, познакомить русское общество с типичными чертами и общим характером исторической судьбы грузинского народа, он не хотел быть связанным в своей попытке каким-нибудь одним строго и точно определенным историческим моментом: он неизбежно клал бы свой временной отпечаток на лица и события и стеснял бы его своею определенностью. Поэтому фабула и имена действующих лиц вымышлены, эпоха точно не обозначена, и с этой стороны «Измена» не имеет претензий на историческую точность. Но смысл и сущность событий пьесы, характеры и психология действующих лиц, как выразителей типичных и идейных народных начал, наконец, общий дух истории Грузии был для него предметом особенного внимания и тщательной обработки.

В своем письме Хаханашвили указывал на один незначительный анахронизм. Сумбатов воинов Отар-Бега называет «чанарами». Слово «чанары» вошло в грузинский язык после присоединения Грузии к России, более точно было бы назвать их «гзирами». Однако эти два замечания совершенно не касаются содержания пьесы и ее обработки. Прекрасное знание сценических требований, мощный язык, любовь к благородным порывам, вдохновленная сила речи — все это соединилось в драме, чтобы сообщить ей глубокий интерес как для грузин, так и для русских. Хаханашвили писал, что Сумбаташвили превратил царицу Зейнаб в хранительницу святая святых — любви к Родине. Царица Зейнаб может стать историческим примером непоколебимой преданности национальным традициям и христианской вере. Более того, ярко выраженный национальный колорит несет в себе и образ Анания Глахи. Его слова и дела олицетворяют героизм народа на протяжении двенадцати веков существования христианской веры в Грузии.

«Как грузин, — заканчивал свое письмо Хаханашвили, — {197} искренне благодарю Вас за прекрасное изображение нравственной стойкости нашего народа»[[213]](#footnote-214).

В предисловии к пьесе Сумбатов указывал, что обстановка и быт Грузии, где происходит действие пьесы, редко появлялись на русской сцене, и то очень давно. Это обстоятельство делает необходимым настоящее объяснение. Конечно, главным художественным импульсом, заставившим его избрать сюжетом пьесы прошлое Грузии, был тот общий яркий колорит отдельных лиц, народных нравов и окраски исторических событий, который свойствен югу и с особенной силой проступает в напряженные моменты истории, — когда народ из последних сил отстаивает то, что по справедливости считает самым дорогим: свою веру и независимость. Кроме того, тесная и прочная связь Грузии с государственной, общественной и духовной жизнью России в течение последних ста лет делает ее более интересной и близкой русскому обществу, чем жизнь многих стран и народов, служившая темой драматических произведений, поставленных на русской сцене.

Сумбатов выражает удивление по поводу того, что историческое прошлое Грузии не нашло должного отображения в русской литературе, тем более, что оно дает массу тем и сюжетов для художественного творчества. Сумбатов считал, что история Грузии заслуживает более пристального внимания, ибо эта маленькая страна до своего добровольного присоединения к России героически сражалась против могущественных мусульманских государств, пролила много крови и на протяжении веков сберегла то, что не сумели сберечь более могущественные некогда народности и государства. Дикие орды предавали мечу и огню города и села Грузии, разрушали очаги цивилизации, стирали с лица земли уникальные памятники древней культуры, казнили сотни людей… В этой неравной борьбе закалялся грузинский характер, закалялась воля и боеспособность гордого народа. Казалось бы, превратности судьбы должны были выработать в нем человеконенавистническую психологию. Однако случилось наоборот. Сумбатов указывает на одну характерную особенность грузинской нации — человеколюбие, лояльность по отношению к другим народам. Грузины, — писал он, — и сегодня с «широкой веротерпимостью» относятся к людям иной веры, которые в прошлом приходили в Грузию как завоеватели.

Разве это не прекрасная, волнующая тема для художественного воспроизведения?

Мировая классическая литература создала немало шедевров на тему женского патриотизма, самоотверженной борьбы женщины за социальные и национальные идеалы. Сумбатов знал, {198} что прошлое Грузии щедро предоставляло примеры женского героизма. Более того, он особо выделял роль грузинской женщины в истории нации, в национально-освободительной борьбе, в сохранении языка и культуры. Неисчерпаемые факты женского героизма в грузинской истории, — подчеркивал Сумбатов, — представляют невероятное, трудно объяснимое явление. Эта сторона истории Грузии дает широкие возможности не только литературе и искусству, но и науке, которая должна искать исторические и социальные корни для объяснения этого явления.

Если мы сравним быт грузинской женщины с сегодняшним бытом мусульманки, — продолжал Сумбатов, — и примем во внимание, что Грузия на протяжении тысячелетия была под пятой мусульманства и лишь порой, и то ненадолго, путем неслыханного, легендарного героизма освобождалась от этого ига, то увидим, что грузинская женщина, в отличие от мусульманской, всегда пользовалась глубоким уважением со стороны каждого грузина, кем бы он ни был — дворянином или простолюдином, богатым или бедным; эту национальную черту грузин не смогло уничтожить многовековое мусульманское владычество. Рассматривая историю борьбы грузин за национальную независимость, Сумбатов выделяет в ней один важный аспект — идеологический. Он считает, что, защищая свою национальную культуру, грузинский народ защищал христианскую культуру в целом, единую для Византии, России, Грузии и других христианских стран.

По мнению Сумбатова, культурная борьба Грузии имела общечеловеческое значение, так как в глубине грузинского национального сознания даже в самые страшные годы рабства жила вера, что рано или поздно «маленький азиатский» народ войдет в состав северного государства как равный.

Во-первых, надо указать на то, что Сумбаташвили один из первых высказал мысль о прогрессивном значении присоединения Грузии к России еще в начале нашего века. Во-вторых, правильна его мысль о том, что непобедим народ, который борется за правое дело. Что же стимулировало жизненные силы народа и делало его непобедимым? — Культура, язык, образование, которые сохранили в основном, — как пишет Сумбатов, — грузинские женщины. Они сохранили все это, казалось бы, интуитивно. На деле же — сознавая, что в этом их спасение, их свобода. И далее, все историки и исследователи Грузии единогласно утверждают, что грузинская женщина защищала дело образования в Грузии, что велики ее роль и значение в этом деле. Женщины заучивали наизусть священное писание, молитвы, поэтические произведения грузинских писателей. Почти все женщины были обучены грамоте и старались распространить ее, обучая грамоте своих дочерей. Матери воспитывали своих детей, прививая им любовь к родине и готовность встать на ее {199} защиту от многочисленных врагов. В этом духе воспитывали они не только сыновей своих, но и дочерей, и делали это с тем, чтобы грузинская женщина была бы не бесправным и слабым существом, скрывающим за чадрой страх перед происходящими вокруг событиями, а равноправным борцом за свободу своей страны.

Грузинские женщины не только стояли на страже языка, веры и культуры, обычаев и традиций, но и с оружием в руках, плечом к плечу с мужчинами защищали свою землю в трудные минуты.

В те годы, когда Грузия находилась под игом чужеземцев, грузинские женщины жили одной мечтой — добыть независимость и свободу родине.

Их сыновья, — пишет Сумбатов, — были для них не только плотью и кровью, но и душой, верой, и надеждой на будущее. Акакий Церетели писал, что если Грузия «сумела сохранить свою национальность, то заслуга в этом в первую очередь принадлежит грузинским женщинам. Их дети с материнским молоком впитывали в себя любовь к родине и верность ей»[[214]](#footnote-215).

В Грузии исторически сложилось так, что женщина была главной фигурой в делах семьи, у мужчин не хватало времени заботиться о доме. Была еще определенная категория женщин, которые ставили общественные дела превыше всего. Их называли «великомученицами». Сколько таких «великомучениц» уходило на войну, сколько их сражалось в бою наравне с мужчинами! Память народа с любовью сохранила их имена. В истории человечества трудно отыскать пример, подобный героизму царицы Кетеван, которая предпочла вероотступничеству мученическую смерть. В предисловии к драме Сумбатов приводит потрясающий факт из истории — в 1226 году более 50.000 женщин были замучены за веру хоросанским султаном Джелал-Эддином, так и не заставившим их отказаться от христианства.

Сумбатов рассказывает о более длительной и скрытой борьбе, которую вели грузинские женщины против поработителей. Заброшенные судьбой в чужие страны, годами не видя родины, они вынашивали в своем сердце ненависть к врагу и планы тайной борьбы с ним. Вспомним несколько подобных примеров. Один из них — царица Мариам, сестра Левана Дадиани, которая оставила своего мужа Симона Гуриэли и вышла замуж за принявшего мусульманство царя Ростома с целью использовать связи его двора в интересах Грузии. Мариам стала в сущности правительницей страны. Благодаря ее заботе и влиянию неизмеримо много было сделано для развития грузинской культуры.

{200} В своей драме Сумбатов дал обобщенный тип такой грузинской женщины. Такова, в первую очередь, главная героиня пьесы Зейнаб, которая посвятила все свои силы делу освобождения родины. Как писал Акакий Церетели, «Зейнаб пожертвовала мужем, сыном, на какое-то время страной, всем, что было для нее святая святых, во имя того, чтобы увидеть свой веками гонимый народ освобожденным. И она дожила до этого великого часа. Но ей не дано было насладиться радостью победы — ее сын, ослепленный любовью к женщине, изменил священным идеалам и предал родину. Мать заставила его искупить измену ценой жизни и сама погибла вместе с ним»[[215]](#footnote-216).

По сюжету пьесы ставленник персидского шаха Солейман-хан, следуя приказу своего властителя, нападает на Грузию. Он покоряет страну, предает ее селения мечу и огню, убивает царя Теймураза и растаптывает конем его маленького наследника Георгия. Расправиться с царицей Тамарой он собирается собственноручно, но, когда поднимает на нее меч, пораженный красотой царицы, он отказывается от своего жестокого намерения. Он делает Тамару главной женой среди своих многочисленных жен. Вчерашняя царица богатой страны оказывается в гареме Солейман-хана. Она делает вид, что отступает от своей веры, принимает мусульманство и, непокоренная, становится «преданной» помощницей Солейман-хана в его политических делах. Ренегат из Грузии меняет веру и, приняв в мусульманстве имя Отар-бега, переходит на службу персидского двора. Отар-бег, когда-то самоотверженный и энергичный защитник Грузии, становится теперь жестоким гонителем родного языка, веры и обычаев своей страны и всеми силами старается заслужить расположение Солеймана. И, действительно, в истории существовал не один пример, когда переменивший убеждения грузин делался ярым последователем новой веры. Но не так обстояло дело с Тамарой-Зейнаб. На протяжении двадцати лет она тайно вынашивала свою мечту о свободе родины и с величайшей осторожностью готовила восстание против Солейман-хана. А ее слуга Анания Глаха все эти годы воспитывал ее сына, наследника Георгия, которого Солейман-хан считал мертвым. И настал день, когда она открыла свою тайну Отар-бегу и потребовала от него поднять меч против врагов родины. Ошеломленный Отар-бег спрашивает царицу, как же она могла, ненавидя Солеймана, прожить с ним столько лет и неужели у нее не было случая и сил убить его? Зейнаб отвечает, что она поступилась всем не ради одной только мести. Сколько раз был рядом с Зейнаб Солейман-хан, безоружный, покорный, забывший обо всем, кроме ее ласки! Стоило протянуть руку, чтобы взять кинжал, но разве она имела право мстить только ради {201} мести? Она, царица Грузии, мать законного наследника трона, дочь поруганной, истерзанной родины! Что бы дала родине его смерть? Разве она могла спасти Грузию от рабства? Разве мало у шаха подобных Солейманов, еще более жестоких и ненасытных кровопийц? Нет, она жила не в ожидании мести, она ждала того дня, когда переполнится чаша народного терпения и вскипит подобно выходящему из берегов горному потоку, когда каждый раб поймет, что и он человек, возжелает свободы и восстанет против врага. Она ждала дня, когда ее сын поведет свой народ в бой. И тогда она бросит к его ногам свой грех, свой позор. Грозен будет для Зейнаб, для матери, гнев и приговор сына. Но она живет лишь интересами своей страны, ей не страшен любой приговор.

В этом монологе Зейнаб выразились мысли, чувства и стремления всего народа в годы тяжелого порабощения.

И начинается восстание. Отар-бег переходит на сторону народа, окружающего Метех. Зейнаб, уверенная, что сын ее возглавит восставших, уже предвкушает торжествующую радость той минуты, когда, приведя свой народ к победе, он станет законным властителем Грузии. Но тут она узнает, что ее сын, который должен был взорвать крепость Солеймана — Метех, ослепленный любовью к Рукайе и обманутый ею, изменил родине и своему народу. Разбиты все мечты и надежды, которые Зейнаб вынашивала в течение стольких лет, несмотря на все унижения и страдания гордой души. Увидев сына, Зейнаб бросается к нему, не в силах сдержать своих чувств, и приказывает смертью искупить позор измены.

Спаси себя от последнего позора! Иди, там умирают за тебя. Умри с ними! О, перестань жить! Перестань жить! Люди не простят тебе… Иди! Умирай!

Георгий, пораженный в самое сердце словами матери, бросается в бой.

И вот наступает долгожданная минута. Народ торжествует победу. Но вносят тело наследника престола. Он искупил свою измену.

Зейнаб знает, что у матери изменника, хотя и смертью искупившего вину, нет права стоять во главе народа. Пусть же рассудит нас вместе господь! — говорит Зейнаб, ударяет себя в грудь кинжалом, и, умирая, падает на труп сына. Как истинная патриотка и женщина, она свято выполнила свой долг и перед родиной и перед сыном.

Пьеса, написанная в канун революции 1905 года, в период нарастающего обострения классовых противоречий, имела глубоко современное звучание. Автор выводит в ней на первый план наравне с главными героями и представителей народа, самую надежную силу в борьбе за национальное и социальное освобождение.

Сумбатов показывает, что в самые тяжелые периоды жизни {202} страны именно народ, его низшие слои становятся истинными защитниками свободы отечества. В то же время он подчеркивает, что крестьянство было главной силой, ее авангардом. Ни один из главных героев пьесы не представлен как вождь, направляющий действия масс, более того, Сумбатов выводит своих главных героев как людей, в общем-то не принимавших участия в пробуждении национального самосознания народа и подготовки восстания. Народная борьба носит стихийный характер. «Измена» написана с чувством глубокой любви и благодарности к людям, отдавшим свою жизнь за освобождение родины. Всю силу этой любви Сумбатов вложил в образ Зейнаб. Нужно отметить, что этот противоречивый и многогранный образ — один из сложнейших в драматургическом творчестве Сумбатова. Акакий Церетели часто задавал вопрос: кто же Зейнаб? Исторический тип грузинской женщины-героини или вымышленный автором легендарный образ. Поэт не мог дать однозначного ответа на вопрос. Известно, что поначалу он считал Зейнаб завуалированным подобием Отар-бега. Однако очень скоро Акакий Церетели изменил свое отношение к художественному образу Зейнаб. И решающую роль в этом сыграл тот факт, что под влиянием «Измены» сам Акакий Церетели изучил большое количество материалов по истории Грузии. В дальнейшем он даже написал на эту тему несколько обстоятельных статей.

Церетели пришел к тому, что Зейнаб — обобщенный тип героической грузинской женщины далеких исторических времен, когда она шла на любые жертвы, страдания и унижения во имя освобождения родины. В этих тяжелых, невыносимых условиях ей не на что было опереться, кроме как на свой разум и свою красоту. И оба эти оружия она использовала для того, чтобы тайно готовиться со своим народом к борьбе против поработителей. В этом не было ни капли корысти: когда главная цель была уже достигнута, у нее хватило силы воли принести в жертву, в силу своих нравственных убеждений, жизнь сына и свою. Церетели заключает: «… На многое способна высокая натура,… и нам не остается ничего другого, как поклониться Зейнаб, как идолу, ступившему на грань величия»[[216]](#footnote-217).

13 января 1913 г. на банкете, устроенном московским литературным кружком в честь Акакия Церетели, великий грузинский поэт произнес речь, известную как «Обращение Акакия к молодежи, учившейся в России». В ней дана оценка драмы Сумбаташвили «Измена», а сам Сумбаташвили объявлен одним из величайших представителей нации. «Разве суждено переродиться народу, — заявляет поэт, — который дал миру Руставели, Мтацминдели, Горгасали, Давида-Строителя, царицу Тамар, Георгия Саакадзе? Не было столетия, которое не явило бы личности такой величины. Но зачем уходить в дебри прошлого? {203} Окинем взором настоящее. Разве перед нами не великий представитель грузинского народа — автор “Измены”? “Измена” — не просто сценическая постановка развлекательного характера. Каждый изображенный в драме образ отражает наше прошлое и будущее»[[217]](#footnote-218).

Замечательный грузинский режиссер, художественный руководитель театра имени Ш. Руставели А. Ахметели посвятил серию статей Сумбатову-Южину, драматургу и актеру. А. Ахметели считал, что «Измена» как драматургическое произведение на редкость сценична и по своим художественным достоинствам стоит на уровне произведений мировой классики. Достоинство драматургического произведения определяется тем, сколь органично в нем развивается действие. В этом отношении «Измена» почти не имеет равных. Пьеса построена на «моноцентрическом принципе» и от начала до конца пронизана одним лейтмотивом — измены. Измена здесь — стержень повествования, основа и суть пьесы. Измена здесь — и действие, и переживание. Каждый акт пьесы — цельное и законченное произведение, в то же время органически связанное со всей драмой. Ахметели сравнивал «Измену» в этом плане с шекспировским «Гамлетом», вся драматургия которого подчинена духовной трагедии принца Датского[[218]](#footnote-219).

Высокую оценку «Измене» дал А. В. Луначарский. Он писал: «Его (Южина) “Измена” — спектакль, постоянно пользующийся успехом и любовью, и я не удивляюсь, что американцы зовут его театр поставить его симпатичную пьесу во всех больших городах Америки. Пьеса может быть широко любимой самыми различными слоями населения, за исключением, может быть, блазированных, объевшихся тонкостями искусства. Она умело использует все так хорошо знакомые Южину театральные эффекты; она полна разнообразием и сценической жизнью и вместе с тем в ней живет то тепло, которое согревает всю деятельность Южина, именно: глубокий гуманный либерализм и своеобразный пафос, над которым могут хихикать плоскодонные скептики, но которые всегда находят путь к действительно благородным сердцам, особенно наиболее свежим сердцам юношества и людей из народа»[[219]](#footnote-220).

Интересен факт, который проливает свет на отношение Луначарского к «Измене» Сумбатова. Во время первой мировой войны в Женеве среди эмигрантов-большевиков были также грузинские революционеры, которые под руководством В. И. Ленина вели активную партийную работу. В 1915 году в грузинской колонии большевиков состоялся диспут по поводу пьесы {204} Сумбатова «Измена». Диспут носил характер литературного суда.

Этот литературный суд был организован по инициативе известных грузинских большевиков Миха Цхакая, Самуэля Буачидзе и Нико Кикнадзе. Защитником одного из главных персонажей «Измены» Ираклия выступал А. В. Луначарский[[220]](#footnote-221).

Интерес к литературному суду над персонажами «Измены» был велик. Перед началом «процесса» на улице Конкорд собралась многочисленная публика, желающая проникнуть в здание муниципалитета. Очевидно, многих привлекло участие Луначарского, ораторское искусство которого пользовалось огромной популярностью.

Судьи и двенадцать присяжных заседателей были облачены в мантии. После краткого вступительного слова председателя начался «процесс». Луначарский основательно подготовился к нему и произнес блестящую защитительную речь, которая длилась более часа. Он дал глубокий анализ исторического значения Грузии, разоблачил вероломство и жестокость ее врагов, говорил о многочисленных, но тщетных попытках поработить эту страну… Вдохновенные слова Луначарского о героической освободительной борьбе грузинского народа были встречены шумной овацией.

**Зейнаб М. Н. Ермоловой.** «Измена» не раз ставилась на грузинской сцене, но в дореволюционном грузинском театре так и не был создан значительный, яркий спектакль. Газета «Театри да цховреба» писала в 1916 г.: «Вот уже несколько лет эта пьеса на нашей сцене, и, к великому сожалению, мы так и не видели ни одной ее достойной постановки. Когда театр имел собственное помещение, возможность сделать хорошую постановку не была использована. В теперешних же условиях это гораздо сложнее»[[221]](#footnote-222).

Самой лучшей постановкой «Измены» был спектакль Малого театра при участии всех ведущих актеров труппы.

Грузинский композитор Д. Аракишвили вспоминал: «Никогда не забуду постановку “Измены” Сумбатова, осуществленную Малым театром. Память навсегда сохранила великолепные образы, созданные Ермоловой — Зейнаб, Ленским — Анания Глаха, Рыбаковым — Отар-бег. Мне довелось видеть и великолепное исполнение роли Отар-бега самим Сумбатовым». Стоит отметить, что в те годы пьеса была признана значительным произведением своего времени. «Измена» знакомила русскую общественность с историей и культурой Грузии. Неизмерима заслуга Сумбатова в этом отношении. Он выразил в драме свое патриотическое чувство, и, если бы он ничего больше не сделал для своей родины, одной только «Измены» было бы достаточно, {205} чтоб Сумбатов мог считать свой долг перед родиной выполненным.

Творчество Ермоловой формировалось под влиянием прогрессивных идей русских революционных демократов. Весь свой огромный талант актриса отдала служению благороднейшим идеям освобождения народа, создав блистательную галерею образов борющихся за свободу женщин. Зейнаб была последней крупной ролью в ее героическом репертуаре. После «Измены» Ермолова еще долгие годы царила на сцене Малого театра, говоря словами Сумбатова, «… она осталась той же великой художницей, какою была, но в ролях иных тонов, иных возрастов»[[222]](#footnote-223).

Из всего, что сказано и написано о Зейнаб-Ермоловой, наиболее интересно и убедительно слово Южина-Сумбатова в его статье, посвященной великой актрисе. Южин как актер и как автор «Измены» готов был поклониться Ермоловой земным поклоном за ее «гениальное исполнение» роли Зейнаб в его пьесе и за новый богатый вклад в историю русского актерского искусства. Он отнес роль Зейнаб к значительным работам актрисы и в русской, и западной классической драматургии, поставил ее рядом с такими шедеврами, как Жанна д’Арк, Лауренсия, Эстрелия, Негина, Катерина.

Еще при чтении пьесы Ермолова всем своим существом прониклась любовью и уважением к Грузии — маленькой, борющейся за свое освобождение стране. Сумбатов писал: «Немудрено, что гениальная дочь России… Ермолова — не могла не найти и нашла крепкие нити, связывающие прошлое микроскопической Грузии с настоящим необъятной России»[[223]](#footnote-224).

Он писал, что даже для него, человека, прекрасно знавшего характерные черты грузинских женщин, их духовный мир, внешний облик, оставалось загадкой, как, какими средствами удавалось этой истинно русской женщине, никогда даже не жившей в Грузии, так точно и тонко передать облик грузинки, так полно я глубоко. «Только именно грузинка умеет каким-то особенным, изгибающимся движением стана точно слиться с тем, кого она к себе приближает. Только у грузинок-матерей мне случалось наблюдать в обращениях к сыну эту смесь величия матери и покорности женщины. А эта прирожденная, утонченная грация, которую грузинка впитала в свою кровь из глубины старой Азии… И опять тот же, чисто ермоловский склон головы и шеи, но каким-то чудом превращенный в прием, свойственный именно грузинской женщине, внимательно вглядываться во все, что вокруг нее происходит, прием, выработанный веками настороженной жизни, окруженной постоянной тревогой за все, что дорого и близко: за веру…, за свою любовь, честь, {206} достоинство, за участь своих отцов, братьев, возлюбленных, сыновей, дочерей, за свой дом, за каждый кусок хлеба.

… Все эти отдельные стороны роли запали в творческую глубину Ермоловой и отливались огнем ее гения в сплавы одинаково драгоценные и по составу и по великой гармонии форм»[[224]](#footnote-225).

Во втором акте есть такая сцена: старик Анания Глаха, блестяще исполняемый Ленским, приводит к Зейнаб двух юношей, один из которых — сын царицы, наследник престола Георгий-Зейнаб не видела сына двадцать лет. Она напряженно вглядывается в одного из юношей. «Который?» — тихо спрашивает старого Анания Глаху, не отрывающего от нее взгляда. «Тот, на кого ты глядишь», — отвечает он. Их кратчайший, предельно сдержанный диалог был исполнен глубокого драматизма; «… в этом обмене двух исключительных художников коротенькими репликами, — писал Сумбатов, — полностью отражалось все, что оба героя пьесы пережили в прошлом и чего они ждут от будущего»[[225]](#footnote-226).

Сумбатов вспоминает любопытный эпизод: в 1907 году по просьбе французской актрисы Сары Бернар ее сын вместе с известным переводчиком Бинштоком начал переводить «Измену» на французский язык. В беседе с Сумбатовым Сара Бернар высказала сомнение, что в одном слове «который?» можно выразить всю глубину чувств героини, ее переживания, связанные со столь патетическим моментом. Необходимо добавить несколько слов, — попросила актриса. «Возможно, сударыня, но для Ермоловой, создавшей эту роль в Москве, этого единственного слова было вполне достаточно», — ответил Сумбатов.

Ермолова со всей искренностью, верой, самозабвением подчинилась многосложному образу Зейнаб. Роль овладела ею. В сценах с Солейман-ханом, сжигаемая ненавистью, она оборачивается его возлюбленной, с мнимой покорностью ластится к врагу своему, ублажает слух его льстивыми речами. Долг перед родиной побеждает унижение и ненависть.

Совершенно преображалась Ермолова-Зейнаб в сценах с Отар-бегом. Она надменна и горда. В каждом ее взгляде на него, в каждом слове сквозит затаенное и глубокое презрение к предателю. Она безо всякой жалости отнимает у Отар-бега его единственную дочь и прочит ее в наложницы Солейману. Только таким поступком могла Зейнаб ожесточить Отар-бега против врага и пробудить в нем сострадание к своей родине. С удивительным чувством меры, с глубокой психологической убедительностью Ермолова умела передать эти два совершенно разнохарактерных настроения.

В сцене, где Зейнаб сообщает Отар-бегу о подготовке восстания, Ермолова начинала свой монолог низким, грудным голосом, {207} сдержанно и монотонно повествуя о несчастьях и бедах, которые пережил ее многострадальный народ. Зал замирал. «Каждое слово Ермоловой жгло душу». Когда актриса обращалась с призывом к предателю: «Отар! Подними свой могучий меч! Это не я, не сын мой, не дочь твоя зовем тебя. Тебя зовет на земле твой народ, а с неба — оскорбленный и поруганный Бог!», — перед пораженным Отар-бегом раскрывался истинный героизм этой женщины, смысл и цель ее существования. Автор «Измены» вспоминает «бурю страстной любви к свободе, которая охватила и Ермолову, и весь зал, и все закулисье Малого театра…»[[226]](#footnote-227)

Игра Ермоловой достигала кульминации в финале пьесы, когда ее героиня узнавала об измене сына. Охваченная безумным отчаянием, Зейнаб, призвав все силы своей души, приказывает сыну кровью искупить его преступление. Народ штурмует последний бастион врага. Победа! А единственный сын, надежда матери, — погиб. Но родина освобождена. «Мгновенность этого перехода, — пишет Сумбатов, — от глубины муки к вершине счастья нельзя никак сыграть. Только став всецело, безраздельно тою, кто пережил такой момент в жизни, только отдав свою душу без остатка одному делу, как Тамара отдала ее делу освобождения своего народа, только тогда можно дать то, что давала Ермолова в этот момент. Та “радость страдания”, о которой я говорил… как об отличительной черте ермоловского творчества, может быть, нигде не выражалась с такою стихийною силою, как в этой сцене. И, право, во мне сейчас, в этом выводе, говорит вовсе не полнота авторского удовлетворения: я уже давно пережил счастливую пору таких переживаний. Я просто суммирую свои воспоминания и подвожу им итог скорее с осторожностью критика, чем с увлечением художника»[[227]](#footnote-228).

«Измена» на оперной сцене. Известный русский композитор М. М. Ипполитов-Иванов приступил в 1908 г. к работе над оперой по пьесе Сумбатова «Измена». Он давно искал сюжет из грузинской жизни и, лишь побывав однажды в Малом театре на спектакле «Измена», нашел то, что ему было нужно: пьесу, насыщенную сценическим действием, напряженным ритмом сюжета[[228]](#footnote-229).

Ипполитов-Иванов был хорошо знаком с грузинским искусством, с грузинской народной музыкой. Он долгое время жил в Грузии, изучая грузинский музыкальный фольклор.

Музыкальная жизнь Тбилиси, — вспоминал впоследствии композитор, — впервые соприкоснулась с русским искусством в 80‑е годы. Начиная со времен М. С. Воронцова, наместника Кавказа, {208} т. е. в 40‑х годах прошлого столетия, в Тбилиси процветала только итальянская опера, на которую правительство не жалело средств. Приглашались лучшие итальянские певцы, хор и оркестр. Они, женившись на местных уроженках, прочно обосновывались в Тбилиси, и таким образом сложились музыкальные династии Фиделио, Думы, Туорто, Лонго, Привитера, Торриани, Феррари и др., потомков которых можно встретить и сейчас по всему Кавказу[[229]](#footnote-230).

В конце 50‑х годов в Тбилиси было организовано Закавказское музыкальное общество. Известный музыкант, выпускник Петербургской консерватории Н. И. Саванели основал бесплатные хоровые курсы, заложив фундамент музыкальному образованию в Грузии. У него появилось много последователей, энтузиастов этого благородного дела. Неоценимую помощь оказал грузинским музыкантам П. И. Чайковский.

Другой выпускник Петербургской консерватории А. И. Мизандари основал курсы обучения игре на фортепиано, скрипке и пению. Ипполитов-Иванов, приехавший в Грузию в 1882 г., когда в музыкальной жизни Грузии царило большое оживление, стал директором музыкальных курсов и главным дирижером симфонического оркестра.

Жизнь в Грузии, общение с грузинскими музыкантами пробудили в Ипполитове-Иванове чувство большой любви к грузинскому народу, к его культуре. Именно в Грузии он начал свою композиторскую деятельность. Композитор вспоминал, что по дороге в Грузию он наслаждался чарующей красотой природы этой прекрасной страны. Тогда и сложились в нем неизгладимые впечатления о Кавказе, и в дальнейшем он старался музыкой передать пережитое.

Ипполитов-Иванов провел в Грузии одиннадцать лет, и все эти годы он плодотворно работал. Переехав в Москву, композитор не порвал связи с Грузией. Через год он написал свою первую сюиту из серии «Кавказские эскизы», состоящую из трех частей, две из которых были на грузинскую тему. Успех этой сюиты укрепил интерес автора к грузинской музыке. По совету С. И. Танеева композитор опубликован пространную статью о грузинских народных песнях.

За «Кавказскими эскизами» последовал новый цикл «Иверия». Это произведение, целиком построенное на мелодиях грузинского музыкального фольклора, имело еще больший успех.

И вот в 1908 г. композитор приступил к работе над оперой на сюжет «Измены» Сумбатова.

«Измена» — чрезвычайно сложная пьеса с точки зрения структуры развития сюжета и многочисленности действующих лиц. Естественно, было нецелесообразно переносить всю драму {209} на музыку. По просьбе композитора Сумбатов несколько упростил любовно-драматическую линию и акцентировал в основном тему политической борьбы народа.

К весне 1908 г. был уже готов черновой вариант оперы. Ипполитов-Иванов использовал в своей работе богатый материал, собранный им в Грузии. Весной 1909 г. автор завершил свою работу и передал партитуру оперному театру С. И. Зимина. В 1910 г. опера была поставлена.

За какие-нибудь три года опера «Измена» Ипполитова-Иванова обошла все провинциальные сцены России и в январе 1914 г. была поставлена в петербургском Мариинском императорском театре.

Петербургская пресса, как правило, очень сдержанно относилась к произведениям московских авторов. И на этот раз она осталась верна себе: газеты довольно холодно встретили «Измену», лишь немногие из них не поскупились на высокую оценку. Ипполитов-Иванов получил массу приветственных посланий. В одном из писем известный композитор Ц. А. Кюи писал Ипполитову-Иванову, что в его опере «всюду музыка, все красиво, изящно, благородно, привлекательно, инструментовано и звучит чудесно»[[230]](#footnote-231).

# **{****210}** Глава IVВ борьбе за реализм. Во главе Малого театра

## 1. Борьба за реализм в искусстве

«Живу жизнью Малого театра и грежу надеждой подышать им весной… Я слит с ним всею отданной ему жизнью неразрывно и буду с ним после смерти».

*А. И. Сумбатов-Южин*

В конце 90‑х годов XIX века Малый театр испытывал творческие затруднения. Главным режиссером театра все еще оставался С. А. Черневский, который не мог решать большие творческие задачи.

Очень метко охарактеризовал стиль работы Черневского А. А. Остужев в беседе с известным актером МХАТа Л. М. Леонидовым.

Репетиции в Малом театре, как правило, начинались ровно в 11 часов утра. В 10.45 сторож Яковлев торжественно вносил кресло для главного режиссера и ставил его на сцене у суфлерской будки. Вскоре появлялся сам Черневский в сопровождении суфлера Курбатова, медленно подходил к креслу и садился. Работа начиналась. Как вспоминал Л. М. Леонидов, больше всего Черневский следил за тем, чтобы знали роль. Запрещал суфлеру подавать реплики молодым. Но и старикам тоже доставалось. Актер К. Н. Рыбаков, получив роль, через пять дней знал ее назубок. М. П. Садовский незнание роли очень умело маскировал. Он нагибался, как бы находя на полу гвоздики, и в эти моменты внимательно прислушивался к суфлеру. Однажды Южин несколько опоздал. Роли не знает, но всем хочет показать, что знает. Суфлер надрывается. Южин еще больше путается. Тогда Черневский громко говорит: «Курбатов, замолчите, ведь вы только мешаете князю!»

Черневский за всю свою службу не пропустил ни одного {211} спектакля. Начинал спектакль он самолично. Ровно в восемь часов подходил к штепселю и поворачивал его. Он не был режиссер, как мы его сейчас понимаем, это не был постановщик, — это был очень хороший главный режиссер-администратор[[231]](#footnote-232).

Что же касается второго режиссера А. М. Кондратьева, то он не отличался особыми талантами. Работу над спектаклями ему не поручали, вся его деятельность ограничивалась лишь распределением ролей. Однако именно Кондратьев после Черневского занял пост главного режиссера Малого театра.

Театр, богатый актерскими дарованиями, попал в творческий тупик. Особенно тревожным был тот факт, что императорская контора не понимала, к каким последствиям могут привести подобные самоуспокоение и беспечность. Вся тяжесть творческой жизни театра легла в основном на плечи ведущих актеров: Ермоловой, Ленского, Южина, Лешковской, Рыбакова, О. Садовской, М. Садовского, Правдина. Руководство театра почти не заботилось о вдумчивом подборе репертуара, и в распределении ролей стали процветать протекционизм и знакомство. Часть актеров выступала на сцене лишь время от времени, что весьма отрицательно сказывалось на их профессиональном мастерстве. Однако из 172 спектаклей, представленных театром в сезон 1839 – 1890 г., Ермолова сыграла в 63, а Южин — в 110, причем Ермолова создала шесть новых образов, а Южин — семь. Еще более загружены были они в предыдущем сезоне; Ермолова называла это обилие ролей и выходов «каторжным» трудом.

До 1898 года Московскую контору императорских театров возглавлял бывший офицер П. М. Пчельников, который мало что понимал в театральном искусстве и относился к «Дому Щепкина» примерно как к находящемуся под его командой батальону. Кроме того, что чиновники конторы не в силах были должным образом руководить труппой и составлять подходящий репертуар, они чинили еще всяческие препятствия постановкам на сцене Малого театра пьес Чехова и Горького. Пост директора императорских театров в Петербурге занимал И. А. Всеволожский, который почти не отличался от своего московского подчиненного. Естественно, что губительный произвол этих чиновников не мог не отразиться на художественном престиже Малого театра.

В 1899 году И. А. Всеволожский был освобожден от должности, и пост директора императорских театров занял С. М. Волконский, управляющим же Московской конторой стал В. А. Теляковский, отставной кавалерийский офицер. Волконский процветал в придворном обществе как человек талантливый, любитель и знаток искусства; одно время он даже пробовал {212} свои силы на сцене и заслужил одобрение двора. По-видимому, светский лоск и умение себя преподнести дали повод назначению этого дилетанта на пост директора императорских театров, что позволило ему бесцеремонно вторгаться в сферу профессионального искусства.

Свою деятельность Волконский начал с того, что познакомился сначала с труппой Петербургского Александринского театра, а затем с коллективом Малого. Встреча с ним глубоко разочаровала актеров — во главе императорских театров встал на редкость самовлюбленный, бестактный и тщеславный человек. Свою речь он начал с угроз: «Чтобы существующие правила предписания безусловно исполнялись всеми», с нарушителей их новый директор будет взыскивать со всей строгостью закона. «Уважение должно чувствовать к родному языку, — поучал он актеров. — Нужно показать другим, как следует говорить по-русски»[[232]](#footnote-233). Далее он заявил, что его слух русского человека не раз бывал покороблен на спектаклях Малого театра, со сцены которого якобы доносилось искаженное русское слово. Это было неприкрытым оскорблением Малого театра; это было совершенно не заслуженным порицанием, вынесенным замечательным мастерам сцены, отдающим все свои силы, весь свой талант и знания пропаганде русского художественного слова, и было тем более нелепым, что исходило от человека, говорящего с французским акцентом.

После посещения Волконским Малого театра Ермолова писала своему другу Л. В. Средину в Ялту: «Вы, конечно, читали, какую “милую” речь нам сказал директор? Как он вообразил, что пришел в приготовительный класс в гимназию 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 мы и остолбенели от удивления, а потом заволновались: ждали умного человека, а приехал дурак»[[233]](#footnote-234).

Вечером того же дня Волконский присутствовал на спектакле. Шел «Эгмонт». После спектакля Волконский сделал Южину несколько нелепых замечаний. Актер не остался в долгу и с достоинством отвечал дилетанту-театралу.

Новый управляющий московской конторой Теляковский поначалу считался с ведущими актерами Малого театра, но вскоре выяснилось, что он недолюбливает их и в особенности Ермолову. Бывали случаи, когда Теляковский в оскорбительной форме высказывал свое отношение к великой актрисе, чем вызывал негодование всей труппы. М. П. Садовский даже сочинил несколько сатирических стишков, в которых высмеял бывшего кавалерийского офицера. Враждебное отношение Теляковского к {213} Ермоловой дошло до того, что директор императорских театров Волконский заявил в Петербурге, что может обойтись без нее.

В начале своей деятельности Теляковский учредил в театре репертуарный совет. Интересно познакомиться с его описанием первого совещания, состоявшегося 6 февраля 1899 года, на котором присутствовали Ермолова, Федотова, Никулина, Лешковская, Садовский, Рыбаков, Ленский, Южин, Правдин, Музиль, Кондратьев, помощник Теляковского Нелидов и его заместитель Лаппа-Старженецкий.

Совещание проходило в конторе и длилось около трех часов. Было высказано много различных мнений, в результате чего выяснилось, что актеры не довольны существующим положением дел Малого театра. «Дельнее всех говорил самый младший — А. И. Южин, старавшийся добиться в конце концов определенных практических результатов от всей этой многогласной говорильни, — пишет Теляковский. — Будучи не только артистом, но, кроме того, и драматическим писателем, он был вместе с тем умен, образован, не лишен некоторой грузинской хитрости и отлично знал достоинства и недостатки своих коллег по труппе — людей бесспорно талантливых, но малопрактичных»[[234]](#footnote-235).

На этом совете Теляковский по настоятельной просьбе Южина внес в репертуар текущего сезона «Дядю Ваню» Чехова. Со своей стороны Теляковский поручил Южину составить докладную записку о положении дел в Малом театре и наметил целый ряд предложений для улучшения работы. Автор сам зачитал Теляковскому свою докладную записку, сопровождая чтение соответствующими комментариями, однако, как писал позднее Южин, управляющий так и не понял суть записки.

Именно в это время Южин вместо Немировича-Данченко был утвержден членом Театрально-литературного комитета. По требованию Теляковского, было проведено собрание, на котором Южина избрали председателем комитета, однако он категорически отказался принять эту должность. Дело в том, что в мае 1901 г. А. И. Южин был переизбран председателем организованного 9 октября 1899 г. Московского Литературно-художественного кружка, в который входили корифеи литературы и искусства — Чехов, Брюсов, Тихомиров, Немирович-Данченко, Мамин-Сибиряк, Лавров, Станиславский и многие другие. Руководство этим кружком отнимало очень много времени, и Южин, естественно, не мог стать еще и председателем Театрально-литературного комитета. К тому же литературно-художественный кружок перебрался в новое здание — в дом Елисеева на Тверской, в связи с чем у Южина появилось много хлопот. 30 апреля 1902 года Южин был вновь избран председателем кружка и оставался на этом посту до 1910 года.

{214} Вернемся к Болконскому. Он задался целью провести в императорских театрах ряд реформ. Театры, безусловно, нуждались в организационных изменениях. Но реформы эти оказались столь бездарны, что не принесли никакого практически ощутимого результата. И вскоре, в 1901 году, Волконский стал жертвой собственного произвола, а директором императорских театров стал управляющий Московской конторой Теляковский.

Теляковский переселился в Петербург, но и оттуда не обделял своим зорким «вниманием» Малый театр. Как было сказано, он невзлюбил Ермолову и повел себя против нее враждебно. В этом Ермолова несправедливо обвинила Южина; в письме к Средину она возмущалась, что «… начальник театра не Теляковский, а Южин, все они действуют по его внушению»[[235]](#footnote-236). Однако на основе документов установлено, что Теляковский вел борьбу против Ермоловой за ее демократизм, за то, что она открыто выступала против конторы императорских театров, Именно из-за Теляковского Ермолова была вынуждена временно оставить Малый театр. Южин писал о Теляковском: «Глупость его — выше описаний: ничего не понимает — ни хорошего, ни дурного»[[236]](#footnote-237).

Но настоящим бичом театра, его злым гением был непосредственный помощник Теляковского — В. А. Нелидов, который в течение ряда лет являлся управляющим труппой Малого театра. Этот «камер-юнкер» ровно ничего не смыслил в театральном искусстве. Он был ярым противником всего прогрессивного, истинно художественного и даже не считал нужным скрывать свою неприязнь к Ермоловой, Ленскому, Южину. Нелидов не упускал случая публиковать под псевдонимом «Архелай» в газете «Русское слово» тенденциозные и оскорбительные рецензии на отдельные постановки руководимого им театра.

Достаточно перечитать переписку Ленского, Южина и других актеров за тот период, чтобы увидеть, как они относились к своему непосредственному начальнику, который чинил препятствия развитию театра. В 1900 году Южин писал: «Вся пресса навалилась с бранью и руганью на Малый театр… Нелидов все глупее, подлее и гаже»[[237]](#footnote-238).

Как видим, и это руководство не могло направить творческую жизнь театра по верному пути. Театр явно не отвечал запросам времени, руководство не понимало тех задач, которые ставила перед искусством новая эпоха.

В. А. Теляковский искал причину творческого кризиса Малого театра в самой труппе. Он утверждал, что труппа не способна решать творческие задачи, стоящие перед ней. А между {215} тем такой талантливой труппы не было ни в одном из российских театров.

Видя полнейшую несостоятельность театрального руководства, Южин требовал создания режиссерского совета, в который вошли бы ведущие актеры, режиссеры и драматурги. Этот совет должен был отвечать за репертуар, за распределение ролей и решать другие творческие задачи. Поначалу никто не отнесся всерьез к его разумному предложению, и только в 1901 году совет был создан. В него вошли Федотова, Ленский, Южин, Кондратьев и Черневский. Однако совет имел лишь совещательное право и не мог решать принципиальные вопросы.

В 1905 году Немирович-Данченко и Южин составляют проект слияния Художественного и Малого театров. По этому поводу Южин пишет очень подробную и разработанную во всех деталях докладную записку, которая чуть было не привела к расколу труппы Малого театра. После этой докладной записки в театре возникла оппозиционно настроенная группа против Южина, Ленского и Рыбакова. 19 ноября 1905 года состоялось собрание в театре, на котором было высказано Южину недовольство труппы; он вынужден был извиниться и отказаться от идеи объединения с Художественным театром.

Докладная записка Южина интересна тем, что в ней впервые был поставлен вопрос об автономии театра. Это означало освобождение Малого театра от «опеки» придворных чиновников, чтобы, подобно Художественному, он мог самостоятельно решать творческие задачи. Требование Южина предоставить Малому театру автономию поначалу нашло многих сторонников. В суровые дни революции 1905 года оно представлялось достаточно перспективным. Однако в атмосфере, воцарившейся вскоре после столыпинской реакции, осуществление автономии стало нереальным.

После революции 1905 года Южин поднял вопрос о приглашении главным режиссером театра В. И. Немировича-Данченко. Наряду с этим труппа требовала создания нового совета с более широкими полномочиями, в который вошли бы Ермолова, Ленский и Южин. Но, несмотря на то, что Немирович-Данченко дал свое согласие возглавить Малый театр и даже приступил, к разработке соответствующего проекта, идее этой не суждено было осуществиться. А театр тем временем терял зрителя; в 1906 году спектакли шли при полупустом зале.

В конце XIX – начале XX века в России усилилось революционное рабочее движение. Обострение антагонистических противоречий между трудом и капиталом определенным образом отразилось на всех сферах духовной жизни, в том числе и на театральном искусстве. Малый был императорским театром, и, естественно, дирекция всячески препятствовала проникновению на его сцену прогрессивной, революционной драматургии. Несмотря {216} на многие попытки, на сцене Малого театра так и не удалось поставить пьес Чехова и Горького.

Бюрократы и чиновники, руководящие творческой жизнью Малого театра, протаскивали в репертуар отжившие свой век, незначительные по своей идейной тематике пьесы. Обострение капиталистических противоречий влекло за собой деградацию, упадок буржуазной культуры, который выражался, в первую очередь, в том, что буржуазная эстетика всячески ополчалась против реалистического театра. Началась пропаганда безыдейного, беспредметного искусства, попытка уйти от объективной реальности в сферу «чистого искусства», которая в результате «не оправдала надежд». Символизм, мистика, формализм и абстракционизм — вот путь, который предопределялся театру. Это, по существу, была борьба против реалистического, передового и прогрессивного искусства. Положение осложнялось еще и тем, что многие мастера русского театрального искусства предпочитали оставаться в стороне и молчать. Борьба против формализма стала первейшей и важнейшей задачей реалистического искусства. Только в случае идейной и художественной победы над принципами «нового театра» можно было говорить о дальнейшем развитии реалистического театра.

К чести Южина, он с самого начала активно выступил против формализм и декадентства. Борьбу против упадочнического искусства повели также Ермолова и Ленский. Ермолова с одобрением отзывалась о Южине, который «сохранил в себе чувство прекрасного», не поддался «мутным и грязным волнам упадочного искусства». Г. И. Курочкин вспоминал, что чиновники конторы предложили Ермоловой сыграть в поднятой на щит буржуазной критикой пьесе Метерлинка «Монна Ванна». Ермолова категорически отказалась играть в пьесе основоположника европейского символизма; так как пьеса была построена на фальши и извращенности нравов. В марте 1907 года Ермолова ушла из театра. В эти дни она писала М. И. Чайковскому: «Со всех сторон на нас надвинулись грозные тучи, а искусство теперь тонет в хаосе бессмыслия»[[238]](#footnote-239).

В 1898 году Станиславский и Немирович-Данченко основали театр, который впоследствии стал называться Московским Художественным театром. Они ставили своей задачей искоренение старой манеры актерской игры. Это был правильный, новый, прогрессивный путь, но в то же время путь весьма трудный, ибо театру Станиславского и Немировича-Данченко грозила опасность отклонения в сторону натурализма. Элементы такого отклонения на сцене Художественного театра имелись налицо, что вызвало волну дискуссий. С одной стороны, существовал и {217} развивался Малый театр со своей реалистической манерой игры, с другой, — некоторые столичные и провинциальные театры, склонные к излишней театральности и декадансу. Возникло много взаимоисключающих театральных теорий. Как грибы, разрослись мелкие театры, насаждающие формализм. Формалистический театр порвал всякую связь с прошлым, с традициями, с реализмом и выдвинул на передний план «принципы» стилизации, условности, примата формы.

Для Южина театр всегда являлся средством художественного отражения объективной действительности, «зеркалом жизни». В таком театре зритель «забывает» о том, что он находится в театре. Здесь все должно происходить, как в реальной жизни. Если театр — отражение жизни, то жизнь на сцене, считал Южин, должна быть естественной, живой. Условный театр, напротив, всячески старался напомнить зрителю о том, что он находится в театре, что театр отличается от жизни: здесь зритель должен увидеть то, чего нет в действительности. Напоминая зрителю о том, что предметы здесь не таковы, как в жизни, мастера условного театра создавали вместо декорации схемы. Мебель, реквизит, которые могли создать иллюзию жизненной правды, заменялись символами. Игра актеров также носила условный характер. Символизм проповедовал невозможность познания объективного мира; мир — это мнимая, иллюзорная видимость; подлинная сущность вещей скрыта в «потустороннем мире», познать которую человек не может. По мнению символистов, основная задача литературы и искусства заключалась в том, чтобы «сверхчувственной интуицией» проникнуть в «потусторонний мир». Символисты отрицали драматургию как основу спектакля. Художественному слову они противопоставляли ритм, движение как основу подсознательного. Театр, — считали они, — «зримое действие», а не арена для выражения мыслей и чувств. Теоретики «нового театра» утверждали, что сцена привлекает в первую очередь зрение, а не слух. Поэтому сцена — арена действия, а не художественного слова. В противовес символистам, для Южина театр — это «литература на сцене». Актер «создает свое искусство» на базе художественного слова. Вне литературы не существует театра. Мысли и чувства актер доносит на основе «единства слова и действия». Действует на сцене актер, но приводит его к действию слово.

В своей статье «Слово, улица, сцена», написанной в 1908 г., Сумбатов с истинно научной глубиной говорит о роли языка в общественной жизни, искусстве, литературе. По его мнению, «Горе и счастье, мощь и падение, полнота и убыль народной души — все выражается в его речи. В слове народа — его бессмертие…»[[239]](#footnote-240)

Вне слова, — говорил он, — нет мысли, «слово — тело мысли». {218} Мысль не выразишь вне слова. «Мысль без слова — неродившаяся душа». Чувства? — И чувства тоже. Чувства можно выразить или показать без слов — в архитектуре, музыке, живописи, а в литературе и театре они могут быть объяснены только посредством слова. В драматическом театре слово играет основополагающую роль в выражении чувств. Для Сумбатова театр — совершенно независимый, действующий по своим внутренним законам вид искусства. Театр — синтетическое искусство, в котором органически сочетаются литература — сцена — актер. На основе литературного произведения актер создает живые картины реальности.

В период событий 1905 года символисты пропагандировали полное отречение от революции, ибо считали, что тема борьбы за свободу человека губит талант художника.

Все попытки символистов создать произведение высокой художественной ценности на сценах русских театров полностью провалились. Не имел успеха «Снег» Пшибышевского (1903 г.) — первый символистический спектакль Мейерхольда в Херсонском театре. В 1905 году Мейерхольд был приглашен руководителем театра-студии Художественного театра. Однако «Студия на Поварской» вскоре превратилась в лабораторию для «формалистических экспериментов», и Станиславский вынужден был закрыть ее. Провалом закончилась попытка Мейерхольда создать символический театр в 1906 – 1907 гг. у Комиссаржевской на Офицерской улице. Именно в эти годы Мейерхольд начал полемику с творческим методом Художественного театра. Однако Комиссаржевская вскоре убедилась в бесперспективности формалистических поисков Мейерхольда и порвала с ним. Таким образом, в эти годы ни одна постановка Мейерхольда не имела успеха. Его исканиями интересовались лишь одиночки — некоторые журналисты, артисты и театралы и то потому лишь, чтобы иметь повод для дискуссии по вопросам театра.

Мейерхольд, писал М. Кугель, старался быть на одной плоскости со Станиславским. Но это было невозможно — Станиславский стремился к отображению действительности, Мейерхольд же оставался вне времени и пространства; Станиславский требовал конкретизации образов и явлений, Мейерхольд искал их символизацию; Художественный и Малый театры стремились к реалистическому изображению действительности, Мейерхольд придумывал «реальность».

«Новый театр», театр формы и символов, вскоре вызвал протест публики. Русский зритель, воспитанный на традициях прогрессивного реалистического искусства, не принял формализма и символики на сцене. Театр призван воздействовать на мысли и чувства зрителя, возвысить, обогатить его духовный мир. И решить эту задачу в силах лишь театр, отражающий правду жизни.

Дискуссии вокруг театральных проблем, которые велись в {219} конце XIX века, стали в первом десятилетии XX века открытой борьбой между реалистическим и условным театром.

Это породило в части буржуазной интеллигенции нигилистическое отношение к сценическому искусству. Появились люди, которые вообще отрицали театр как искусство, утверждая, что «старый» театр нуждается не в реформах, а в уничтожении. Старые театральные каноны, считали они, изжили себя, а символический театр не оправдал надежд, выходит, что театр сам отрицает себя.

Литературный критик Ю. И. Айхенвальд, утверждавший в своих статьях идею «искусства для искусства», в статье 1912 года «Отрицание театра» отрицал театр как искусство. Статьи Айхенвальда вызвали острые споры, в результате которых появился сборник «В спорах о театре» (1914 г.). Вторая часть сборника открывалась статьей Сумбатова; в ней автор доказывает ценность и неповторимость искусства актера, которое отрицает Айхенвальд. Статья Сумбатова была озаглавлена «Отрывок из книги “Театр”». Очевидно, он собирался написать специальный труд по этому вопросу, но ему не удалось осуществить свои планы. Однако уже «Отрывок» Сумбатова сыграл важную роль в борьбе против декадентства и формализма.

Из статьи явствует, что Сумбатов видел опасность не только в натуралистическом театре — оголенном бытовом театре, но и — главным образом — в условно-символическом направлении, старающемся заменить театр «заштампованной фотографической среды» театром мистерий и символов, театром модернизма. «Реформаторы» утверждали, что необходимо внести изменения в механизм театра, избавиться от деталей, которые мешают его работе. Было время, говорили они, когда театр развивался вне драматургии, он обходился и без музыки, в шекспировском театре отсутствовала всякая живопись, так почему же не может существовать театр без актера? Театр без актера — это, в сущности, означало — театр без художественного слова. Сумбатов называл театр «звездным небом человечества», а наивысшим творцом этой красоты он считал актера. Актер — утверждал он, — «полный властитель театра».

От реалистического театра отмежевался писатель Вячеслав Иванов. Отрицая реализм, он стал пропагандировать «театр-мистерию». По тому же пути развивалась в этот период и драматургия Федора Сологуба. Эротика, нравственное уродство и аморальность легли в основу его пьесы «Любови». Сюжет пьесы строится на ревнивых терзаниях отца. Приехав после долгого отсутствия домой на похороны жены, он влюбляется в собственную двадцатилетнюю дочь и, чтобы овладеть ею, отваживает ее жениха своим мнимым разорением и тем, что дочь — его приемыш. Признавшись ей в своем чувстве, он обманывает и ее, уверяя, что она ему не родная дочь, после чего героиня отказывается от жениха и выбирает любовником отца.

{220} Вопросами реформы театрального искусства усиленно занялся и Леонид Андреев. Именно в эти годы, 1908 – 1912, завел он интенсивную переписку с Южиным. Андреев мечтал театр конфликтов и действия заменить театром философско-этической мысли, театром «представлений». Он мечтал о «своем театре», о «театре не для публики». Из писем Андреева к Южину, которые полностью опубликованы в журнале «Литературная Грузия»[[240]](#footnote-241), следует, что между Южиным и Андреевым установилась крепкая дружба и полемика между ними даже по «конфликтным» вопросам велась корректно, с большим тактом. А в тяжелые для Андреева годы «усталости и душевного надлома» Южин проявлял к нему особую заботу.

Л. Н. Андреев, безусловно, испытал пагубное влияние декадентства. В первых пьесах «Жизнь человека», «Царь-голод» он трактует человека в борьбе против судьбы, против того, что ему предначертано, в символико-аллегорическом плане осмысливает проблемы жизни, что, естественно, было чуждо традициям русского реалистического театра, хотя в них и затрагивались вопросы нравственного воспитания.

После сближения с Южиным Андреев написал до десятка драматургических произведений, в которых на первый план выдвигаются проблемы деградации семьи, пагубного влияния буржуазии на нравы людей. Однако идейной основой его пьес все же оставалась отвлеченно-философская концепция, заострялось внимание лишь на психологической мотивировке, внутренней, неосознанной духовной жизни образа.

Южин высоко ценил человеческие качества, талант и оригинальность мышления Андреева и вместе с тем не скрывал, что «театр чистого психологизма», «театр не для публики» Андреева не имеет перспективы. Южин в его творчестве искал и находил то рациональное, позитивное, что могло благотворно повлиять на развитие русского реалистического театра.

Андреев считал Южина человеком весьма сведущим и авторитетным в театральном искусстве и поэтому охотно делился с ним своими мыслями.

Противоречие в их взглядах выражалось в том, что Южин был представителем театра передовых идей, театра героико-романтического направления. Андреев же рисовал людей, подавленных реальной действительностью, людей обреченных, лишенных способности активной борьбы за будущее. И, несмотря на это, дружба между ними не прерывалась. Более того, Южин помогал Андрееву в постановке его пьес на сцене Малого и других театров.

Так, в сезон 1908/09 года Южин включил в репертуар и полностью подготовил для представления его пьесу «Анфиса», которая, {221} однако, цензурой была снята с репертуара. Андреев в письме от 12 декабря 1909 года сожалеет, что «Анфиса» стала «жертвой полицейского гнета», тем более, считал он, что лишь Южину единственному удалось бы раскрыть сущность «Анфисы». Не попала на сцену Малого театра и вторая пьеса Андреева «Анатэма». Лишь в 1912 году Южин поставил на сцене Малого театра пьесу «Профессор Сторицын»; к сожалению, спектакль не имел успеха.

Южин всячески помогал Андрееву, защищал его от нападок реакционной прессы и погромов молодчиков «Союза русского народа», которые они пытались учинить спектаклям Андреева, считая их опасными для православной церкви.

К. А. Марджанишвили вспоминает, что в 1907 году черносотенцы Одессы готовились сорвать премьеру спектакля Андреева «Жизнь человека» в его постановке. Режиссер был вынужден раздать 200 билетов грузинским студентам, обучающимся в одесских высших учебных заведениях, и благодаря им оградил спектакль от погрома.

Андреев был проникнут к Южину большой любовью. В письме от 23 сентября 1911 года он обращается к Южину: «Мне посчастливилось написать небольшой рассказ, в который попала и доля моей души — это не всегда случается даже с “большими” вещами. И поскольку в нем есть от моей души — очень захотелось посвятить рассказ Вам, дорогой и сердечно любимый Александр Иванович. Ведь можно? Только я Вас знаю: вместо краткого разрешения Вы напишете о благодарности — не надо, не пишите об этом ни слова: это меня сконфузит и уменьшит радость. Мне так приятно хоть пустяком внешне выразить то, что давно уже живет внутри. В оправдание свое могу сказать еще то, что вот уже пять лет (после “Жизни человека”) я никому не посвятил ни строки.

Рассказ называется “Ипатов”, будет напечатан в “Русском слове”…

С радостью встречаю в печати Ваше имя в связи с похвалами Вашей работе. И даже себя чувствую при этом как-то бодрее: словно переходит часть Вашей энергии и увлечения…

… любящий Вас

Леонид Андреев»[[241]](#footnote-242).

В другом письме Андреев пишет: «В конце концов приятно подвергаться неприятностям — когда получаешь в награду такие письма, как Ваше. Ах, дорогой мой Александр Иванович, — даже боюсь писать слова, чтобы не показаться слишком сладким, но крепко, от всей души, как друга, которого я люблю и уважаю, целую Вас и жму руку»[[242]](#footnote-243).

{222} И еще один отрывок от 21 октября 1912 года: «Мы долго не виделись и не беседовали, — а я боюсь долгого молчания, все кажется, что изменилось что-то и стало другим. Такой ли Вы, как были? Я — все такой же и также неизменно дружески чувствую Вас»[[243]](#footnote-244).

Необходимо заметить, что некоторые приверженцы «нового искусства» не только отрицали реализм, но и пренебрежительно посмеивались над ним. Главной мишенью критики и злословия был, конечно, Малый театр, который как крепость русской передовой театральной культуры объявил непримиримую борьбу декадентству и формализму. Журнал «Маски» издевательски писал, что в Малом театре, как на Шипке, все спокойно. В доме Щепкина, как в казенной канцелярии, пропитанной десятилетним табачным дымом, царит злой дух. Этот театр становится музейной редкостью. Любители старины и те, кто изучает старый театр, непременно должны побывать здесь.

Борьбу против буржуазной эстетики и декадентства повела и идейно разгромила ленинская партия большевиков. Реакционной буржуазной эстетике противопоставила себя также возглавляемая А. М. Горьким группа, сплотившаяся вокруг сборника «Знание». Именно в это время Горький создает свои замечательные произведения «Мать», «Дети солнца», «Враги». И не случайно, что модернисты избрали главным объектом своих нападок именно Горького.

Главным борцом за реалистический театр была группа передовой интеллигенции, объединившаяся в основном вокруг Малого театра, которая считала борьбу с декадентством и формализмом необходимым условием дальнейшего развития русской культуры. Самым активным борцом в этом лагере и его душой был Южин. Эта часть демократически настроенной интеллигенции выступала против царизма, однако не понимала исторического значения рабочего класса и ее авангарда — ленинской революционной партии. Но, как писала Е. Д. Турчанинова, сумбатовская «непоколебимая вера в победу реализма в сценическом искусстве, его борьба за реализм на сцене, борьба, продолжавшаяся десятки лет», дала замечательные плоды[[244]](#footnote-245).

Такова была в общих чертах обстановка, которая создалась в русском театральном искусстве на рубеже двух столетий.

Одновременно с процветанием молодого Художественного театра, свободного от опеки императорских чиновников, Малый театр постепенно приходил в упадок. После десятилетнего руководства творческой работой труппы такими исключительными «деятелями», как «… подлый и глупый, невежественный и продажный Нелидов и нелепый, бессознательный Кондратьев»[[245]](#footnote-246), в {223} Малом театре царил невообразимый хаос. К 1907 году положение в нем стало настолько критическим, что министерство императорского двора обязало директора императорских театров срочно заняться его делами. С этой целью Теляковский прибыл в Москву. Сначала он провел совещание в Московской конторе, вечером побывал в театре, а совсем уже поздно вызвал к себе Южина и до пяти часов утра с ним беседовал. Речь шла о докладной записке Южина, направленной в дирекцию императорских театров, в которой он заявлял о необходимости провести реформу в работе Малого театра, усилить состав художественного руководства и назначить главным режиссером Немировича-Данченко. Несмотря на все доводы Южина, Теляковский категорически отказался от этой кандидатуры. «Убедил убрать хоть Кондратьева и назначить главным режиссером Ленского. Он согласился», — записал впоследствии Южин[[246]](#footnote-247).

Назначение Ленского в апреле 1907 года на пост главного режиссера Малого театра вызвало светлые надежды труппы — наконец-то кончится пора неудач и возродится художественная жизнь театра… «От всей души радуюсь Вашему назначению, — писала Ермолова. — Верю, что и в театре наконец настанет воскресение! Луч света ворвался в тьму! Дай бог Вам сил и здоровья на Вашу трудную и славную работу, великий художник!»[[247]](#footnote-248)

Ленский твердо стоял на позициях реализма, вел активную борьбу против декадентства. Он считал, что Малый театр в это тревожное время призван противопоставить свое реалистическое творчество условным формам так называемого «чистого искусства». По его убеждению, нападки администрации на актерский коллектив необоснованны. В труппе немало «талантливых, добросовестных тружеников», готовых на любую жертву, лишь бы поднять художественную ценность театра. В упадке Малого театра повинны, главным образом, чиновничий бюрократизм, царящий в системе управления императорскими театрами, и зависимость от этой самой администрации, от людей, случайно занесенных в область театрального искусства.

Но Ленский был уже очень болен, да и возглавлял он театр всего лишь один сезон. Этого времени оказалось недостаточно для того, чтобы осилить бюрократизм дирекции императорских театров. По многим причинам театру не удалось осуществить постановку пьес, предусмотренных репертуарным планом. Возрождению театра мешала и цензура, свирепствовавшая в годы реакции. Ленский был не только блестящим актером, но и талантливым режиссером, однако в постоянной неусыпной оппозиции против него находились управляющий труппой Нелидов, который плел бесконечные интриги, и бывший главный режиссер Кондратьев.

{224} В сентябре 1908 года Ленский поставил на сцене Малого театра «Франческу да Римини» Д’Аннунцио. Спектакль не имел успеха, и труппа болезненно переживала этот печальный факт. Но зато провал спектакля принес большое удовлетворение дирекции императорских театров.

С болью в сердце писал Ленский В. Я. Брюсову: «Очень ликовала по поводу этой неудачи наша Контора, и казалось даже, что вицмундирные пуговицы их сияли особенным блеском в этот вечер!.. А Управляющий Конторою демонстративно отсутствовал как на генеральных репетициях, так и на спектакле… Весь август Нелидов и его присные трубили в трубу по Москве, что все плохо, нестерпимо скучно и вообще в Малом театре готовится грандиозный провал. И это говорит тот, кому вверена судьба нашего несчастного театра!

Теперь вижу, убедился вполне, что ничего не могу сделать для него, да и никто ничего не сможет при этих условиях. Я совершенно одинок… Я так устал, у меня так наболела душа, словно она вся в пролежнях, и бывают минуты, когда мне хочется “кричать звериным криком”»[[248]](#footnote-249).

Борьба Ленского с администрацией императорских театров и с представителями враждебно настроенной прессы, а также конфликт, возникший у него с некоторыми членами труппы, окончательно подорвали его здоровье. В декабре 1907 года Ленский был вынужден оставить театр и уехать за границу на лечение.

25 декабря 1907 года Ленский писал из Вены Марии Николаевне Сумбатовой: «Добрались до Вены. Самочувствие мое то хуже, то лучше. Бронхит свой вылечить я надеюсь, а вот сердце!.. чтобы сердце стало лучше работать, — сомневаюсь…»[[249]](#footnote-250)

30 сентября 1908 года Ленский подал заявление с просьбой освободить его от должности главного режиссера Малого театра. Беседа Ленского с Теляковским заняла всего каких-то десять минут, и дирекция императорских театров оформила Ленскому отпуск «до восстановления здоровья». Уйдя из Малого театра, Ленский вскоре ушел и из жизни.

Так один из великих художников «великолепного трио» покинул своих единомышленников в самую трудную пору творческой жизни родного театра. Приведем две выдержки из писем к Федотовой, по болезни уже не выступавшей на сцене:

«Я пережил тяжелую муку: двенадцать часов провел у умирающего Саши Ленского, — писал Южин. — Я не могу себе простить, что я в 1907 году уговаривал и настаивал на том, чтобы он взял на себя это страшное дело управления»[[250]](#footnote-251).

Из письма Ермоловой: «… смерть Ленского — это страшное {225} горе, окончательный удар прошлому Малого театра. Как бы он ни ошибался, это все-таки был человек, всю душу положивший в Малый театр! Вечная ему память»[[251]](#footnote-252).

## 2. Первый съезд сценических деятелей. «О Щепкине». П. С. Мочалов

В марте 1897 года Южин отправился на гастроли в Варшаву. Это была вторая поездка в столицу Польши, где хорошо знали актеров Малого театра по их первым гастрольным спектаклям. И снова гастроли прошли успешно, при переполненном зале; газеты восторженно отзывались о выступлениях русских актеров. Южин писал главному режиссеру Малого театра Кондратьеву: «Я за Телятева, Роберта и Пропорьева в “Цепях” удостоился в них таких одобрений, каких удостаиваются разве их особенные любимцы. Очень хвалят Лешковскую, Рыбакова…»[[252]](#footnote-253) Польский зритель хорошо принял пьесу Сумбатова «Цепи». Газета «Варшавский дневник» положительно отнеслась к игре Правдина и особенно Федотовой, воплотившей образ Нины Александровны Волынцевой. «Лучшего исполнения этой роли трудно представить», — писал рецензент[[253]](#footnote-254). Создавая пьесу, Южин, несомненно, учитывал творческие силы труппы и заранее определил исполнителей на каждую роль. Касаясь игры Южина в пьесе Зудермана «Честь», в той же газете было сказано, что Варшава еще не видела подобного Роберта. Его игра была проникнута драматизмом, правдивостью, красотой, благородством, искренностью. Тогда же Южин сообщил жене о своем большом успехе в «Отелло».

Пребывание Южина в Варшаве совпало со значительным событием: в Москве проходил I Всероссийский съезд русских театральных деятелей. Не имея возможности присутствовать на нем, Южин решил передать съезду свой доклад, в котором содержались организационные вопросы, касающиеся театра. Предварительно он попросил Марию Николаевну Сумбатову перечитать доклад, отредактировать, перепечатать и тогда уже вручить Немировичу-Данченко. Однако, по совету жены, Южин в последнюю минуту отправил телеграмму президиуму съезда с просьбой не зачитывать его доклад, ибо в отсутствии автора и без его комментариев он не достигнет цели.

Южин регулярно получал в Варшаве информацию о ходе съезда. По его просьбе, Мария Николаевна отправляла ему целые комплекты «Новостей дня» и «Московского листка», в которых освещались все события, происходящие на съезде. Южин намеревался до возвращения в Москву, в Варшаве, по газетным {226} отчетам написать обширную статью о съезде и отправить ее для печати в «Русскую мысль», однако Мария Николаевна в письме к мужу уговаривала его не отправлять брошюру в редакцию, пока он сам лично не встретится с участниками съезда, ибо «… как ни подробно и даже верно в общем ни описано в газетах» все то, что происходило на съезде, все же «в них часто есть и умалчивания, пропуски, ошибки и даже иногда заведомые передержки»[[254]](#footnote-255).

Южин прислушался к совету жены, это был правильный шаг, ибо оказалось, что по газетам он составил неверное представление о съезде. Но работать над статьей, судя по письмам, Южин начал еще в Варшаве. Он писал: «Я начал большую обстоятельную статью о съезде, которая у меня разрастается листов на шестнадцать-восемнадцать мелкого письма…» (24 марта); «Устал я очень, главное — от статьи, которая выходит обстоятельная и спокойная…» (28 марта); «… Я написал больше десяти листов своей статьи и надеюсь завтра ее закончить» (30 марта)[[255]](#footnote-256).

Вернувшись в Москву, Южин уточнил и выправил кое-какие детали и опубликовал брошюру под названием «Первый Всероссийский съезд русских сценических деятелей и его резолюции». В ней он подвел итоги съезда, отметил положительные стороны его работы, говорил о тех проблемах, которые съезд не смог разрешить, развивал свои взгляды на актуальные вопросы театрального искусства. Он считал, что съезд имеет «… глубокое историческое значение в области сценического искусства»[[256]](#footnote-257). «… Театр все более и более становится частью тела современного общества»[[257]](#footnote-258). И добавлял, что несмотря на «бесцельность и бессодержательность» некоторых резолюций съезда, он все же выразил «дух русского артистического мира» и дал богатейший материал для размышлений, идей и действий.

Южин делил ораторов, выступавших на съезде, на две категории: а) ораторы, которые для развития театрального искусства требуют напряжения всех его интеллектуальных сил, взывают к знанию, образованию, разуму, и б) ораторы, которые говорили по велению души и сердца. Разделяя многие взгляды почетного председателя съезда Н. М. Медведевой, Сумбатов не соглашался с ее эмоциональными призывами. «Так должно умереть дело разумного театра, — писал он, — если ставить филантропию впереди всего и давать сердцу перевес над разумом, — вернее сентиментализму над искренним и горячим чувством, над **деятельной** любовью и давать этот перевес в решительный {227} момент, в тот момент, когда люди собрались не жалеть и плакать, а думать и спасаться»[[258]](#footnote-259).

«Покровителем» съезда царь назначил великого князя Сергея Александровича. В приказе было сказано, что делегаты съезда могут высказывать свои «нужды и желания», на самом же деле работа съезда была ограничена присутствием «покровителя». Один из основных докладчиков съезда А. А. Потехин был вынужден с самого начала предупредить в своем выступлении участников съезда, что этот большой форум работников театрального искусства должен проходить в рамках, учрежденных царем, что выступления должны совпадать с «существующими законами и общественными установлениями»[[259]](#footnote-260).

Южин освещает две основные проблемы: а) актер, театр и искусство, б) театр и общество.

**Актер, театр и искусство.** Сумбатов выражал сожаление по поводу того, что этот основной вопрос театрального искусства не нашел должного освещения на съезде. Театр, — писал он, — существует для того, чтобы дать публике пьесу, хорошо сыгранную. Это самое примитивное, но в то же время самое существенное положение. Актер лишь тогда полезен обществу, если он способен художественно воспроизводить те образы, которые задуманы автором пьесы. Актер — центральная фигура в театре. Театр и театральное искусство — это прежде всего — актер; и право называться актером имеет только тот, кто наделен талантом и ищет в искусстве не путь к материальному благосостоянию, а смысл и суть своего существования.

Главной бедой тогдашних провинциальных — и не только провинциальных — театров Сумбатов считал то, что истинные актеры, пришедшие на сцену по велению сердца, тонут в массе неактеров, в целой армии случайных людей в театре. Нельзя быть художником, не имея таланта. Среди этих неактеров могут быть даже гениальные личности, но не будучи одарены актерским талантом, они не могут принести театру пользу.

Однако в художественном творчестве невозможно достичь результатов одним только талантом, природной одаренностью актера. Требуется школа — «Театральная школа **одна — и исключительно она одна** — призвана рано или поздно осуществить основную, единственную задачу театра: дать публике пьесу, хорошо сыгранную»[[260]](#footnote-261).

Актер — это дарование плюс школа, — заключал Сумбатов. Исходя из этого, театральная школа — один из основных компонентов театрального искусства.

В те времена обычным явлением было отрицание необходимости «специальной подготовки», профессионального воспитания {228} актеров. Упреки по адресу «театральной школы» были высказаны и на съезде. «Где эти таланты, созданные школой?» — спрашивали некоторые делегаты съезда. Ведь не было никаких театральных школ, однако на русской сцене были Щепкин, Мочалов, Садовский. В ответ на это Сумбатов писал, что вопрос надо ставить иначе: «… если даже ремесленные цехи требуют, чтобы мастер сначала был учеником, потом подмастерьем и наконец уже получал звание мастера, то каким образом из всех ремесел, наук и искусств одно сценическое только возбуждает вопрос об этом?»[[261]](#footnote-262) Он указывал, что то, до чего «собственным умом», старанием и самообразованием люди доходят годами, школа даст за время обучения. Даже гениальные люди нуждаются в школе. «Школа гению не помешает и таланта не забьет, — продолжал он. — Но она задаст и гению и таланту те задачи, которые он призван осуществить, лишит обаяния таланта того, кто никогда им не был…»[[262]](#footnote-263)

Таким образом, Сумбатов, с одной стороны, был категорически против тех, кто отрицал необходимость театрального образования, а с другой стороны, боролся против тех, кто думал, что навыки и знания могут заменить талант. В наши дни рассуждения Сумбатова могут показаться элементарными, но в те годы выступать за театральное образование значило выступать против большой массы театральных работников. Сумбатов развивал идею «свободной школы без аттестатов и степеней». По его мнению, в театральных школах в обязательном порядке должны изучать русскую и мировую литературу и историю, иностранный язык, актерское искусство, фехтование, танцы. Что касается актерского мастерства, оно должно формироваться с учетом индивидуальных данных студента, чтобы развивать у будущего актера дар художественного мышления.

Театр лишь тогда может выполнить свои основные функции, считал Сумбатов, когда в нем правильно и разумно составлен репертуар. Театр обязан отразить современный век, его характер и на этой основе воспитывать и совершенствовать людей, а не развлекать их. Репертуар театра должен включать в себя лучшие произведения классической и современной драматургии. Классическую драматургию Сумбатов называл «образцовыми пьесами». Русская и западноевропейская литературы, драматургии — основа театрального репертуара. Но так как, говоря словами Гамлета, театр обязан отразить «современный век и его характер», то главное внимание он должен уделить современному репертуару. Современную драматургию Сумбатов считал самой сложной и актуальной проблемой театра. Театр не может обойтись без пьес на современную тему, хотя именно они и являются главным предметом нападок прессы. Пресса постоянно {229} говорит об упадке драматургии, наделяя произведения современных авторов такими эпитетами, которые в частной беседе могли бы стать причиной дуэлей, но, невзирая на это, театр должен опираться на то, что есть, а не на то, что желательно было бы иметь. Только таким путем возможно отражение современной жизни на сцене и развитие драматургии.

Вместе с тем Сумбатов категорически требовал очистить русскую сцену от переводного порнографического фарса отчасти германского производства. Такой театр, такая драматургия, писал он, только развращают зрителя, их место должны занять отечественные «легкие комедии быта, жанра и даже интриги». Автор ополчался также на мелодрамы и фарсы, называя их «чумой драматического театра».

К числу проблем первостепенной важности относил Сумбатов и вопрос о режиссуре. На протяжении всей жизни Сумбатова упрекали в игнорировании роли режиссера. Это обвинение не раз предъявляли ему и театроведы гораздо более позднего времени. Однако надо отметить, что Сумбатов вовсе не отрицал роли режиссера вообще. Он считал, что в театре главная фигура — актер. Актер — это «король и властитель сцены». В театральной эстетике Сумбатова роль режиссера приравнивается к роли актера. Режиссер — «душа дела, рулевой судна…»[[263]](#footnote-264) Глубоко продуманная, высокохудожественная театральная постановка может быть осуществлена только при участии талантливого режиссера. Только хороший режиссер способен «изменить до неузнаваемости физиономию театра». Однако Сумбатов признавал лишь реалистически мыслящего режиссера, опирающегося на реалистические традиции русского театра. Режиссер-формалист, режиссер-модернист — враг театра, а не его созидатель, — заключал он.

«Режиссер — первый и главный вопрос, которым, несомненно, займется просвещенное, одушевленное такой любовью и таким знанием театральных нужд русское Театральное общество, — писал А. И. Сумбатов.

Школа, художественная дисциплина и режиссер — те три кита, на которых стоит театр, залог его необходимости и благотворного влияния сцены на общество, та почва, на которой широко может развиться самое лучшее украшение театра и всей жизни, — отдельный талант»[[264]](#footnote-265).

Общество и театр. Эту проблему, как указывал Сумбатов, съезд рассматривал в двух аспектах: 1) чего требует общество от театра и 2) что театр дает обществу. По существу, это одна целостная проблема, ибо театр является неотъемлемой органической частью общества. Театр не может существовать вне общества. Так же невозможно себе представить современное {230} общество без театра. Театр, по мнению Сумбатова, скроен из того же материала, что и общество. Некоторые считают театр второстепенным органом целостного общественного организма. Но это неверно. Театр является его жизненно важной составной частью.

Чего же требует общество от театра? Высокохудожественного уровня. Он должен отвечать тем требованиям, которые общество предъявляет всей сфере духовного творчества. Театр должен быть общедоступен, лишь в таком случае он оправдывает свое назначение. Таков реалистический театр. Для того, чтобы театр стал общедоступным, Сумбатов предлагал городским властям в провинции взять в свои руки хозяйственно-финансовые дела и «в лице своих выборных представителей образовать из себя дирекции театров». Художественно-идейное руководство театрами должны осуществлять «опытные и интеллигентные режиссеры, рекомендованные Русским театральным обществом». В функции художественного руководителя никто не должен вмешиваться. Такая постановка вопроса в годы самовластья указывала на высокое гражданское мужество Сумбатова. Еще в конце XIX столетия Сумбатов поднял вопрос о предоставлении театру автономии, это, безусловно, было прогрессивным явлением. Ниже, мы увидим, с какой последовательностью боролся он за автономию театра все последующие годы, особенно после Февральской революции.

В основе общедоступного театра, по его мнению, должны лежать следующие принципы: 1) театр должен быть «не простонародным, а всенародным», 2) должен служить искусству, так как театр — это храм искусства, а не место развлечений, 3) должно быть уничтожено все, что искажает саму идею театра как искусства, 4) театр должен быть не примитивным, а высокохудожественным и общенародным; 5) общедоступный театр должен развиваться по пути, который в конечном итоге приведет к бесплатному посещению его публикой.

Этот вопрос имеет и другую, не менее важную моральную сторону. Анализируя социально-экономическую обстановку, Сумбатов определял место актера в обществе с позиций общерусского демократического движения. Он видел, что буржуазное общество отторгло русских актеров от своей среды. В царской России господствовало стереотипное представление об актере, как о чем-то среднем между творческой личностью, «полубогом» и представителем самых низших слоев общества, «прохвостом». Сумбатов требовал ликвидации этого двойственного отношения к актерам: с одной стороны, исполненного изумления, а с другой, — презрения. Актер должен развивать благородные чувства, высокие человеческие качества — этого требует от него общество, и это Сумбатов называет «профессиональной {231} гордостью». Этот вопрос впервые реально был поставлен А. Н. Островским. Он в 1883 году заставляет своего Шмагу говорить: «Артист горд». Сумбатов же своей высокой культурой, образованием, талантом, нравственными понятиями поднял авторитет актера в обществе.

А чего требует актер от общества?

а) приравнять права актера к правам людей всех других видов творческой деятельности; б) разрешить формирование театральных школ; в) учредить право на свободный творческий труд; г) городским властям заботиться о театральном строительстве.

«Публика для актера, это — студия для живописца, кабинет для писателя»[[265]](#footnote-266), говорил Сумбатов. Общество должно относиться к театру как к общенациональному делу. Общество (зритель) должно помогать актеру в создании хорошего настроения, должно доверять ему, должно доверять театру. Театр делает большое национальное дело, способствует прогрессу, развитию культуры. Общество должно понимать это и с этих позиций рассматривать и решать вопросы театрального искусства. Актер постоянно должен ощущать на только материальную, но в первую очередь моральную поддержку общества. Общество само должно проявить отрицательное отношение к порнографическому, низкопробному театру. «Мы, актеры, — писал Сумбатов, — по существу нашей профессии, обязаны, главным образом, проявлять нашу деятельность путем **непосредственного воздействия** на аудиторию. И если мы эту главнейшую нашу цель и задачу выполняем добросовестно, мы уже вправе будем не только ждать, но и требовать от публики той же степени напряжения, любви к сцене, какую проявим мы сами»[[266]](#footnote-267).

Таков круг некоторых теоретических вопросов, рассмотренных Сумбатовым в его первой работе по организации театрального дела. Начиная с этого времени, Сумбатов интенсивно работал в области теории театра и создал несколько десятков трудов. Теоретическое наследие Сумбатова, к сожалению, еще не изучено серьезно. Оно столь масштабно, глубоко и актуально, что требует самого пристального внимания и досконального исследования.

В последующих главах мы только в общих чертах коснемся некоторых вопросов теоретического наследия Сумбатова, но, повторяем, труды Сумбатова, включающие несколько десятков авторских листов, должны стать предметом научного исследования.

Ниже пойдет речь о работе Сумбатова «О Щепкине», в которой автор развивает положения, выдвинутые им в труде «Первый Всероссийский съезд русских сценических деятелей».

{232} 9 мая 1895 года в г. Судже состоялось открытие памятника Щепкину. На митинге с речью выступил Сумбатов. Позднее, в 1913 году, в своем выступлении на вечере в Малом театре, посвященном Щепкину, он высказал свои взгляды не только на творчество М. С. Щепкина, но и на общественные функции театра в целом.

«Все народы во все времена любили зрелища. Будь то дионисовы действа, будь то римские circenses, итальянский балаган, испанские трагедии, европейские театры последних веков, — все привлекает и привлекало внимание толпы»[[267]](#footnote-268). Театр является всеобщей потребностью на всем пути исторического развития человечества. В разные эпохи отношение общества к театральному искусству и к профессии актера носило разноречивый характер. Здесь мы имеем дело со сложным комплексом взаимоотношений. Хотя в России при императрице Елизавете театр пользовался государственным покровительством, но ни одному представителю дворянства не могло придти в голову посвятить себя театральной работе. Непреодолимо влекло в театр Сергея Тимофеевича Аксакова, однако даже он не рискнул стать служителем театра.

М. С. Щепкин превратил работу актера в профессию. Именно он стал основоположником профессионализма актерского дела. Этот гениальный актер придал театру общественное значение.

М. С. Щепкин сыграл около 500 ролей. Это невероятно много. И разве что только десяток из них был достоин его огромного таланта и мастерства. Тем не менее у Щепкина не было роли, которую он не связал бы органически с современностью, с жизнью. «Он делал дело, и делал его всегда и во всем, он из дрянной ольхи и ржавого чугуна делал плуг и пахал им великую русскую пашню, обливаясь потом с головы до ног, с утра до глубокой ночи»[[268]](#footnote-269).

Почему так настаивал Пушкин на создании записок Щепкина и распространении их по всей России? Почему Гоголь прославил не кого иного, а именно Щепкина? Разве не было в России других великих актеров, скажем, Мочалова, которым восхищались и Пушкин, и Гоголь, и Белинский? А потому, что Щепкин был не только гениальным актером, но и гениальным человеком, который свято верил в высокое общественное назначение театра, верил в то, что театр нужен народу, что театр черпает силы из жизни. Жизнь может быть и благородной и неприглядной, полной и героизма и предательства, но это жизнь, а не представление, не зрелище, актер же, отражающий всю полноту этой живой жизни, не шут, а мудрый художник, образованный, {233} знающий, сильный и нужный всем. Актер так же необходим обществу, как художник, писатель, скульптор, именно это и доказывал М. С. Щепкин своими делами. Он верил в «театр как в общественное дело», и в этом его историческая заслуга. Подобно тому, как Ломоносов являлся выразителем силы и значения русской науки, — писал Южин, — Щепкин был выразителем силы и значения русского театра.

Щепкин разработал кодекс русского театра. Он требовал глубоко проникать в лабиринты жизни, в человеческие души — это и есть та славная традиция, которую великий актер утверждал на русской сцене. Он добивался того, чтобы театр имел «правильный взгляд на жизнь», «верно отражал… действительность». На этих традициях, отмечал Южин, воспитывались последующие поколения русской театральной культуры; опираясь на них, достигли театрального Олимпа Садовские, Шумские, Самарины, Ленские, Ермоловы.

Мочалов, как и Щепкин, по словам Сумбатова, «был настолько же огромным, насколько и неожиданным явлением, не подготовленным историческим ходом вещей, не подчиненным никаким законам, самобытно развившимся и стоящим особняком от всего остального театрального мира. Судьба, пославшая России почти одновременно Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Грибоедова и Белинского, не захотела скупиться для театра и подарила ему Мочалова и Щепкина»[[269]](#footnote-270).

Так начал Сумбатов свой доклад на тему «П. С. Мочалов в жизни и на сцене», который он прочитал 28 апреля 1898 года на вечере памяти великого русского актера, состоявшемся в Московском университете.

Как и Щепкин, Мочалов, «этот Антей всю свою силу черпал в той эпохе, к которой он принадлежал, которую он втягивал в себя всеми своими нервами — нервами мочаловскими, которую он целиком отразил в своей художественной натуре… Это был идеал того актера, которого требовал Шекспир, не с технической, а с внутренней стороны… Лучшее доказательство этого — Гамлет»[[270]](#footnote-271).

И действительно, о Гамлете можно спорить до бесконечности, можно спорить и с Белинским, который своей статьей «воздвиг Мочалову нерукотворный памятник». Но ясно одно: общечеловеческое значение Гамлета в конечном итоге заключается, в первую очередь, в том, что в нем, как в зеркальном отражении, узнает черты своей души представитель всех времен и народов. Это вечный протест против несправедливости и вместе с тем вечный вопрос — «что такое истина?».

Величие Мочалова заключалось в том, что он сумел оживить образ Гамлета в плане, наиболее близком и волнующем зрителя {234} его эпохи. Актер умел заставить зрителя ощутить духовное родство со своим героем, неразрывную причастность к проблемам и вопросам, возникающим в его смятенном разуме.

В. Г. Белинский писал, что Мочалов раскрывал весь свой актерский гений только в жизненно правдивых ролях. Именно эта жизненная правда, и только она, говорил Сумбатов, помогает актеру отрешиться от своего «я» и пережить чувства и настроения, «внутреннее волнение» художественного образа. Только таким путем актер может воплотить в конкретных художественных образах идеалы и стремления своей эпохи. Совершенно прав был Белинский, когда говорил, что провинциал, увидевший Мочалова, скажем, сначала в роли Гамлета, а потом — Отелло, никак бы не мог представить себе, что это один и тот же актер.

Мочалов создал русскую реалистическую трагедию и драму, — заключал Сумбатов. Велика заслуга Щепкина перед русским театром, не менее значительна и роль Мочалова. «Он сам создал и укрепил навсегда в русском театре правду»[[271]](#footnote-272).

## 3. Спор с В. С. Соловьевым

Анализ творчества Сумбатова-Южина неразрывно связан с его мировоззрением. В этом плане весьма большой интерес представляет его письмо Марии Николаевне Сумбатовой, датированное 29 апреля 1894 г.

Письмо это имеет важное значение, ибо сопоставление его со взглядами, высказываемыми Сумбатовым в некоторых своих пьесах, особенно в «Джентльмене», «Ночном тумане», «Рафаэле» и в статьях о театре, дает возможность выявить определенную мировоззренческую ориентацию автора.

В упомянутом письме рассказывается о встрече Сумбатова с крупнейшим представителем русской религиозной философии В. С. Соловьевым и почти полностью приводится их беседа.

Следует отметить, что именно в этот период Соловьев написал свой известный труд «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории…», в котором касался проблемы прогресса и исторического развития, а также вопросов метафизики истории. В этом труде, написанном в форме диалога, автор в числе своих собеседников выводит и «князя», прототипом которого, по всей вероятности, послужил Сумбатов. К этому следует добавить и то, что в основу «Трех разговоров…» легла вышеупомянутая встреча. Это предположение подтверждается совпадением содержания письма Сумбатова и вопросов, поставленных в труде Соловьева. Оба автора пишут о прогрессе, о смысле исторического бытия, о метафизике, о добре и зле…

Письмо Сумбатова, как было уже отмечено, написано в 1894 году. Упомянутый же труд Соловьева создавался в 1894 – 1896 гг. и частично был опубликован тогда же. Полностью «Три {235} разговора»… вышли в свет в 1898 г. Князь, фигурирующий в «Трех разговорах», стоит на тех же позициях, что и Сумбатов, их рассуждения о прогрессе, об историческом развитии совпадают. Угадывали Южина в образе князя и близкие друзья актера. Эту мысль высказал, например, Немирович-Данченко в своей официальной рецензии.

В «Трех разговорах»… князь спешит в Монте-Карло. Из биографии Южина известно, что он был частым гостем Монте-Карло. Возможно, этот факт сам по себе ни о чем не говорит, но при внимательном исследовании биографии Южина и черт героя «Трех разговоров…», можно обнаружить любопытное совпадение деталей.

Говоря о мировоззрении Южина, нельзя не учитывать того, что этот человек жил и дышал мыслью о театре. Он добивался того, чтобы театр был настоящим слугой жизни. Такой большой социальный феномен, как театр, считал он, не может быть индифферентным по отношению к обществу. Если театр не живет общественными интересами, он обречен. Это Южин понимал лучше многих своих современников. Назначение театра актер видел в правдивом изображении жизни.

По мнению Южина, театр должен быть отражением человеческого бытия, человеческой жизни в возвышенном, романтическом плане. Он боролся за то, чтобы Малый театр превратился в бастион демократического движения. Целью деятельности Южина была борьба против существующей социально-экономической системы. Этим было обусловлено то, что и он, и его единомышленники сумели вырвать из-под влияния царского двора императорский Малый театр и превратить его в трибуну передовых идей.

Южин ясно сознавал всю косность и уродливость существующего строя и не скрывал своего отношения к нему. Беспощадной критикой царизма и буржуазного уклада пронизаны его драматургия, публицистика и эстетика. В своих пьесах Сумбатов показывает, как попирается свободомыслие, как постепенно побеждает власть денег, как, превращаясь в культ, деньги унижают человеческое достоинство.

Однако Южина не удовлетворяло ни одно критически настроенное к существующей действительности либеральное движение ввиду бесперспективности их идей и планов. В письме к Марии Николаевне он замечает, что существующий в России уклад и образ жизни не удовлетворяет ни одну прослойку мыслящего общества. «Я заметил…, что все добросовестные люди, какого бы направления они ни держались… — сходятся в двух точках: первая, что все очень скверно, неправдиво и оставаться таковым не должно, а вторая — что общество милой родины ограничивается, с одной стороны, протестами чрезвычайно нелогичного, {236} часто бессмысленно злодейского характера, с другой — трансцендентальностью толстовских учений, а с третьей — покойным похрюкиванием в отечественной грязи. Согласись, элементы прогресса сомнительные»[[272]](#footnote-273).

Южин ставил под сомнение прогресс той России, которая была основана на политическом, экономическом и социальном, неравенстве.

Большой актер, который признавал закономерность прогресса в человеческом обществе, не видел его возможности в условиях тогдашней России.

Что необходимо для развития русского общества? Или, вернее, по какому пути должна развиваться Россия? — спрашивал Южин.

Свою точку зрения на эти вопросы он высказал в беседе с Соловьевым. В первую очередь, Южин полностью отрицал религиозную теорию Соловьева по вопросам прогресса, согласно которой прогресс человечества рассматривается как боготворчество.

Коротко коснемся взглядов Соловьева и попутно отметим, в каких вопросах возникли разногласия между ним и Южиным.

Взгляды В. С. Соловьева — русского философа, теолога и поэта — складывались под влиянием религиозных философских школ и идеалистического мировоззрения. Именно отсюда создал он теорию «всевышнего единого творца».

Для В. Соловьева, «всевышняя единая сущность» — абсолютное божественное начало и творец бытия. Реально существующее окружение есть самопознание «единой сущности». Такое самопознание происходит посредством «вселенского духа».

Понять «единую сущность», — говорит Соловьев, — можно целостным познанием. «Целостное» познание создает единство мистического, рационального (философии) и эмпирического (научного). В этом единстве главенствующее место принадлежит мистическому, которое состоит из: а) веры, что подразумевает обязательное существование предмета познания; б) интуиции, являющейся истинной идеей предмета; в) творчества, являющегося эмпирической реализацией идеи предмета.

В сфере общественной жизни «всеобщее единство», по мнению Соловьева, должно проявиться в слиянии всех церквей восточной и западной религий, объединяющем всех людей разных наций. И это будет «царствие Божье».

Южин пишет своей супруге, что Соловьев верит не в поляка или француза, а в человека вообще, именно вера в человека привела его к признанию необходимости веры вообще. Он верит не только в Бога, святых, ангелов, но также в оживление материи (Страшный суд). Он уверен в апокалипсическом конце {237} мира, верит в бесспорность индивидуальной жизни духа после смерти и в материализацию духа.

Он считает «спиритические явления слабым, но несомненным начатком приближения времени, когда между жизнью видимой, телесной, и невидимой, духовной, установится неизмеримо более тесная связь, чем теперь»[[273]](#footnote-274).

Южина явно не удовлетворяет философия Соловьева, ее мистическая сущность, попытка перевести общественные проблемы, требующие разрешения, в потусторонний, нереальный мир. Все это не что иное, как обесценивание человеческого бытия, подчинение его богу, чтобы человек не был способен видеть социальные язвы и искать реальные пути к избавлению от них.

Для Южина неприемлема концепция Соловьева, согласно которой в истории вообще неосуществимы прогресс и развитие, ибо в борьбе добра и зла непременно побеждает зло. Южин не согласен с Соловьевым и в том, что человеческая история — это арена господства зла, и как бы многого ни достиг человек, он не может побороть зло.

По мнению Соловьева, существует три рода зла: 1) индивидуальное зло; здесь животные инстинкты господствуют над добрыми побуждениями человека; 2) общественное зло, которое сильнее, чем общественные добрые дела; 3) физическое зло, которое в образе смерти побеждает над добрыми силами[[274]](#footnote-275). Для Соловьева прогресс — всего лишь симптом, симптом смерти. Любое движение вперед кончается смертью, она неизбежна. Поэтому земная история со всем своим прогрессом есть путь к концу. И выход можно найти только в христианском учении. В земной жизни люди забыли о творце всего сущего, боге. Бог может спасти людей.

Южин критикует эту религиозную точку зрения Соловьева. Он считает, что проблему прогресса надо рассматривать в двух аспектах: в плане индивидуального «я» и с точки зрения человечества, рода людского. По мнению Южина, хотя развитие индивидуума, личности физически приходит к концу, прогресс человечества вечен. Бессмертие человечества вселяет некоторую уверенность в бессмертие самой личности, индивидуума. Соловьев считает, что, коль скоро люди забыли бога, богу ничего другого не остается, как наказывать их, а потом, подчинив каждого своей воле, дать им бессмертие. Только в этом заключается смысл исторического развития. Бог сам сделал первый шаг, воскресив Христа. Вся история — не что иное, как познание необходимости непреходящего царствия божьего. {238} Путь к этому познанию — мировые религии, вершиной которых является христианское вероисповедание.

Южин отвергает попытку Соловьева решить вопрос прогресса путем вмешательства бога в историю и в историческом развитии видеть результат боготворчества. Он считает невозможным конец истории: по его глубокому убеждению, бог не может быть творцом истории.

Южин критикует Соловьева, который рассматривает прогресс как узаконенное богом бесконечное движение снизу вверх. В этом процессе бог должен создать существо более совершенное, чем человек. По мнению Южина, даже если признать это-движение за непреложный факт, оно не может помочь индивидууму в результате его смертности, ибо слова Соловьева о воскрешении — всего лишь красивый миф.

Южин требует обоснования проблемы прогресса земными силами как в отношении индивида, так и социальных общностей. Характеризуя взгляды Соловьева на прогресс, Южин пишет Марии Николаевне: «Он ставит в зависимость, вернее, проводит аналогию между одухотворением клеточки гранита, как одного из элементов мира, в клеточку человеческого разума, и не видит причин, почему творчество (он говорит: бог) должно остановиться на этой несовершенной ступени. А я говорю: есть ли несомненные данные утверждать, что оно не должно на этом остановиться? И если даже не останавливается, то какое дело до этого нашему “я”, тесно связанному с временем, значит пропадающему в вечности и бесконечности»[[275]](#footnote-276).

Чрезвычайно интересно отношение Южина к религиозному толкованию мироздания. Он вполне сознает конечность, смертность человека, но не обращается к мистике, не ищет утешения в признании царства божьего, ибо считает, что вера в бога не имеет ничего общего с реальным историческим процессом.

Южин смело критикует религию, в том числе зародившиеся в конце XIX столетия модернистские концепции. Интересно, что модернизм требовал обновления религиозных учений, упорядочения их соответственно научным достижениям. Религиозные приспешники сочли это за богохульство, папа издал специальный эдикт, в котором отрицалась всякая модернизация как путь к неверию. Папским эдиктом 1897 года было узаконено, что познание христианской проблематики не должно отходить от учения Фомы Аквинского, исключающего всякий скепсис по отношению к вере, утверждающего бесспорность религиозной истины. Человек не видел, как бог сотворил мир, но он должен верить, что мир создан им. Ведь точно также человек не видел собственного появления на свет, но верит, что у него есть родители, которые произвели его на свет. В условиях господства {239} религии Южин высказывает свое неверие как в современные, так и в исторические догмы христианства и считает, что религия — результат духовного бессилия. Свобода духа возможна лишь при критическом познании, которое начинается там, где веру сменяет сомнение. Скепсис — средство преодоления всяческой косности. Южин противопоставляет догматизму кантовский критицизм и декартовский скепсис как источник познания. «Я прямо сказал Соловьеву, что вера всегда приводила человечество к религии, религия — к застою и насилию не только над телом, но и над духом, а скептицизм и критика освобождали дух от морального, а тело от материального рабства»[[276]](#footnote-277).

На первый взгляд, мировоззрение Соловьева, носящее антропологический налет, кажется призванным служить возвеличиванию человека, ибо цель его — обосновать появление богочеловека слиянием бога и человека, и тем самым осмыслить сущность человека. Причем, это новоявление не имеет национальной принадлежности. Несмотря на этот антропологизм, Южин понимает, что учение Соловьева не есть канонизация человечности; согласно этому учению, человек фактически становится средством в руках божьих, а для религии — объектом обмана.

За внешним блеском взглядов Соловьева Южин угадывает их истинное лицо. Великий актер считает, что познать человека можно только на реальной основе, если не хотим стать рабами призрачного религиозного мифа. Важен не заоблачный, а земной мир людей и его проблемы, пути их решения возможностями человека. Не только театр, но все сферы человеческой деятельности должны служить делу познания животрепещущих вопросов бытия. И в первую очередь это требуется от философии, «… приятно вступать в области мистических догадок и философской веры, но, по-моему, строгое изучение реальной, временной человеческой жизни. … дает большее удовлетворение, чем нирвана метафизических выводов», — писал Южин жене[[277]](#footnote-278).

Требование поставить в центр внимания земные человеческие проблемы, основные жизненные вопросы, еще не означает признания позитивизма. Южину чужд характерный для позитивизма взгляд на мир без учета ценностей. Он ищет настоящую философию, настоящую метафизику, в самом высоком смысле слова и отрицает религиозную метафизику, т. е. религиозную философию, ибо считает, что религиозная метафизика, религиозная философия ставит проблемы человека и истории вне человека и истории, а это недопустимо.

{240} Для Южина настоящей философией является та метафизика человека и истории, которая рассматривает бытие в сфере бытия, которая борьбу добра и зла понимает как путь к победе добра.

Наши обязанности, — говорит Южин, — связаны с существующим миром, и поэтому мы должны искать пути для решения наших проблем в земной жизни, если не хотим остаться в неведении относительно законов бытия.

Критикуя религиозную метафизику Соловьева, Южин замечает, что отрицание религиозной веры и ее метафизических проблем вовсе не означает, что «человек не вправе искать ответа на вечные вопросы о жизни и смерти. Я хочу только сказать, что эти **вопросы** бледнеют перед **обязанностями** каждого — тратить свою веру на дела по совести земной жизни, и во всяком случае они отвлекают мысль от ее естественного дела — **разбираться в видимом**, — туманят ясность взгляда, ослабляют волю и приводят к чему хочешь: к сентиментализму, к гамлетизму, к метафизике»[[278]](#footnote-279).

Именно желание решать жизненные проблемы в жизненных рамках, стремиться к удовлетворению насущных потребностей человека и созданию условий, в которых человек сумеет сохранять свое достоинство — и двигало Южиным, когда в самом начале своей публицистической деятельности он обличал кулачество, пьющее кровь крестьянина, и требовал осуществления демократических прав. «Людоеды-кулаки пользуются бедами народа», — писал он в 1881 году. Народ, в защиту которого выступает Южин, означает для него крестьянство. Он не знает двойственной природы крестьянина, не знаком с пролетариатом и русской действительностью, а потому и не может осмыслить его будущее. Для него общество разделено на две категории: угнетателей и угнетенных. Под последним понятием он объединял всех, кого эксплуатировали. Южин весьма смутно представлял себе социальную структуру; в этих вопросах он испытывал сильное влияние взглядов В. М. Лаврова, издателя журнала «Русская мысль». И это естественно, тогда в России широкое распространение получили идеи народников, и передовая мыслящая интеллигенция, в том числе и Южин, подпали под их влияние.

Южину не понятны радикальные социальные мероприятия. Его демократизм не может мириться с действиями, сопряженными с насилием, он одинаково отрицает и террор, и восстание. И в то же время он жаждет обеспечения прав человека. Еще в молодые годы под влиянием идей Ильи Чавчавадзе и других передовых грузинских мыслителей, и позднее, в годы учебы в Петербургском университете под руководством профессора {241} Градовского, у Южина сформировалась вера в незыблемость прав человека и острая потребность всегда стоять на их страже.

Южин убежден, что осуществление прав человека создаст условия для достойного существования. Люди сами должны бороться за осуществление своих идеалов. Человек должен совершенствовать и свой духовный мир, и внешнюю среду, в которой он живет. Определенного преобразования требует как общество, так и личность. В этом опять ощущается влияние Лаврова.

Безграничная вера в человека, поиски путей подавления злого начала в нем, стремление к добру, создание свободного демократического общества, основанного на благоденствии людей, — вот идеал Южина на данном этапе его жизни. И единственным средством осуществления этого идеала он считал любовь к человеку. По его мнению, только на любви можно строить новое гуманное общество. Эта своеобразная антропологическая утопия у него слита с абстрактным гуманизмом, рассматривающим человека как существо, конкретно в том или ином облике не существующее. Южин не осознает конкретной сущности человека, который всегда остается представителем определенной эпохи, занимающим свое место в обществе, и что судить о нем следует с учетом этих конкретных условий его существования.

Южин требует демократии для каждого человека, свободу для каждого существа. Его идеалом является человек вообще, долг которого — установление справедливости на земле. Этим стремлением проникнута вся его деятельность. Абстрактный гуманизм Южина особенно четко проявляется в его последней драме «Рафаэль», в которой великий представитель эпохи Возрождения проникнут современными идеями. Южин пытается показать в образе своего героя идеального человека, который добивается всеобщего счастья без насилия и кровопролитий.

Южин до конца остался верен идеям демократизма. Ключ к творчеству Сумбатова — именно в его мировоззрении.

## 4. А. Н. Островский и А. И. Сумбатов.«Реалистический романтизм»

Для молодого Сумбатова А. Н. Островский был не только современником, но и учителем. Театральная деятельность, художественный вкус, драматургия и мировоззрение Сумбатова складывались главным образом под непосредственным влиянием творчества Островского.

Добролюбов называл пьесы Островского «пьесами жизни». {242} Великий русский драматург, который был очевидцем и активным участником социально-экономических сдвигов исторического значения, знаменовал своим творчеством новый этап, в истории развития русского театрального искусства. Островский — первый русский драматург, который с позиций революционного демократизма показал борьбу двух социальных лагерей, «двух партий» (Добролюбов) — богатых и бедных, и на фоне этой борьбы — правду существующей действительности. В образе простой русской женщины Катерины Островский выразил протест передовой общественности против социальной несправедливости.

Революционная обстановка в России 70‑х годов еще более обострила социальную проблематику драматургии Островского: В «Бесприданнице» острие направлено против новой социальной силы, вышедшей на арену общественной жизни, — буржуазии. Как и Катерина, героиня «Бесприданницы» Лариса — человек светлых и чистых устремлений, высокой нравственности. И хотя автор решил этот образ в социально-психологическом аспекте, Ермолова возводила его до героико-романтического звучания.

На произведениях Островского Южин воспитывался не только как драматург, но и как актер. В его исполнении герои Островского во многом отличались от традиционной общепринятой трактовки. Тому были свои причины. Южин улавливал в драматургии Островского романтический дух и поэтому его Телятев, Беркутов, Иван Грозный несли оттенок романтичности. Южин был родоначальником, если можно так сказать, **реалистического романтизма** на русской сцене и остался ему вереи до конца своих дней и как актер, и как драматург.

Творчество Островского Южин называл реалистическим романтизмом. Под этим понятием он подразумевал не творческий метод Островского, а эмоциональный строй его героев.

12 марта 1914 года в Большой аудитории Московского политехнического музея Южин прочитал лекцию в пользу фонда имени великого драматурга на тему «Романтизм и Островский».

Здесь мы не коснемся значения его лекции в развитии русского реалистического театрального искусства. Отметим лишь, что в ней крупный представитель русской театральной культуры Южин-Сумбатов поднял голос против буржуазного искусства и его теоретиков. Это была открытая борьба против модернизма, театрального мистицизма, формализма и других всяческих «измов» буржуазного искусства.

По утверждению буржуазных эстетов, «умер театр Островского», ибо «умер старый театр». Они были заняты поиском «театра новых форм», «новых, неизведанных путей», что, в сущности, означало борьбу против реалистического театра. В таких {243} условиях выступление Южина, в котором он обосновывал бессмертие реалистического театра Островского, необходимость единства реалистического и романтического начал для развития русского театра, не могло не сыграть позитивной роли в борьбе против модернизма и формализма.

Защищая «театр Островского», Южин вовсе не выступал противником новаторства вообще, напротив, он был сторонником развития новых направлений. Однако, по его глубокому убеждению, развитие новых форм театрального искусства, поиски новых путей должны происходить не на почве преодоления и полного отрицания традиций, а на их базе, на базе «вечной и неизменной красоты театра».

Южин различал два типа театра — античный и романтический. Античный театр был построен на мировоззрении той эпохи, когда «человечество все свои силы напрягало на борьбу с роком, с силами непоборимыми»[[279]](#footnote-280). Романтический же театр — первенец Ренессанса, и он опирается на принцип «свободной воли и соответствующей ей моральной ответственности». Южин был убежден, что до тех пор, пока не изменится социально-политическая и моральная структура мира, пока существует вражда между людьми, будет существовать и романтический театр. Естественно, рядом с этим театром будут возникать секты, они бессильны оказать влияние на магистральную линию развития театра; «… **романтизм в широком смысле**, как я его понимаю, — пишет он, — **не есть литературная школа, а есть свойство человечества, как объекта творчества, и поэта, как творца**»[[280]](#footnote-281).

В определении романтизма Южин опирается на Белинского, который считает, что **романтизм — не что иное, как внутреннее лицо души человека, сокровенная жизнь его сердца**… Чувство, любовь есть проявление или действие романтизма, и поэтому почти всякий человек — романтик.

Эта концепция Южина логически приводит к тому, что рамки романтизма не ограничиваются, скажем, эпохой рыцарства, в нем подразумеваются реально существующие качества человека, духовный мир людей во всех его проявлениях. Но человек является не только объектом творчества, но и его субъектом — творцом. А творец — поэт, художник, драматург и т. д., проникая в романтическое начало объекта (изображения человека), лепит живой образ, озаренный внутренним светом.

Это одна сторона вопроса. Дальше Южин спрашивает: что же является основой театра, на какой почве он существует? И сам же отвечает: основа театра — жизненная правда. Однако правда подразумевает не только то, что уже существует, но и {244} о, что вытекает из внутренней логики развития, прогресса человечества, то, о чем думает, мечтает поэт.

Южин мыслит романтизм как веру в возвышенность души, в высокие идеалы. Вера в свои силы — вот что такое романтизм. Для Южина главное — правда жизни, однако человек не должен становиться рабом действительности; необходимо преобразовать ее в соответствии со светлыми моральными и социальными идеалами.

Южин писал: «… **настоящий реализм есть не что иное, как органическое слияние быта с романтизмом**»[[281]](#footnote-282).

Таким образом, Южин считал творческий романтизм органической частью истинно реалистического искусства. Для установления своеобычного, собственного понятия романтизма Южин делает экскурс в историю литературы, анализирует творческое наследие Данте, Лопе де Вега, Шекспира, Корнеля, Мольера и др. и выявляет, в какой мере их творчество проникнуто романтическими устремлениями, свойственными человеку, — радостью и болью, добром и злом, мужеством и сомнениями.

Тот же процесс наблюдает Сумбатов и в русской литературе. Русская драматургия вышла на широкое поприще в конце XVIII столетия. «Но и в драме и в трагедии один Пушкин до Островского вырос своим гением сразу в рост Шекспира: нельзя не сказать, что его Пимен и Борис равны величайшим созданиям английского поэта и что его Дон Жуан живее и человечнее мольеровского во много раз»[[282]](#footnote-283).

Пьесы Фонвизина, Грибоедова, Пушкина и Гоголя были редкими живительными родниками в тогдашнем «огромном болоте» репертуара русских театров, в котором господствовали переводные или подражательные пьесы. Естественно, этот «бездарный» репертуар не имел ничего общего с настоящей литературой и искусством. В первом десятилетии XX века история повторяется, только с той разницей, что теперь, благодаря творчеству Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Островского, Толстого, Тургенева и Чехова, русский театр твердо стоит на позициях реализма.

Анализируя творчество Островского, Сумбатов приводит яркие примеры того, как драматург мастерски умел сочетать романтическое с бытом русской действительности.

Классическим примером реалистического романтизма Южин считает «Грозу», «Бешеные деньги», «Лес» и другие пьесы. Казалось бы, какой романтизм можно узреть в жизни маленького провинциального городка России, который описывается в «Грозе»? Однако вся сущность Катерины насквозь {245} пропитана теплым светом романтизма, его пафосом. Сама гроза — символ романтический. Такие пьесы, как «Гроза» и «Лес» Островского, — единицы в мировой драматургии по силе драматизма, по диалогам и богатству сюжетных коллизий, а также по «глубине романтизма, т. е. по совершенству реализма». Южин считает, что романтика обогащает, углубляет и совершенствует реализм, ибо там, где нет элементов романтики, нет ни эмоциональной насыщенности, ни взволнованности. Вне этого театр превращается в скучную кафедру, в школу. Зритель должен волноваться в театре так же, как в жизни. И если театр не выполняет эту функцию, он никому не нужен. Романтизм пьесы Островского «Лес» четко проявляется в образе ее главного героя — Несчастливцева. Автор сумел соединить здесь бытовую фигуру актера-романтика с величайшей романтической силой. Несчастливцев — синтез обыденного, будничного и романтического, идеального.

Это и есть то, что Южин называет «реалистическим романтизмом». В современном литературоведении, естественно, нет такого понятия. Его первым применил Южин для определения характера драматургии Островского. Впоследствии этот термин использует критик А. В. Амфитеатров для характеристики художественного кредо Ермоловой, Ленского, Южина. Он писал, что «реалистический романтизм» утвердился на сцене Малого театра в 70 – 80‑х годах XIX века, когда «великая тройка» открыла путь героико-романтическому репертуару.

Этот вопрос чрезвычайно интересен и заслуживает особого рассмотрения.

70‑е годы в истории Малого театра — это период реалистической драмы. Блестящие актеры возвели реалистические традиции театра на высшую ступень. Необходимо было, по словам Южина, заставить зазвучать и другие струны клавиатуры, которые безмолвствовали со времен Мочалова. И действительно, 80‑е годы принесли в театр героико-романтический репертуар. Передовые слои общества верили в светлое будущее, полны были сил и желания бороться за него. В годы политической реакции эту миссию взял на себя Малый театр.

Драматургия Островского была пронизана острой критикой буржуазной морали, и тем самым она стояла на позициях реалистического романтизма. Пьесы Шекспира, Шиллера и Гюго откровенно призывали общественность к самоотверженной борьбе против тирании. Развивая, с одной стороны, реалистические традиции русского театра, а с другой стороны, внедряя героико-романтические пьесы, театр активно помогал передовой общественности в решении насущных проблем эпохи. Вопрос сочетания реалистического и романтического был весьма сложным и не мог быть разрешен только путем репертуарного {246} отбора. Требовался синтез реалистического и романтического. Нужна была труппа, способная решать эти задачи, нужны были новые Мочаловы, которым, однако, по плечу были бы и реалистические, и героико-романтические роли, т. е. новая художественная и психологическая ориентация актеров труппы, изменение идейного и художественного кредо театра. Перед актером театра встала, как писал Ленский, «двойная задача». Это значило, что актер путем внутреннего перевоплощения должен был с одинаковой силой сыграть и реалистического героя и романтического, вернее, суметь придать реалистическим персонажам звучание как в ролях героико-романтических. Это требование нашло конкретное воплощение в творчестве Ермоловой, Ленского и Южина. Ермолова блестяще исполняла не только роль Катерины или Кручининой, но с неменьшим блеском играла Жанну д’Арк, Лауренсию, Ленский — Гамлета, Дон Жуана, Чацкого, Глумова и др. Южин одинаково талантливо исполнял роли Карла V, Макбета, Беркутова, Фамусова.

Труппа Малого театра в этот период, можно сказать, делилась на актеров-«романтиков» и актеров-«бытовиков». А. А. Яблочкина вспоминает, что «романтики» и «бытовики» между собой постоянно «воевали». Анекдотам, басням, сатирическим стихам не было конца. Как правило, их сочиняли «бытовики» против «романтиков» и сочиняли очень талантливо, метко. Особенно отличался М. П. Садовский, известный своим остроумием. Ленскому и Южину, против которых был направлен главный «удар», ничего не оставалось, как добродушно отшучиваться.

Это было, конечно, условное деление, ибо «романтики» и «трагики», как мы уже отметили, создавали подлинные шедевры сценического искусства не только в героико-романтических пьесах, но и в бытовых. В свою очередь и актерам-«бытовикам» было присуще умение будить в зрителях возвышенные чувства и одухотворенность. И те и другие несли со сцены передовые идеи эпохи, открывая людям глаза на пороки и язвы самодержавного строя.

В тот период пьесы Островского звучали совершенно по-особому. А. Р. Кугель писал, что Южин в пьесах Островского «создает романтику». Во-первых, по глубокому убеждению Южина, для Островского не существует драматургического произведения вне романтики, во-вторых, «реалистический романтизм» заставлял по-новому осмысливать образы героев Островского. Повторяем, для Южина понятие «реалистического романтизма» означает борьбу против зла, стремление к светлому будущему и творческое решение жизненных проблем. Именно этим требованиям и отвечают проблемы и образы героев Островского.

## **{****247}** 5. А. П. Чехов и А. И. Сумбатов

С постановкой пьес Чехова императорскому Малому театру не посчастливилось. За исключением единственного случая, все попытки были тщетны. Первая неудача постигла театр с пьесой «Иванов», которая успешно шла у Корша. Замысел поставить ее сорвался, можно сказать, в последнюю минуту, когда все уже было подготовлено.

В 1887 году, по просьбе Ленского, Чехов переделал в пьесу один из своих рассказов — «Калхас». Театрально-литературный комитет не препятствовал постановке этой пьесы в Малом театре, но по каким-то причинам Ленский от нее отказался. Спустя два года, по его же просьбе, Чехов написал новую пьесу «Леший». В письме от 6 октября 1889 года он обращается к Ленскому: «Пьеса готова и уже переписывается начисто. Если она сгодится, то очень рад служить и буду весьма польщен, если мое детище увидит кулисы Малого театра. Роль Ваша вышла большая и, надеюсь, не легкая. Хороши также роли, которые я имею в виду предложить Гореву, Садовскому, Южину, Рыбакову и Музилю»[[283]](#footnote-284).

Ленский, по-видимому, не сумел оценить эту, специально для него написанную пьесу. 1 ноября Чехов получает от него письмо: «Одно скажу: напишите повесть. Вы слишком презрительно относитесь к сцене и драматической форме. Слишком мало уважаете их, чтобы писать драму»[[284]](#footnote-285). Приводим ответ Чехова: «… в другой раз уже не буду писать больше пьес. Нет на сне ни времени, ни таланта и, вероятно, нет достаточной любви к делу… “Лешего” переделывать не стану…»[[285]](#footnote-286)

В том же году Чехов обратился к Южину с просьбой поставить на сцене Малого театра его новую пьесу «Предложение». Южин решил сыграть эту «шутку в одном действии» в свой бенефис после «Макбета» Шекспира. Но Чехов просил его отказаться от этого своего намерения. Он писал: «Милый Александр Иванович, посылаю Вам пьесу, о которой у нас была речь. Я вчера получил ее из цензуры, прочел и теперь нахожу, что после “Макбета”, когда публика настроена на шекспировский лад, эта пьеса рискует показаться безобразной. Правда, видеть после красивых шекспировских злодеев эту мелкую грошовую сволочь, которую я изображаю, совсем не вкусно… Прочтите. Будьте здоровы. Ваш А. Чехов»[[286]](#footnote-287).

Южин посчитался с просьбой автора и перенес водевиль на февраль 1891 года. Это была первая и последняя пьеса Чехова, {248} поставленная в Малом театре до революции, несмотря на то, что Южин не переставал добиваться разрешения Театрально-литературного комитета на постановку чеховских пьес, особенно «Дяди Вани».

К этим годам относится начало дружбы Чехова и Южина. Еще раньше они сотрудничали в «Новом времени» Суворина, но в годы политической реакции, когда закрывались все прогрессивные газеты и журналы, газета «Новое время» встала на реакционную позицию и Чехов, естественно, от нее отошел. Свое сотрудничество в газетах Суворина Чехов объяснял тем, что не был в тот период ни либералом, ни консерватором, ни служителем церкви, ни чертом.

По этим же мотивам и отчасти из-за личных разногласий с Сувориным отошел от редакции и Южин.

В конце 80‑х годов Чехов, приезжая в Москву, как правило, останавливался в гостинице, или у своего друга — И. Н. Потапенко. Приезд Чехова всегда радовал гостеприимного хозяина. В его доме собиралось интересное общество, главным образом, люди, связанные с литературой и театром. Часто бывали редактор «Русской мысли» В. А. Гольцев, редактор «Русских ведомостей» М. Саблин, Немирович-Данченко, Южин. У Чехова с Южиным сложились теплые отношения; встречаясь, они подолгу беседовали, причем нередко мирное собеседование завершалось спором. Приведем в качестве примера их словесных схваток интересную запись с натуры, сделанную Немировичем-Данченко. На этот раз предметом спора явилось разногласие по поводу двух произведений: одно нравилось Чехову, другое — Южину. Спор перешел на общую почву и ярко вскрывал два художественных направления. Южин любил в романе образы яркие и сценичные, Чехов любил даже в пьесе образы простые и жизненные. Южин любил исключительные, Чехов — обыкновенные. Южин — грузин, прекрасный сын своей нации, темперамента пылкого, родственного испанскому, любил эффекты открытые, сверкающие; Чехов — чистый великоросс — глубокую зарытость страстей, сдержанность.

В этот период А. П. Чехов отошел от драматургии, ибо все попытки поставить пьесу на сцене императорских театров кончались крахом. «И я и Сумбатов, — вспоминает Немирович-Данченко, — постоянно уговаривали Чехова не бросать писать для театра. Он нас послушался и написал “Чайку”»[[287]](#footnote-288), пьесу, знаменовавшую собой новый этап в развитии русской драматургии. Впоследствии, когда вышли в свет отдельным изданием «Пьесы», А. П. Чехов презентовал их Южину с шутливой дарственной надписью: «Милому другу А. И. Сумбатову-Южину от иеромонаха Антония».

{249} Премьера «Чайки» состоялась 17 октября 1896 года, в бенефис актрисы Александринского театра Левкеевой. Уже в начале спектакля Чехов понял, что холод и настороженность зрителя предвещают гибель его «Чайки». Со второго действия он ушел из зала. «Пьеса шлепнулась и провалилась с треском, — писал Чехов брату. — В театре было тяжелое напряжение недоумения и позора. Актеры играли гнусно, глупо»[[288]](#footnote-289).

Читаем из письма Чехова к Немировичу-Данченко: «Да, моя “Чайка” имела в Петербурге в первом представлении громадный неуспех. Театр дышал злобой, воздух сперся от ненависти, и я — по законам физики — вылетел из Петербурга, как бомба. Во всем этом виноваты ты и Сумбатов, так как это вы подбили меня написать пьесу»[[289]](#footnote-290).

Южин, получив известие о провале «Чайки», сразу же выехал в Петербург, чтобы попасть на спектакль. Немирович-Данченко писал Чехову, что Сумбатов был в Петербурге, присутствовал на четвертом представлении «Чайки» и сказал, что в таком невероятном исполнении, в таком непонимании лиц и настроений пьеса не могла иметь успеха.

В конце мая 1897 года Южин обращается к Чехову: «… надо непременно добиться постановки у нас или “Чайки” или “Дяди Вани”. Напиши несколько строчек Пчельникову, я поддержу всеми силами». Но, как известно, никакие просьбы и требования не принесли желаемого результата. И «Чайку», а позднее и «Дядю Ваню» с большим подъемом и успехом играли актеры Художественного театра.

Приводим интересную выдержку из письма Немировича-Данченко Станиславскому, написанного 4 сентября 1898 года, в начале работы театра над «Чайкой»: «Недавно между мной, Ленским и Сумбатовым зашла речь о “Чайке”. Сумбатов восхищается этой пьесой, но говорит, что она требует непременно актеров крупной величины, то есть таких, какие имеются только в Малом театре. Я заспорил, т. е., не отрицая, что пьеса требует **талантливых** актеров, потому что всякая пьеса их требует, я оспаривал мнение, что для “Чайки” особенно необходимы **опытные**. Во-первых, “Чайка” была в руках опытных и больших актеров (Давыдов, Сазонов, Варламов, Дюжикова, Комиссаржевская и т. д.) — что же они сделали с пьесой? Во-вторых, почему Нина, Треплев — главные роли — требуют исключительного опыта? Они прежде всего должны быть **заразительно молоды**. Лучше не опытные, но молодые.

— А Дорн?! Дорн?! — восклицал Сумбатов. — Да один Дорн требует от актера огромной выдержки и самообладания, потому что он один спокоен, когда все кругом нервничают…

{250} — У нас эту роль будет играть К. С. Станиславский.

— А!! Ну, это другое дело»[[290]](#footnote-291).

Спустя годы Яблочкина обратилась с просьбой к Южину поставить в день ее бенефиса чеховскую «Чайку». Южин с радостью отозвался и внес пьесу в репертуар. Распределили роли: Тригорина должен был играть Южин, Шамраева — Правдин, Сорина — Рыбаков, Треплева — Остужев, Нину Заречную — Шухмина, а Аркадину — Яблочкина. Были выделены средства, заказаны декорации. Но дело не дошло даже до репетиций: Художественный театр предполагал возобновить «Чайку» на своей сцене и категорически запротестовал, ссылаясь на то, что Чехов «Чайку» оставил Художественному театру.

Так обстояло дело с «Чайкой».

С «Дядей Ваней» тоже не повезло актерам Малого театра. После выхода пьесы в свет Южин неоднократно обращался к Чехову с просьбой передать ее Малому театру. Но, окрыленные блестящим успехом «Чайки», Немирович-Данченко и Станиславский приехали к Чехову специально, чтобы получить его разрешение поставить «Дядю Ваню» в Художественном театре. Хуже всего было то, вспоминал Станиславский, что императорский Малый театр хлопотал о том же. А. И. Южин, так энергично отстаивавший интересы своего театра, не дремал. В письме к Немировичу-Данченко от 8 февраля 1899 года Чехов сообщает: «Я не пишу ничего о “Дяде Ване”, потому что не знаю, что написать. Я словесно обещал ею Малому театру, и теперь мне немножко неловко. Похоже, будто я обегаю Малый театр. Будь добр, наведи справку: намерен ли Малый театр поставить в будущем сезоне “Дядю Ваню”? Если нет, то я, конечно, объявлю свою пьесу “porto-franco”; если же да, то для Художественного театра я напишу другую пьесу. Ты не обижайся: о “Дяде Ване” был разговор с малотеатровцами уже давно; и в этом году я получил письмо от А. И. Урусова, который уведомляет меня, что у него был разговор с А. И. Южиным, и проч., и проч.»[[291]](#footnote-292).

Через неделю, 15 февраля, по настоянию Южина, режиссер Малого театра Кондратьев обратился к Чехову уже с конкретной просьбой: разрешить постановку «Дяди Вани» в сезон 1899/1900 г., на что Чехов ответил согласием: «Пьесу свою “Дядя Ваня” отдаю в Ваше распоряжение, — писал он Кондратьеву. — Так как она не читалась еще в Театрально-литературном комитете, то прошу Вас взять на себя труд послать в комитет два экземпляра и попросить прочесть»[[292]](#footnote-293).

{251} 1 марта в кабинете Теляковского, управляющего Московской конторой императорских театров, состоялось чтение пьесы «Дядя Ваня». Присутствовали артисты Малого театра. Пьеса понравилась, било решено включить ее в репертуар и представить на рассмотрение Театрально-литературного комитета.

Заседание Театрально-литературного комитета состоялось спустя неделю, 8 апреля, при участии профессора Н. И. Стороженко, профессора А. И. Веселовского и И. И. Иванова. Немирович-Данченко на заседание не явился. Как писал впоследствии Теляковский, «… не явился умышленно, ибо, если бы пришел, пьеса бы прошла, а в то время Художественный театр хотел получить эту пьесу, и Немировичу было на руку, чтобы пьесу комитет забраковал»[[293]](#footnote-294). Комитет дал разрешение на постановку пьесы, но с условием, что автор ее переработает. Недостатки были явно состряпаны; члены комитета знали, что Чехов не согласится переделывать пьесу, а следовательно, отпадет вопрос о ее постановке на сцене императорского театра.

Так и случилось.

14 апреля Чехов передал пьесу «Дядя Ваня» свободному в выборе репертуара и от решений комитета Художественному театру.

5 мая 1899 г. Ермолова писала Л. В. Средину «о новой вылазке» Театрально-художественного комитета, из-за которой Малый театр лишился возможности осуществить на сцене постановку чеховского «Дяди Вани».

В заключение неудач Южина, связанных с постановкой пьес Чехова, приводим отрывок из его статьи «Три встречи», написанной в 1906 году и посвященной Л. Н. Толстому.

Весной 1899 года Южин навестил только что вернувшегося из Крыма Чехова на его московской квартире. Неожиданно пришел Л. Н. Толстой и присоединился к их беседе. Южин вспоминает, что как раз в тот период начал публиковаться в «Ниве» роман Толстого «Воскресение», и Чехов поинтересовался, много ли цензура вычеркнула текста. «Нет, ничего важного», — ответил Толстой и заговорил с Чеховым о Крыме.

— «Отчего вы так сурово на меня смотрите? — вдруг спросил Лев Николаевич, обращаясь ко мне, — пишет Южин.

Чехов улыбнулся и сказал:

— Сумбатов не на вас хмурится, а на меня.

— За что?

— За то, что моя пьеса не идет в Малом театре.

— Отчего же не идет? — спросил у меня Лев Николаевич.

Я только собрался рассказать ему всю сложную историю… как Чехов, нахмурившись, сказал:

— Зарождается молодой театр… очень симпатичный. Я отдал {252} пьесу ему… Ты на меня не сердись! — улыбнулся мне Чехов…

Лев Николаевич поглядел на нас обоих и тоже улыбнулся»[[294]](#footnote-295).

21 апреля 1890 года Южин в числе друзей и близких провожал Чехова в его героическую поездку на Сахалин. Творческие искания и раздумья над жизнью с остросоциальными проблемами повлекли писателя на этот далекий остров человеческих страданий. Оставленные им «Путевые записки» свидетельствуют, что там, на месте каторги и ссылки, Чехов не был сторонним наблюдателем. Он вплотную соприкоснулся со страшной действительностью многих тысяч кандальных островитян, с их трагическим существованием и с затвердевшей жестокостью служителей «либеральных» законов.

Поездка обогатила творчество Чехова впечатлениями и выводами. Тогда он и прекратил сотрудничество с реакционной газетой Суворина «Новое время».

Южин давно страдал болезнью почек. Лечение не приносило желаемых результатов. Очевидно, о его болезни знал Чехов и, как врач, давал другу некоторые советы. В письме от февраля 1898 года Южин приглашает Чехова провести лето в их усадьбе Покровское. В ответном письме Чехов пишет: «Милый Александр Иванович, большущее тебе спасибо за письмо и за приглашение. Письмо я прочел с большою радостью, приглашение же вызвало в моей душе печаль, так как воспользоваться им я никак не могу… я пишу, тороплюсь наверстать то, что задолжал зимой, и так до середины августа, а потом на юг, должно быть, на Кавказ…

Ты, должно быть, перепутал меня с каким-то другим доктором. Я вовсе не прописывал тебе ни Мариенбада, ни электросветовых ванн. Напротив, я говорил, что Мариенбад для тебя еще рано… Будь здоров и благополучен и не бойся нефрита, которого у тебя нет и не будет. Ты умрешь через 67 лет и не от нефрита; тебя убьет молния в Монте-Карло»[[295]](#footnote-296).

В 1898 году Чехов вместо Кавказа оказался в Ницце. Сюда же приехали на отдых и Сумбатовы. Друзья провели на курорте вместе несколько недель.

В то время французская, да и не только французская, общественность пристально следила за делом Дрейфуса, которое вылилось в борьбу двух лагерей: клерикально-реакционного и прогрессивного.

Выступивший в защиту Дрейфуса Эмиль Золя в статье «Я обвиняю» вскрыл махинации генерального штаба и судебных органов. Французское правительство призвало писателя к ответственности. Это еще больше обострило политическую борьбу. {253} Сторону Золя и Дрейфуса приняли все передовые силы Европы и Америки. 22 февраля Чехов пишет Ольге Германовне Чеховой: «Ты спрашиваешь, какого я мнения насчет Золя и его процесса. Я считаюсь прежде всего с очевидностью: на стороне Золя вся европейская интеллигенция и против него все, что есть гадкого и сомнительного. Дело стоит так: представь, что университетская канцелярия по ошибке исключила одного студента вместо другого, ты начинаешь протестовать, а тебе кричат: “Вы оскорбляете науку!”»[[296]](#footnote-297).

Чехов был восхищен мужественным поступком французского писателя и опубликовал письма протеста во французских и русских газетах. Южин полностью разделял позицию Чехова и, по его совету, направил французскому писателю письмо солидарности.

В статье, посвященной памяти Чехова, Южин вспоминал один эпизод: в Ницце какой-то соотечественник принес Антону Павловичу огромную, пятиактную историческую драму в стихах. Чехов, наделенный очень мягким характером, всегда старался никого не обидеть и был невероятно чуток к чужой душе. Поэтому Южин крайне удивился, когда однажды в его присутствии он стал поносить автора и пьесу, которая относилась к византийской эпохе и была написана человеком явно сведущим, кажется, это был специалист византийской истории. Когда автор ушел, Южин обратился к Антону Павловичу и сказал:

— Зачем ты его так сильно пришиб?

Антон Павлович наморщил лоб и с самым непримиримым видом ответил: «Ведь этот господин для этой пьесы из своей души ничего не вынул… А все из книг, из летописей. Попробуй-ка ты или я написать историческую пьесу, — он подчеркнет тебе каждый промах, каждую неверную дату, и, благодаря тому, что он авторитет, пьеса провалится. Как же мне его щадить?».

26 марта 1889 года Чехов получил в подарок от Сумбатова-Южина его хронику «Царь Иоанн Четвертый» с надписью: «Многоуважаемому Антону Павловичу Чехову от его искреннего поклонника и очень восторженного читателя. А. Сумбатов, Москва, 26 марта 1889 г.»[[297]](#footnote-298).

Чехов внимательно прочел пьесу Сумбатова и сделал некоторые поправки.

Осенью 1900 года Южин отправил Чехову несколько своих пьес и письмо, в котором рассказывал о делах театра. Ответ был очень теплым: «Милый Александр Иванович, сегодня я получил из Ялты твои пьесы и теперь радуюсь случаю, чтобы вместе с благодарностью высказать тебе, как я тебя люблю и {254} как дорожу нашей старой дружбой. Большинство пьес и статья знакомы мне, но я еще раз прочту с превеликим удовольствием»[[298]](#footnote-299). А годом раньше Чехов в письме к Немировичу-Данченко просил выслать фотокарточки в двух экземплярах: «… один для меня, другой для Таганрогской библиотеки, где я попечителем. Туда же нужна и фотография Сумбатова — скажи ему»[[299]](#footnote-300).

Повесть Чехова «Мужики», опубликованная в 1897 году, вызвала горячие споры. Многим читателям казалась чрезмерной жестокость, с какой Чехов описывал жизнь русского крестьянина. Но «… вместе с тем, — справедливо заметил З. С. Паперный, — признаваясь в страшном, ошеломляющем впечатлении от повести, читатели подчеркивали холодную объективность повествования, свободного от прямого авторского вмешательства. Лучше всего это впечатление выражено в известном письме А. И. Сумбатова-Южина (май 1897 г.): “Ни одной слезливой, ни одной тенденциозной ноты. И везде несравненный трагизм правды, неотразимая сила стихийного, шекспировского рисунка; точно ты не писатель, а сама природа. Понимаешь ли ты меня, что я этим хочу сказать?”»[[300]](#footnote-301).

Касаясь в письме отдельных героев повести, Южин пишет о Николае Чикильдееве, вернувшемся в деревню доживать остаток своих дней после долгой службы в московском ресторане «Славянский базар». Особенно тронул Южина ночной эпизод: «Николай, который не спал всю ночь, слез с печи. Он достал из зеленого сундучка свой фрак, надел его и, подойдя к окну, погладил рукава, подержался за фалдочки — и улыбнулся. Потом осторожно снял фрак, спрятал в сундук и опять лег». Южин признается Чехову: «Я все вижу без описаний, а фрак вернувшегося “в народ” лакея я вижу со всеми швами, как вижу бесповоротную гибель всех его, Чикильдеева, светлых надежд на жизнь в палатах “Славянского базара”. Я никогда не плачу: когда он надел и затем уложил фрак, я дальше долго не мог читать»[[301]](#footnote-302).

В марте 1897 года после обеда в «Эрмитаже» у Чехова горлом хлынула кровь. Его тотчас отвезли в клинику Остроумова. С этого дня начались самые тяжелые дни в жизни писателя. Выйдя из клиники, Чехов на непродолжительное время поселился в Мелихове, а затем отправился за границу. «Он поехал сперва в Биарриц, — пишет его брат М. П. Чехов, — но там его встретила дурная погода, которая так все время и продолжалась, и он не почувствовал себя удовлетворительно. {255} Вскоре он переехал в Ниццу. Здесь он надолго поселился в “Pension Russe”… Жизнь его здесь, по-видимому, удовлетворяла. Ему нравилось тепло, культурность,… и общение с такими людьми, как профессор М. М. Ковалевский, В. М. Соболевский, Вас. И. Немирович-Данченко и художник В. И. Якоби. Приезжали туда и И. Н. Потапенко и А. И. Сумбатов-Южин, с которыми Антон Павлович наезжал иногда в Монте-Карло и поигрывал в рулетку»[[302]](#footnote-303).

В последний раз Сумбатов виделся с Чеховым в конце 1903 года на бенефисе Шаляпина в Большом театре.

Заканчивая свои воспоминания о великом писателе и драматурге, опубликованные в 1910 году, Сумбатов писал, что Чехов… был очень глубок и целен, очень трудно о таком человеке давать эпизодические воспоминания. Это было бы все равно, если бы пересказать его «Степь» своими словами.

## 6. Л. Н. Толстой и А. И. Сумбатов

28 октября 1910 года на рассвете в неизвестном направлении ушел из дома Лев Николаевич Толстой.

Весть мгновенно распространилась по всей России. Вскоре стало известно, что тяжело больного великого писателя сняли с поезда на станции Астапово и поместили в доме начальника станции. Болезнь Толстого вызвала смятение и в семье Сумбатовых.

7 ноября Толстой скончался.

Казалось, вся Россия от мала до велика направилась к Ясной Поляне, где 10 ноября должны были хоронить Толстого. На Курском вокзале в Москве собралось столько народу, что не хватило бы и десятка пассажирских составов. Городские власти делали все возможное, чтобы на похороны Толстого попало как можно меньше людей, поэтому поезд в направлении станции Засека был отправлен почти пустым. Администрация станции не уважила даже просьбу писательской делегации и представителей Литературно-художественного кружка, которым руководил Южин. Им пришлось нанять автомобиль, чтобы доехать до Ясной Поляны.

Утром 10 ноября огромная толпа провожала прах Толстого из Засеки в Ясную Поляну. Южин встречал процессию у дома Толстого в Ясной Поляне. В 11 часов началась панихида, длившаяся до 3 часов дня. К вечеру Толстого похоронили.

Проводить друга своего народа собрались почти все представители интеллигенции и студенчества грузинской колонии в Москве, благодарные Толстому за его заботу о них и за {256} теплое отношение к ним, выраженное в словах: «Это милейший народ, эти грузины и умные, и кроткие, и добрые…»[[303]](#footnote-304)

Южин потерял великого учителя, духовного наставника? «Когда невольно схватываешься за голову от пляски литературных макбетовских ведьм, — писал он в статье “Что дает Толстой театру”, — и начинаешь проверять себя — не сошел ли ты с ума, не во сне ли мерещатся дикие, безобразные фигуры, которые сплошь да рядом лезут на тебя со страниц всевозможных сборников, — одна мысль о том, что жив Толстой, является тем же, чем бывает пробуждение после мучительного кошмара»[[304]](#footnote-305).

С Л. Н. Толстым Южин был связан деятельностью Литературно-художественного кружка, организованного при участии московских писателей, актеров, художников, журналистов. Приводим письмо Южина к Толстому от 12 апреля 1896 года: «Милостивый государь, Высокоуважаемый граф Лев Николаевич! Среди московских литераторов и художников всех отраслей изящных искусств зародилась мысль об основании “Кружка”, который бы, постоянно развиваясь, мог рано или поздно стать центром литературной и художественной жизни и сыграть известную роль в развитии умственных и художественных интересов. Эта цель — отдаленная и слишком общевыраженная; более близкие и конкретные цели указаны в “Проекте устава”. Комиссия, избранная для разработки нового “Кружка”, поручила мне, как своему председателю, обратиться к Вам с покорнейшей просьбой отнестись с участием к нашему делу…

Мне кажется, что такие дела зависят всегда от тех лиц, которые положат ему начало. Если взяться с любовью и доверием к будущему значению единственного в Москве учреждения, которое собирало бы людей, призванных посильно служить мысли и искусству, то это учреждение может разрастись в большое и важное дело. Это-то и дает мне смелость обратиться к Вам, прилагая к этому письму и текст “Проекта”.

Говорить нечего о том, что все без исключения учредители придают интересующее значение Вашему взгляду на их предприятие и степени Вашего участия в его организации»[[305]](#footnote-306).

Ответ Толстого на это письмо не найден, однако хорошо известно об участии великого писателя в деятельности кружка.

Второе письмо Южина датировано 14 октября 1904 года. Южин пишет: «Высокоуважаемый граф Лев Николаевич! Московский {257} Литературно-художественный кружок имеет только копии с Ваших портретов. Между тем общее мнение всех членов иметь художественное воспроизведение дорогих нам черт лица нашего величайшего писателя. Вследствие этого я беру на себя смелость… просить Вас дать несколько сеансов скульптору Николаю Андреевичу Андрееву, которого, как выдающегося художника, Кружок избрал для исполнения Вашего бюста…»[[306]](#footnote-307)

В ответном письме Южину Л. Н. Толстой писал: «Я очень напряженно занят и, как все старые люди, с трудом отступаю от заведенного порядка жизни, и, кроме того, моих бюстов так много, что лестное для меня желание Кружка может быть исполнено и без нового бюста»[[307]](#footnote-308).

Большой интерес представляет статья Южина «Три встречи». В ней автор рассказывает о своих встречах с Толстым, которые оставили неизгладимый след в его памяти. «Я помню, как он ходил, говорил, как будто он сейчас перед моими глазами ходит, останавливается, задумывается, улыбается, помню звук его голоса…

Но передать словами все обаяние его существа не могу. Еще меньше могу связно рассказать то, о чем он говорил.

Общее впечатление у меня от моих трех встреч с ним такое: точно я попадал в ярко освещенное место, и этот свет моментально, без всякого усилия со стороны Льва Николаевича вдруг при каком-нибудь его слове, взгляде, улыбке — разрастался в ослепительное сияние, наполнявшее меня непередаваемым, бессознательным счастьем…

Купаясь случайно в этих светлых лучах, я сначала старался вспомнить слова Льва Николаевича — и ничего не выходило. Он сам был сильнее того, что он говорил, и не теми мыслями, которые он высказывал, а всем, чем он мыслил и говорил, он неотразимо и властно охватывал мое внимание…»[[308]](#footnote-309)

По воспоминаниям Южина, первый раз он поехал к Толстым, получив приглашение Софьи Андреевны, которой очень понравилась одна из его пьес, поставленная в Малом театре[[309]](#footnote-310). Софьи Андреевны не оказалось дома. Южин собирался было уже ретироваться, но вышел удивительно легкой походкой, совершенно не соответствовавшей его возрасту, сам Лев Николаевич. Он узнал Южина, улыбнулся, пожал ему руку и вернул в дом.

{258} Их беседа продолжалась не менее часа. Толстой задавал вопросы. Южин отвечал. Он не сразу решился даже спросить Толстого о чем-либо.

«Глядя на это дорогое лицо, эту бесконечно любимую и близкую мне в душе голову, на всю его простую, полную настоящей человеческой жизни фигуру, я чувствовал, что всем этим своим целым он уже отвечал мне на большинство моих вопросов.

И я его не спрашивал, а любил. И эта любовь мне на многое ответила.

Но кое-что я все-таки помню из его слов. Он тогда начинал писать “Хаджи-Мурата” и просил меня прислать ему книг о Кавказе. Я, конечно, все исполнил»[[310]](#footnote-311).

В эту встречу Толстой высказал Южину свое отношение к искусству. На вопрос Южина, какая из пьес мировой литературы больше всего ему нравится, великий писатель назвал «Разбойников» Шиллера. «Театру нужно то, что просто и сильно, без завитушек…», — сказал Толстой.

Воспользовавшись случаем, Южин спросил Толстого относительно его статьи об искусстве, о которой он знал со слов Н. И. Стороженко.

«Это не статья, — ответил Лев Николаевич, — это все, что мне приходило последовательно в голову по поводу такой отрасли жизни, из которой всеми силами хотят делать одни — забаву, другие — ремесло. А между тем это так важно. Искусство по силе своего влияния почти равно религии (Лев Николаевич остановился в своих мягких валенках, устремив на меня из-под густых бровей ни с чем не сравнимый взгляд, и в голосе его послышалась властная и почти суровая нота). — А религия служит только вере, значит, самому высокому, что есть в душе. И как те религии, которые служат не вере, не душе, а чему-то другому, теряют свое значение, так и искусство, если оно преследует цели забавы для тех, кто им пользуется, становится неизбежно для тех, кто ему служит, ремеслом, требующим только технического совершенствования. И тогда оно является уже не благом, а злом…

Мне показалось тогда, что великий художник слишком {259} низко ценит человечество, особенно культурное, полагая, что на его душу можно влиять только прямолинейными воздействиями добра и зла, между тем как красота сама по себе есть могучее оружие духа. Кажется, я тогда это и высказал, не зная еще, во что выродится искусство, и не предвидя того течения, которое оно приняло десять лет спустя после этой встречи. Теперь я не сказал бы Льву Николаевичу того, что сказал тогда. И я решился указать ему на огромное значение чистой красоты в его собственных творениях, выразил надежду, всех тогда томившую, получить его новое свободно-художественное произведение.

— Вы охотник? — спросил Лев Николаевич улыбаясь.

— Был когда-то, — ответил я.

— Так вы должны знать, что утром охотник обходит все кочки и болота в поисках, нет ли дичи. К вечеру же идет только в те места, где наверное может найти ее…

У меня сжалось сердце. Неужели уже наступил вечер этого охотника?»[[311]](#footnote-312)

Второй раз Южин встретился с Л. Н. Толстым в своей гримерной, во время репетиции «Власти тьмы»[[312]](#footnote-313). В антракте Толстой поднялся на сцену к О. О. Садовской, которая, по словам великого писателя, «изумительно» исполняла роль Матрены. В этом спектакле Южин не участвовал, гримерная его была свободна, и Толстого решили провести туда. Южин, «не ожидая такого посещения… замер от неожиданности, случайно заглянув к себе. При появлении Южина Л. Н. Толстой встал и спросил его: “Я не мешаю?”»

«Что я ему отвечал, тоже не помню, — писал Южин. — Но его милая, светлая улыбка до сих пор у меня перед глазами. Помню еще, что он как-то сурово вглядывался в большую гравюру, висевшую на стене. На ней была изображена сцена из “Гамлета”. Перед уходом Лев Николаевич подошел ближе, вгляделся в Гамлета и обернулся ко мне.

— Какое тут злое лицо у Гамлета, — сказал он.

— Да, мне тоже кажется, — ответил я.

— А ведь Гамлет действительно зол, — сказал Лев Николаевич. — Ему кажется, что все мало, и все он себя за это упрекает, и все мучается тем, что не может убить, кого решил. А сколько он людей перебил зря!..»[[313]](#footnote-314)

В третий раз, как вспоминал Южин, он встретился с Л. Н. Толстым весной 1899 года у Чехова (об этой встрече упоминалось выше). Воспоминания писались в начале 900‑х годов, и потому в них оказалась не отраженной последняя {260} встреча Сумбатова-Южина с Толстым в Ясной Поляне, в январе 1910 года.

Весьма интересна статья Южина «Что дает Толстой театру», хотя некоторые ее положения представляются спорными.

Читая статью, нельзя не видеть, сколь велики любовь и уважение автора к Льву Николаевичу Толстому. Южин был уверен, что наследие Толстого сыграет огромную роль в развитии русской литературы.

Он сравнивает Толстого с солнцем, без света и тепла которого нет жизни на земле.

Южин знал, что Толстого не удовлетворял существующий художественный уровень театра. Великий писатель считал, что в современном театре гораздо больше лицемерия и фальши, чем истинного искусства.

В то же время Толстой высоко оценивал творчество таких мастеров русской сцены, как Щепкин, Садовский, Ленский, Южин, Савина, Давыдов, Станиславский. Он не посвящал специальных работ вопросам театральной эстетики, однако в его многочисленных статьях и, в первую очередь, в его творчестве нашли отражение важнейшие проблемы современного сценического искусства. И в этом направлении творчество Толстого имело огромное значение для развития художественной культуры и критической мысли России.

Южин видит особое значение эстетики Толстого в том, что «спасение… театра как самодовлеющего художественного целого и как слуги своего народа» — в национальном народном творчестве и в реализме. В художественном творчестве он всем своим существом противостоял как декадентскому, формалистическому искусству, так и натурализму. В то же время эстетика Толстого необычно сложна, противоречива. С одной стороны, он считал, что истинное искусство должно опираться на традиции народности и реализма, а с другой стороны, в своих суждениях о произведениях искусства он исходил из религиозно-нравственных позиций. Эти противоречия нашли свое отражение и в драматургическом творчестве великого писателя. Во второй период творчества, охватывающий 20 лет, Толстой создал около десяти драматургических произведений. Ромен Роллан отмечал, что не только драматургические произведения, но и проза Толстого этого периода испытывает на себе влияние театральных канонов. Говоря это, он имел в виду острый внутренний драматизм, психологическую насыщенность конфликтов прозы Толстого. Знаменательно, что Толстой считал театр самой высокой кафедрой современности, а драматургию — самым действенным и массовым жанром литературы.

«Голова кружится, когда захочешь только перечислить, {261} **только перечислить** — что объял этот океан! — пишет Сумбатов. — Детство, отрочество, войну, мир, женскую любовь и ее отрицание… полноту смерти и полноту жизни… Этот военный, школьный учитель, мировой посредник и мировой художник, этот граф в лаптях — великий символ русского всечеловечества»[[314]](#footnote-315).

По мнению Южина, в творчестве Толстого полноценно отразились все стороны жизни. Русская театральная культура должна быть бесконечно благодарна ему за два драматургических произведения — «Плоды просвещения» и «Власть тьмы»[[315]](#footnote-316). Русский театр многим обязан творческому наследию Толстого, самой его личности, так как в его творчестве он нашел источник не только морального, но и художественного возрождения театра.

Статья Сумбатова была написана в 1908 году, в тот период, когда велась борьба за сохранение традиций реализма в русском театре. Естественно, что и творчество Толстого Сумбатов рассматривал главным образом именно с этих позиций. Зарождение символизма в русском театральном искусстве он объяснял в первую очередь тем, что оно не нашло в себе силы следовать традициям русского реализма, как следовал им Толстой. Истинно живую реальность, имеющую все три измерения, модернисты перевели в одну плоскость. Конкретного человека они превратили в фикцию, призрак; модернистский театр решал свои задачи настолько беспомощно, что в глазах непредвзятой публики не мог оправдать своего существования. Южин утверждал, что формализм, пришедший в русское искусство с Запада, не мог отразить российской действительности, ответить на вопросы, поставленные временем. Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Достоевский, Островский, Чехов и Л. Н. Толстой «чутко прислушивались к мировой поэзии», прозе и драматургии, они рассматривали западное искусство под критическим углом зрения, перерабатывая общечеловеческие проблемы и задачи в соответствии с требованиями своей страны, своего народа, подчиняя их интересам развития национальной культуры. Южин правильно истолковывает проблему художественного влияния культуры иных наций и эпох, проблему их критического осмысления. Он резко критикует тех, кто видит единственный путь развития искусства в символизме: «… только тогда символ или идея получают художественное воплощение, когда они выражены в живом и конкретном **человеке**. Там, где писатель не в силах создать образа, его символы {262} и идеи только философские положения, мысли о жизни, а не жизнь»[[316]](#footnote-317), — писал Южин в этой статье.

В творчестве Л. Н. Толстого Южин отмечал «торжество настоящего художественного синтеза, потому что каждая его мысль, каждый его символ — в образе, каждый его образ — живой, полный красоты и движения символ, — и везде дивная гармония души и тела, великая симметрия Микеланджело»[[317]](#footnote-318).

## 7. А. И. Сумбатов о Н. А. Некрасове

В Центральном государственном архиве литературы и искусства хранится неопубликованная статья Сумбатова о последних днях жизни Н. А. Некрасова. Эта статья проникнута любовью к поэту и свидетельствует о том, что поэзия Некрасова сыграла большую роль в идейном и художественном воспитании Сумбатова-Южина. Еще в гимназические годы он страстно увлекался стихами Некрасова и неистово спорил с теми, кто недооценивал их огромной художественной ценности. «Все толки о том, что публицист в нем затмевал поэта, что его идеи брали верх над образами и лишали их поэтического вдохновения, для нас, росших с Некрасовской поэзией пятидесятых и шестидесятых годов, казались и кажутся просто одной из разновидностей критических клещей, в которые попадало и попадает всякое самобытное и сильное дарование»[[318]](#footnote-319).

Сумбатов писал, что ему трудно назвать другого писателя, в творчестве которого «гражданин» был бы столь блистательно представлен, как у Виктора Гюго. Но разве кто-нибудь осмелится сказать, что Гюго не поэт? Таким же великим поэтом был и Некрасов: Некрасов-художник, Некрасов-гражданин. Разве можно забыть, как юноши 60‑х годов, в которых была сильно развита склонность к критическому мышлению, к критическим настроениям, самозабвенно, восторженно воспринимали поэзию Некрасова, плакали над его «Парадным подъездом», «Песней Еремушки». «Если он не поэт, — заключал Южин, — и такой, который века переживет, то я не понимаю, какой смысл иметь поэтов?»[[319]](#footnote-320)

Вспоминая, какую острую душевную боль причинило петербургскому студенчеству известие о тяжелой болезни Некрасова, Сумбатов пишет: «16 декабря 1877 года по аудиториям и коридорам Петербургского университета, куда я только что поступил, пронеслась весть, что Некрасов безнадежен. Такого общего и искреннего горя, какое тогда чувствовалось в студенческом {263} мире, я не помню в последующие четыре года моей университетской жизни. Тихо и подавленно стояли группы, сменяясь одна другой, перед простенькой рамкой, висевшей над одним из столиков нашей читальни. В этой рамке заключался листок почтовой бумаги, исписанный карандашом мелким, дрожащим почерком измученного ужасными страданиями поэта.

Вам, мой труд узнавшим и любившим,
Вам, ко мне участье сохранившим,
В этот час тоски и муки злой
Посвящаю труд последний мой»…[[320]](#footnote-321)

Южин, как правило, во всех своих концертных выступлениях читал стихотворения Некрасова, вызывая этим недовольство официальных кругов. Весьма знаменателен один инцидент. В 80‑е годы рязанские студенты часто приглашали Южина на вечера и концерты. На одном из этих вечеров Южин читал «Размышления у парадного подъезда» Некрасова. Не успел он начать свое выступление, как в первом ряду поднялся рязанский губернатор и демонстративно покинул зал. За ним последовала его свита. Естественно, это вызвало реакцию студенческой публики — поднялось волнение, шум и свист вслед губернатору. Южин спокойно дождался наступления тишины и продолжил чтение. Раздался гром аплодисментов. Студенты вынесли любимого артиста из зала на руках.

Спустя несколько дней Южина вызвал управляющий Московской конторой императорских театров Пчельников. Оказалось, что рязанский губернатор подал на имя министра жалобу, в которой требовал наказать актера. Пчельников строго отчитал Южина, в ответ на это актер показал ему журнал, в котором было опубликовано «с дозволения цензуры» стихотворение Некрасова. Пчельников несколько растерялся, но быстро справился с собой и заявил Южину: «Все это верно, но столь образованный актер, как вы, должен знать, где и что можно читать». Да, в этом управляющий был совершенно прав: Южин знал, где и что нужно читать.

## 8. В. Я. Брюсов и А. И. Сумбатов

В апреле 1908 года Брюсов подарил Сумбатову-Южину свой только что вышедший трехтомник с дарственной надписью: «Кн. А. И. Сумбатову-Южину от преданного ему автора». Южин принял подарок с большой благодарностью: он считал Брюсова большим поэтом[[321]](#footnote-322).

Они познакомились и подружились в Литературно-художественном {264} кружке, которым попеременно руководили, совместно организовывая самые значительные культурные мероприятия в Москве, такие, например, как юбилей Л. Н. Толстого (1908 г.), вечер, посвященный Акакию Церетели (1913 г.), на котором Брюсов выступил с приветственной речью, и много других.

В Литературно-художественном кружке уже начиная с 1899 года активное участие принимал Максим Горький. По просьбе Южина и Брюсова, он присутствовал на торжественном открытии Кружка 21 октября 1901 г. в новом помещении на Тверской в доме Елисеева.

6 сентября 1902 г. Горький прочитал членам Кружка пьесу «На дне». Кроме Южина, Чирикова, Найденова, Андреева, Шаляпина и других членов Кружка, присутствовала вся труппа Художественного театра.

Брюсов восхищался актерским мастерством Южина, с большим интересом читал его литературно-драматические произведения и называл имя Сумбатова среди имен известных драматургов своего времени. В 1904 году он писал: «Каждый вечер… несколько десятков тысяч человек… отправляется в театр… Они не удовлетворяются одними переводами с немецкого и французского да повторениями старых пьес, им нужны новинки — драмы из русской жизни. Таков “спрос”. Отвечая ему, Чеховы, Федоровы, Горькие, Найденовы, Сумбатовы пишут пьесы, более или менее удачные, более или менее занимательные»[[322]](#footnote-323).

Между Южиным и Брюсовым на протяжении многих лет велась интенсивная переписка, представляющая большой интерес для исследователя, ибо в ней отразились художественно-эстетические взгляды двух значительных личностей конца XIX – начала XX в.

27 апреля 1909 года Брюсов прочитал на заседании Общества любителей российской словесности, посвященном юбилею Гоголя, доклад — «К характеристике испепеленного Гоголя». Впоследствии доклад был опубликован в четвертом номере журнала «Вехи». Брюсов послал Южину оттиск статьи и попросил его поделиться своим мнением. В ответном письме Южин благодарит Брюсова за доверие, но признается, что он не может согласиться с его точкой зрения на творчество Гоголя.

«Мне кажется, — писал Южин, — Вы прилагаете к Гоголю ту мерку, которую можно было бы приложить, если бы до него был другой Гоголь». Южин упрекал поэта в том, что при оценке великого писателя Брюсов не учитывает своеобразия эпохи, традиций, «света» николаевских времен. Этот «свет» убил Пушкина и Лермонтова, «вогнал в чахотку» Белинского, изгнал {265} Герцена. «Он и теперь бодро орудует в других видах и формах — и Вам ли его не знать, Валерий Яковлевич?»[[323]](#footnote-324)

Еще более странно, по мнению Южина, что Брюсов возложил ответственность за деяния этого самого «света» на саму жертву его — Гоголя. Это «… по-моему, — продолжал Южин, — чрезмерная суровость и, если хотите, пристрастное отношение к огромной погибшей личности. Вы требуете кроме исключительного таланта еще и исключительного характера и ставите отсутствие его в вину. Это жестоко»[[324]](#footnote-325).

Весьма интересна вторая часть письма, в которой Южин очень своеобразно излагает свое понимание реализма: «… и еще хочется сказать несколько слов, вернее, спросить у Вас: почему Вы, именно Вы, не можете отрешиться от старого и неверного противоположения реализма и фантастики? Это противоположение хорошо в математике, а в жизни, и, в особенности, в литературе не имеет никакого смысла, так как фантазия — элемент жизни и элемент вполне реальный, вполне вещный… Всякий поэт непременно реалист (кроме бездарных) и всякий протокольный писатель непременно поэт (кроме бездарных). Меня поражает реализм В. Гюго в самых ужасающих его гиперболах… Золя доходил в своем “Проступке аббата Мурэ”, в “Нана” до высоких грачей поэтической фантастики. И если Гоголь говорит про Днепр “нет конца ему”, это верно, потому что он это в нем видит… Все это довольно бессвязно, но я и не имел ни намерений, ни необходимости писать подробно и доказательно… В Вашей статье меня неприятно поразила в Вас… чрезмерно критическая нота, вернее, тональность завзятого литературного “разбирателя”…

Искренне преданный Вам кн. А. Сумбатов.

10 июля 1909 г.»[[325]](#footnote-326).

В последующие годы дружба и сотрудничество между Южиным и Брюсовым продолжались. Как художественный руководитель Малого театра Южин старался привлечь Брюсова к творческой жизни своего театра.

## 9. Гастроли в Белграде

В начале XX века усилился интерес южных славян к России. Известный сербский писатель Янко Веселинович и заместитель директора белградского Народного театра Бранислав Нушич с целью пропаганды русского театрального искусства решили пригласить на гастроли кого-нибудь из известных русских {266} актеров. Газета «Новое время» писала, что до этих пор на сербской сцене ни разу не выступал русский театр, поэтому кандидатуру для поездки в Белград отбирали с большой тщательностью. Выбор остановился на Сумбатове-Южине, который с радостью принял приглашение. Его поездка была запланирована на февраль 1901 года, гастроли должны были пройти на сцене Национального театра.

Южин намеревался выступить в пяти спектаклях: «Рюи Блазе», «Ричарде III», «Отелло», «Макбете» и «Уриэле Акосте». К сожалению, ему не предоставлялась возможность сыграть в русских пьесах. К тому времени переведенная на сербский язык комедия Грибоедова «Горе от ума» еще не ставилась на белградской сцене; что касается драматургии Островского, то сербские театры не были знакомы с ней. Русские газеты комментировали репертуар гастролей, желали Южину успеха и оповещали читателей о том, как готовится Белград к встрече со знаменитым актером. Специально к предстоящему событию белградские журналисты выпустили «спаменицу» (памятку) с биографией и фотоснимками Южина. Корреспондент газеты «Новое время» писал, что в Белграде в настоящее время злоба дня — Южин и его гастроли, которых ждут с величайшим нетерпением… Южин пробудет в Сербии десять дней, предпринимает это путешествие в Белград совершенно безвозмездно. Там ему готовится торжественная встреча…

Приведем несколько отрывков из сообщений тогдашней прессы, которые свидетельствуют о восторженном приеме, оказанном Южину в Сербии. «Король принял Сумбатова в частной аудиенции и пожаловал ему орден св. Саввы Большого креста. Спектакли с его участием идут с небывалым здесь успехом в переполненном театре при двойных ценах. “Отелло” и “Ричард” произвели сильнейшее впечатление. Южин был предметом бурных оваций. Вся печать полна восторженными отзывами»[[326]](#footnote-327). Далее газеты сообщали, что граждане Белграда дали большой обед в честь А. И. Южина. Министр народного просвещения провозгласил первый тост за процветание России. Министр в отставке Горский… говорил об узах дружбы, братства и солидарности, которые существуют между сербским и русским народами.

«Сегодня закончились спектакли Южина, — писал корреспондент “Русских ведомостей”. — Успех огромный. Подано более двадцати венков. Вся печать ежедневно посвящала ему восторженные статьи. Дан ряд банкетов в присутствии министров, профессоров, литераторов, артистов и представителей всех профессий. Восторженным овациям нет конца. Профессора читают., рефераты об исполнении Южиным классических ролей»[[327]](#footnote-328).

{267} На прощальном спектакле министр народного просвещения Сербии объявил Южина «почетным актером Национального театра». Пятого марта был дан банкет, на котором присутствовало до тысячи человек. На банкете старейший сербский драматический писатель Милован Глишич в своей речи так охарактеризовал актерское дарование Южина: «К нам приезжали многие великие артисты и художники слова, но никогда мы не видели на нашей сцене тебе подобного!.. ты нас очаровал и привел в восхищение и удивление твоей высокохудожественной игрой, высоким совершенством исполнения! Твое искусство поставило в душах и сердцах наших живой памятник, который мы передадим будущим поколениям сербов. Как сын России, из ее сердца матушки Москвы, ты для нас стал и дорогим, ибо ты — наш, ты — славянин, наш по крови, кость от костей наших и мы имеем право гордиться тобой! Да, ты — наша гордость, и твое имя останется вовеки записанным золотыми буквами на первом месте первой страницы нашей культурной истории, нашего общего искусства»[[328]](#footnote-329).

По инициативе Южина сербские литераторы и артисты организовали «Артистический кружок». Его почетным председателем был избран Южин. Тогда же ему было посвящено восторженное стихотворение, в котором восславляли Южина как сына «братского великого народа», как «великого актера и драматурга». Стихотворение заканчивается словами:

Прибытие твое к нам может явиться залогом лучшего будущего:

Сближения, знакомства, объятий братских, объединения славян.

Южин, великий сын святой Москвы древней…

Живи нам на радость, живи!

Из Белграда Южин отправился на несколько дней в Париж. В конце марта он вернулся в Москву, сохранив в памяти «светлое и теплое, чисто дружеское отношение» к нему белградских зрителей и актеров.

Интересно, что спустя 55 лет, во время гастролей Московского Художественного театра в Белграде сотрудники музея Национального театра подарили артистам театра фотокопию снимка, на котором запечатлен Южин в кругу сербских писателей — Драгомира Брзака, Янко Веселиновича, Милована Глишича, Бронислава Нушича и Стевана Сремаца.

## 10. Юбилей А. И. Сумбатова-Южина

24 января 1908 года в Малом театре торжественно отмечался 25‑летний юбилей сценической деятельности Сумбатова-Южина.

К семи часам вечера зал Малого театра заполнила многочисленная {268} празднично настроенная публика. Не осталось ни одного свободного места.

Вечер начался с первого акта «Отелло», была представлена сцена в сенате. Выход Южина и почти каждая его фраза сопровождались бурей аплодисментов.

Затем началась торжественная часть. На сцену вместе с юбиляром вышли актеры Малого театра. Директор императорских театров Теляковский наградил Южина значком заслуженного артиста. Главный режиссер театра А. П. Ленский прочел адрес от коллектива театра: «На этом светлом празднике, перед лицом Москвы, с радостным единодушием публики, собравшейся сегодня в старых стенах нашего театра, чтобы благодарить художника, уже четверть века щедро расточающего перед нею дары своего разностороннего духовного богатства, мы, ближайшие Ваши товарищи, счастливы выразить Вам, дорогой Александр Иванович, чувства нашего общего уважения и горячей любви.

… вот уже 25 лет все силы своего ума, своей благородной души и прекрасного таланта Вы посвящаете исключительно заботам о благе нашего дорогого театра и стойкой борьбе за художественную независимость актера.

Как же нам не любить Вас, как нам не гордиться Вами, верный рыцарь и неутомимый защитник нашей общей святыни?»[[329]](#footnote-330)

Труппа Малого театра вручила Южину свой коллективный подарок — значок, изображающий римскую цифру двадцать пять, украшенную бриллиантами, после чего Ермолова прочитала теплое послание Федотовой, в котором великая актриса признается, что лучшие годы ее жизни — это годы творческого сотрудничества с таким замечательным актером, как Южин.

Начались поздравления с адресами и подарками театров и общественных организаций. Ф. П. Горев после горячего приветствия поднес Южину от актеров Александринского театра золотой венок. Большой театр одарил юбиляра от оперной труппы лирой, от балета — венком.

Торжественным и трогательным было приветствие Художественного театра. На сцену поднялась большая группа актеров, среди них — Станиславский, Немирович-Данченко, Москвин, Вишневский, Балиев и Самарова. К Южину обратился Немирович-Данченко: «Двадцать пять лет назад Вы вступили на эти подмостки Чацким. Спустя три года сыграли графа Дюнуа и Мортимера и этим помогли Малому театру, имевшему уже свою большую славную историю, найти обновление в репертуаре сильных, красивых произведений романтизма, отмеченных громадным вдохновением и свободной, возвышенной мыслью.

{269} … Ваше имя стоит рядом с именами М. Н. Ермоловой и А. П. Ленского. Вы составили блестящее артистическое трио, которое с энтузиазмом благородной мысли и увлекательной убежденности, наперекор враждебным условиям эпохи, призывало к героизму и самоотверженности…»[[330]](#footnote-331)

Станиславский поднес юбиляру жетон с изображением эмблемы Художественного театра — чайки.

В приветственном адресе театра Корша говорилось о замечательных заслугах Южина перед русским театральным искусством, о том, что им, актерам, трудно оценить по достоинству его высокий талант и все то, что он совершил на протяжении этих двадцати пяти лет. Это сделает народ, на суд которого актеры отдают свое искусство, все свои деяния. Они уверены, что приговор народа преисполнит его сердце гордостью. Театр Корша отметил еще и большую заботу Южина о русском актере: «… мы видим в Вас неутомимого борца… за возвышение в глазах общества положения русского актера… Вы, сами глубоко уважая сцену, учили уважать ее других…»[[331]](#footnote-332)

Прекрасно выступил, одетый в национальный костюм, грузинский актер Котэ Месхи. От театральной общественности Грузии он произнес теплую речь, взволновавшую всех присутствующих на юбилее.

«Не для признания заслуг твоих, не для оценки твоей деятельности прислала меня далекая родная Грузия, — сказал Котэ Месхи. — Тысячи лучших русских людей, собравшихся здесь, в умственном центре Руси, это сделают лучше меня! Я же от высоких вершин и громад Кавказа, от братьев и сестер твоих, от малых артистов маленькой Грузии принес тебе, большому артисту Малого театра, восторженный привет и кладу его к твоим ногам! Родина твоя гордится тем, что отдала твои дарования, твои силы, твой талант сердцу России Москве, как достойную лепту в сокровищницу русской мысли, русского творчества, русского искусства! Мы же, артисты, младшие твои братья, бесконечно счастливы тем, что ты самое великое творение своего таланта посвятил Грузии. Так пусть же никто не скажет, пусть никто не посмеет сказать, что ты изменил родной сцене, ибо твоя “Измена” исключает всякую измену!»[[332]](#footnote-333)

От Грузинского драматического общества К. Месхи подарил Сумбатову книгу Руставели «Витязь в тигровой шкуре».

От Русского театрального общества приветствовал юбиляра А. А. Бахрушин.

В адресе Общества любителей российской словесности говорилось о прочном контакте общества с Малым театром, о заслугах А. И. Южина-Сумбатова, связывающего эти два {270} старейших творческих союза… Он писатель и актер, его сила, его талант равно распределяются между драматургией и сценой. А. И. Южин-Сумбатов обогатил и ту и другую сферу.

Приветственный адрес от членов Литературно-художественного кружка читал один из его руководителей С. А. Иванов. Под адресом первым подписался Л. Н. Толстой. И это был первый случай, когда Толстой поставил подпись под коллективным обращением. Они же подарили своему председателю бюст Виктора Гюго, специально выполненный для этого случая французским скульптором Роденом.

Дирекция кружка поднесла Южину Полное собрание сочинений Льва Николаевича Толстого. На первом томе стояла дарственная надпись, сделанная рукой самого Льва Николаевича. Этот том был вложен в деревянную коробку, крышка которой была инкрустирована серебром.

Этот подарок взволновал Южина. Узнав о дарственной надписи, он закрыл лицо руками; а когда ему вручили первый том, он взял книгу и поцеловал ее.

Затем юбиляра поздравляли представители Общества старейших актеров, Московской консерватории, филармонии и музыкального училища, театров Москвы, Петербурга и других городов.

Газета «Новости сезона» писала: «Как и следовало ожидать, юбилей талантливого артиста, неизменного любимца московской публики, вырос за пределы обычного театрального юбилея и принял размеры грандиозного общественного праздника… Бесчисленное количество депутаций, адресов, подношений венков, телеграмм… Вся Москва, все ее общественные учреждения приветствовали юбиляра»[[333]](#footnote-334).

В конце на сцену вышла группа грузинских студентов в национальных костюмах. Их приветствие было написано в стихотворной форме. В нем говорилось о том, что снежные вершины и суровые скалы родной Грузии шлют привет своему славному и любимому сыну, посвятившему всю жизнь свою делу упрочения дружбы между двумя братскими народами. Грузинские студенты вынесли на сцену огромный портрет великого грузинского поэта Ильи Чавчавадзе, тридцать лет назад предсказавшего А. И. Сумбатову большое творческое будущее. Горячо поблагодарив студентов, Южин направился к авансцене. В зале воцарилась тишина.

Юбиляр говорил, что этот день — счастливейший в его жизни, хотя он отлично понимает, что получил в сто раз больше тепла и благодарности, чем заслужил. Повернувшись к актерам Малого театра, Южин сказал, что всем этим он обязан своим товарищам, под руководством и с помощью которых {271} прошел свой сценический путь: «Я делал, что мог, — заключил Южин, — и даю в этот незабываемый день слово, буду делать, что могу». Он склонил голову перед залом, перед Москвой, перед Россией.

Все поднялись с мест. Аплодисменты присутствующих долго не отпускали актера.

На следующий день, 25 января, празднование продолжалось в московском Литературно-художественном кружке, где состоялся большой банкет.

Здесь собралась «вся Москва» — актеры, художники, писатели, журналисты, музыканты и общественные деятели. Для банкета был подготовлен концертный зал. У стены, на которой висел огромный портрет Ермоловой работы Серова, стоял почетный стол. Ровно в 11 часов через центральный вход в сопровождении Ермоловой вошел Южин вместе с супругой и сестрой. Под общее рукоплескание грузинские студенты забросали юбиляра цветами. За почетный стол кроме Южина и его близких сели Ермолова, Ленский, Станиславский, Немирович-Данченко, Ипполитов-Иванов, Никулина, О. О. Садовская, Яблочкина, Книппер-Чехова и другие.

Представитель Литературно-художественного кружка первым поздравил Южина и вручил ему лавровый венок. Затем от труппы Малого театра выступил А. Ф. Федотов. Он говорил о неукротимой энергии, высокой культуре, образованности Южина, о его прогрессивных взглядах и о благородном и постоянном стремлении обогатить репертуар самыми достойными произведениями мировой и русской драматургии.

Немирович-Данченко на этот раз в своем выступлении вспоминал о годах их творческой юности, проведенной в параллельных классах первой тбилисской гимназии; говорил и о своем восхищении сценической и литературной деятельностью Южина.

Потом читались телеграммы: поздравления ректора Московского университета, председателей Государственной думы первого и второго созыва, министров, депутатов.

Группа певцов Большого театра исполнила кантату, посвященную А. И. Сумбатову.

Выступили заместитель председателя Московского грузинского общества полковник И. Н. Тулаев и председатель Грузинского драматического кружка, вручивший юбиляру тисненый золотом томик стихотворений лучших грузинских поэтов. Были выслушаны телеграммы из Тбилиси, Баку, Кутаиси и других кавказских городов. Когда читалась телеграмма преподавателей и учеников I тбилисской гимназии, к юбиляру подошел Немирович-Данченко и обнял его. Были также телеграммы от общин грузинских студентов, из других городов России.

Опять живо и эффектно выступил грузинский актер Котэ {272} Месхи. Его блестящая речь накануне в Малом театре произвела на публику сильное впечатление; когда и здесь он попросил слова, мгновенно наступила тишина. Котэ Месхи подошел к главному столу, почтительно склонился перед Ермоловой, проникновенно и тихо произнес: «Когда я уезжал из Грузии, мне дано было поручение: если я увижу великую Ермолову, поклониться ей от Грузии… Несравненная Мария Николаевна, струны моего сердца задрожали. Я понял ваше любящее сердце. Когда вы проявили столько любви к Грузии, изобразив на сцене ее царицу, вы сами пережили те страдания, какие изображали. Будьте же светом и впредь зажигайте сердца»[[334]](#footnote-335). Слова Месхи прозвучали с пленительной искренностью. Взволнованная Ермолова вышла из-за стола и поклонилась актеру низким поклоном. Это было выражением дружбы, любви, глубокой благодарности и знаком несокрушимой духовной связи между грузинским и русским народами. Аплодисменты не смолкали. Южин встал, поднял руку и после небольшой паузы обратился к Котэ Месхи: «Передай Грузии, что если вчера, когда ты привез мне ее привет, я готов был поцеловать ее дорогую мне землю, то сегодня, когда ты принес сюда ее слова благодарности и любви… я был бы готов даже напоить эту землю своей кровью»[[335]](#footnote-336). И снова грянули аплодисменты. Гости из грузинской колонии запели грузинское «Мравалжамиэр».

Выступал известный антрепренер Никулин. После поздравления юбиляра от имени провинциальных актеров Никулин коснулся трудных условий их работы и жизни. «На тяжелом поприще творческого труда в провинции, — заключил он, — … неугасимым маяком светит всем Малый театр, и в нем — Южин»[[336]](#footnote-337).

В ответном слове Южин просил передать театральной провинции России глубочайшую благодарность и уважение их честному труду.

К четырем часам утра настал черед заключительному слову юбиляра.

Южин заговорил о том, что все это время он пытался объяснить себе, за что ему устроили такой восхитительный праздник, чем заслужил он столь высокую награду. И вот сейчас, — сказал юбиляр, — он нашел объяснение. Московская общественность приветствовала не Сумбатова, она объяснялась в любви не Южину, а актеру вообще, театральному искусству как высшему синтезу жизни, как отражению жизни, как искусству, которое приносит в жизнь прекраснейшие чувства, благороднейшие мысли. После этого он говорил о назначении {273} человека как члена общества, о его высоких обязательствах перед народом. Каждый человек, сказал он, должен петь гимн во славу жизни, «любовь к жизни есть источник всех успехов, всего того, что сделал лично я». Южин отметил, что «актер есть не развлекатель», а «общественный деятель», он гордится тем, что народ награждает венками театр — этот истинный очаг культуры и искусства. «И высшая моя гордость, — заключил юбиляр, — что я актер».

В конце банкета по его просьбе были посланы приветственные телеграммы Г. Н. Федотовой и Е. К. Лешковской, которые не присутствовали на торжестве из-за болезни.

## 11. Во главе Малого театра

Еще при жизни Ленского, в сентябре 1908 года, Теляковский предложил Южину пост главного режиссера Малого театра. Южин решительно отказался. Но позднее он дал согласие заменить так досадившего актерам управляющего труппой Нелидова. «Я долго мучился и согласился с тем, чтобы вступить в должность с 1 апреля, с окончания этого сезона, чтобы иметь время приготовиться к этому огромному делу…»[[337]](#footnote-338), писал он П. П. Гнедичу 4‑го октября 1908 года.

Назначение Южина руководителем Малого театра поддержали ведущие актеры. Так, например, Ермолова в письме к М. Г. Савиной прямо говорит о том, что «… в будущем только надежда на А. И. Южина, если он сумеет удержать колеблющееся здание, готовое рухнуть, ему нужны для этого силы Самсона, дай бог»![[338]](#footnote-339) Так же благожелательно откликнулась Федотова, которая в ту пору болела и по существу была оторвана от жизни театра. «Дорогой друг мой, Александр Иванович! — писала она. — Разумом я совершенно понимаю, что Вы принесете много пользы Малому театру Вашей энергией, Вашей общительностью, которая поможет Вам привлечь русских и иностранных драматургов… Удастся ли Вам побороть все трудности, накопившиеся вследствие отсутствия настоящих сценических сил и, как слышно, общей распущенности, конечно, молодых членов труппы. Только бы бог сохранил Ваши силы и избавил от посторонних вмешательств, и тогда, надеюсь, все пойдет хорошо.

… Верьте, мой дорогой друг, Ваш старый товарищ, убогая старушка, никогда не переставала любить Вас и видеть в Вас надежду и оплот нашего родного театра»[[339]](#footnote-340).

31 марта 1909 года Южин приступил к исполнению своих {274} новых обязанностей. Летом он несколько недель отдыхал во Франции, где составил репертуар и план работы театра на будущий сезон; затем неделю провел в Покровском и вернулся в Москву.

9 августа состоялось общее собрание труппы Малого театра. Южин произнес свою программную речь, известную под названием «Речь Южина труппе». В этой речи он сформулировал задачи не только Малого театра, но и русского реалистического театрального искусства в целом. Эта речь имела особое значение в тот период, ибо необходимо было, с одной стороны, преодолеть творческий кризис Малого театра и, с другой стороны, защитить театр вообще от засилия формалистического и абстрактного реакционного искусства.

Первое, с чем обратился Южин к труппе, был призыв к единению всех творческих сил театра, «объединению всей труппы». Южин говорил, что необходима реорганизация театрального дела, что коллективу придется провести большую творческую работу, и его не должно пугать, если на пути к восстановлению авторитета театра встретятся неудачи и даже провалы.

Южин понимал, что преодоление творческого кризиса Малого театра означало в то же время победу и над беспредметным реакционным искусством. Однако успешному решению этой задачи мешало то обстоятельство, что формалистическое искусство входило в моду, что большая часть актеров была заражена модернизмом. Отлично понимая, что формализм неприемлем для русского театра, Южин в то же время был не против новаторства в театре и не исключал то позитивное, что могло оно дать прогрессу театральной культуры. Прекрасное должно быть величаво, — часто повторял Южин, — искусство должно вечно светить ровным, лучезарным светом… «Если вы внимательно вглядитесь в характер света после пронесшегося урагана, вы непременно заметите, что свет как будто ярче, богаче, сильнее, чем был перед ураганом…»[[340]](#footnote-341). Так и театр, — продолжал он, — загорится ярким светом, если нам удастся преодолеть современные болезни, нововведения и формалистическое экспериментаторство.

Сегодняшние театры, — обращался Южин к труппе, — «… делятся на два рода. К первой группе относятся академические театры, которые развиваются на основе реалистических традиций. Ко второй — “театры исканий”, старающиеся “оторвать пламя от старого факела”, с которым многие века театр прокладывает себе дорогу.

В борьбе друг с другом обе стороны порой допускают ошибки. Представители первой группы защищают то, что защищать не следовало бы (грубый натурализм, гнусное фотографирование), {275} вторые же стремятся туда, где не остается вообще ничего от искусства (к формализму). Дело доходит до того, что в руках бездарностей великие произведения Грибоедова, Гоголя, Островского и др. превращаются в бесцветный и безвкусный материал, который подается нашему многотерпеливому зрителю не только с провинциальных подмостков, но и со святой для нас сцены Малого театра». Возможность преодоления критической ситуации в творческой жизни Малого театра Южин видел, с одной стороны, в развитии современного реалистического искусства, а с другой, — в восстановлении классического репертуара на сцене театра. «Наш театр, — говорил Южин, — русский театр. Русский писатель, как русский актер, — цари этого театра. Русская жизнь — главный, если не единственный предмет его художественного воспроизведения…»[[341]](#footnote-342) Что касается классики, то репертуар театра должен быть обновлен лучшими шедеврами как русской, так и западной драматургии. По мнению Южина, подбор пьес из западноевропейской драматургии и сложен и прост одновременно. Прост, потому что западноевропейская драматургия чрезвычайно богата. Сложен ввиду того, что пригодное для западной сцены не всегда подходит для русской.

Таким образом, Южин в своем выступлении придал особое значение выработке репертуарной политики театра. Он представил образцовый репертуарный план, в котором большую часть занимали русские пьесы. Что касается соотношения «старых» и «новых» пьес, то предпочтение было отдано «новым».

Южин в своей речи поставил вопрос и об ансамбле, как определенной школе. Он видел, что эпоха талантливых единиц миновала, что театр — ансамбль, театр — труппа. Отсюда идет известная формула: «Если Людовик XIV мог сказать, что государство — это он, то с гораздо большим правом труппа всякого театра может повторить это затрепанное выражение. Действительно: театр — это актер, это актеры, это труппа»[[342]](#footnote-343).

Исходя из сказанного, Южин требовал от актера не только таланта, но и стремления к творческому коллективному труду. По его мнению, свободу актеру в театре мог дать лишь совершенный творческий труд. В то же время он требовал, чтобы театр создавал все условия актеру для этого свободного творческого труда. Для того, чтобы в театре постоянно царила напряженная творческая атмосфера, чтобы молодые актеры имели возможность набираться опыта и расти, в театре, по предложению Южина, была введена система дублеров.

В своей речи Южин сформулировал целый ряд мероприятий, направленных на упрочение дисциплины в театре. Эти мероприятия в некоторых случаях касались второстепенных, {276} на первый взгляд, вопросов. Однако без них невозможно было продолжить и развить те традиции Малого театра, которые шли от Щепкина, Мочалова и П. М. Садовского.

Южин твердо взялся за дело. Умный и тактичный, он как руководитель театра оставил в истории русского театрального искусства такой же неизгладимый след, как актер и драматург.

«А. Южин… в театре поддерживал строгую дисциплину, был добр, общителен и искренне любил Малый театр, — вспоминал В. А. Теляковский. — За работу Южин принялся энергично и с самого начала стал подробно разрабатывать репертуар, не только в смысле выбора пьес и распределения ролей, но и в смысле сроков новых постановок, до репетиций простых и генеральных включительно… Малый театр, по правде сказать, был благодаря стараниям Южина действительно в стройном порядке»[[343]](#footnote-344).

А. А. Яблочкина писала: «Малый театр был за ним как за каменной стеной. Чтобы ни случилось, в какое бы тяжелое положение мы ни попадали, мы знали, что поможет Южин, его ум, такт, умение обойтись с людьми, знание театра и вера в его значение. С Южиным мы обходили все мели и рифы, он выводил нас на широкое русло. Актеры других театров всегда нам говорили: “Хорошо вам — у вас есть Южин”»[[344]](#footnote-345).

Интересно, что в 1912 году на страницах «Петербургской газеты» М. Г. Савина сетовала, что руководитель Александринского театра Котляревский не заботится обеспечить свой театр хорошими пьесами, перепоручая это важное дело второстепенным лицам. «Почему Котляревский сам лично не занимается обогащением репертуара, тогда как у Южина-Сумбатова новый и “хорошо составленный репертуар” готов еще в апреле каждого года, задолго до начала сезона», — спрашивает актриса.

Южин был одновременно и ведущим актером Малого театра и руководителем его. Как актер он был связан со своими коллегами крепкими дружескими взаимоотношениями, как руководитель — поддерживал в театре железную дисциплину, умея при этом оставаться добрым, искренним человеком и пользоваться в театре безграничной любовью. По словам Яблочкиной, «… Южин был и прекрасным товарищем, чутким, отзывчивым человеком. Александр Иванович, несмотря на свой суровый и несколько холодный вид, был необыкновенно добрым человеком. На меня очень часто возлагали обязанность ходить с подпиской для наших бывших товарищей — провинциальных актеров, оказавшихся в трудном положении, {277} и я не помню ни одного случая отказа Александра Ивановича, Иногда и у самого-то в кармане пусто, но он отдаст последнее, только извинится, что больше нет… Исполняя должность управляющего труппой, волей-неволей он должен был порой принимать официальный тон, а иногда и “распечь” кого-нибудь из провинившихся, но в поездке он совершенно преображался: там он был только товарищем, всех нас объединял, всегда был в духе. Вместе мы все обедали, ужинали, при нем всегда загорались принципиальные споры, сыпались воспоминания, он добродушно подсмеивался, шутил. Нельзя без радости вспомнить его улыбку: от глаз и по всему лицу шли мелкие-мелкие морщинки, и оно делалось каким-то детским, светлым. Такую же улыбку, которая освещает все лицо, я знала еще у К. С. Станиславского.

Помню, как в Одессе Южин и Рыбаков проходили курс лечения от полноты, брали ванны и должны были потом идти пешком большой конец. Рыбаков приходит однажды обедать возмущенный, мрачный, не глядит на Южина. Что такое?

— Нет, вы представьте себе! — вдруг взрывается Рыбаков. — Я пру пешком, обливаюсь потом, а этот франт обгоняет меня на извозчике да еще помахивает шляпой в знак приветствия и хохочет. Это называется лечением!»[[345]](#footnote-346)

Здесь кстати вспомнить одну известную всей труппе опасную привычку Южина: ложиться спать с горящей папиросой в руке. Он часто прожигал постельное белье и даже рубашку: Если папироса потухала, Южин в полусонном состоянии зажигал ее снова. Эта его привычка послужила причиной многих неприятностей.

Однажды после окончания сезона труппа выехала на гастроли в Саратов. Поезд был вечерний, и Южин с Марией Николаевной сразу легли спать. Как всегда, он приготовился закурить, чиркнул спичкой, но внезапно вспыхнул весь коробок, огонь сильно опалил его ладонь и пальцы. Аптечка, которую нашли в поезде, оказалась без лекарств; к счастью, у Южина была с собой питьевая сода, ею присыпали ожоги. Боль Южин переносил стоически, но волновался, что это происшествие может оттянуть начало гастролей.

Другой раз на гастролях в Ростове привычка Южина послужила причиной пожара в гостинице, который с трудом потушили к утру. Дошло до того, что хозяин гостиницы чуть ли не судился с Южиным, добиваясь возмещения убытков.

Творческий рост Малого театра был возможен только на основе дальнейшего развития реалистических традиций. Этот процесс был в первую очередь связан с развитием современной драматургии. Еще в 1897 году, излагая свои эстетические принципы, Южин писал, что вне современной драматургии не существует {278} театра, так как театр должен отображать характерные черты своей эпохи, ее людей, мысли, стремления. Став руководителем театра, Южин должен был претворить в дело свои творческие воззрения, однако часто это было связано с непреодолимыми трудностями. Дирекция императорских театров запрещала ставить пьесы Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, М. Горького, с другой стороны, сам Малый театр строго-настрого закрыл двери перед модернистской драматургией.

Таким образом, в распоряжении театра оставались пьесы, в которых не находили отображения большие и сложные проблемы современной русской жизни. В большинстве своем это были доведенные до натурализма произведения. Надо было обладать железной волей, чтобы в таких условиях сдвинуть дело с мертвой точки. Но Южин решил эту задачу. Н. Е. Эфрос писал, что под руководством А. И. Южина в сезон 1909/1910 г. Малый театр проделал колоссальную работу и достиг больших успехов. «Дом Щепкина», обреченный, по предсказаниям злопыхателей, на гибель, не только твердо держался своих позиций, но и подавал большие надежды. В сезон 1909/1910 г. были успешно поставлены «Фигаро», «Нора», «Мария Стюарт», «Горе от ума». Южин выполнял обещание, данное актерам: в двенадцати новых спектаклях сезона были заняты все актеры труппы.

Творческий успех вернул театру зрителя. Если доход предыдущего года едва достиг 100 тыс. рублей, то в новом году он составил 270 тыс. рублей.

Ермолова, которая еще несколько лет назад намеревалась оставить театр, теперь снова включилась в творческую жизнь труппы. Т. Л. Щепкина-Куперник, вспоминая этот эпизод, писала: «А сколько лишних побед насчитал бы Малый театр, если бы прежняя дирекция так же относилась к молодой Ермоловой, как к стареющей относился Южин»[[346]](#footnote-347). Южин, приглашая Ермолову в театр после ее годового отсутствия, писал ей: «Раз и навсегда: никогда ни о чем меня не просите, а только всегда приказывайте»[[347]](#footnote-348).

Сезон 1909/1910 г. открылся пьесой Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». По просьбе Южина, Ермолова исполнила роль царицы Марфы. Это была небольшая роль, но участие Ермоловой в спектакле, да еще в день открытия сезона вызвало большой интерес зрителя.

Вторым спектаклем, в котором приняла участие Ермолова, были «Привидения» Ибсена. И постановка спектакля, и прекрасное исполнение Ермоловой роли фру Альвинг принесли большую победу Малому театру, свидетельствующую о его {279} неистощимой творческой потенции. Достойным партнером Ермоловой в этом спектакле был молодой талантливый А. А. Остужев.

В Александринском театре «Привидения» выдержали всего три представления, в Художественном — тринадцать, в Малом театре спектакль занял прочное место на много лет. В одном только ноябре 1910 г. театр показал его семь раз.

Несмотря на слабое здоровье, Ермолова в течение 1909 – 1917 гг. создала 16 сценических образов. За эти годы она оставалась верной соратницей Южина. Как и во времена блестящей деятельности «великолепного трио», их объединяло стремление повысить художественный уровень театра, оживить и расширить классический репертуар. Приведем одно из писем Ермоловой, свидетельствующее о неразрывности их творческого союза в те годы.

«Дорогой мой Александр Иванович,… Вы для меня были не только товарищем-артистом, художником, но и другом. Во все трудные и серьезные минуты моей жизни Вы всегда были моей опорой и поддержкой, и с Вами всегда тяжелое бремя сценического искусства казалось легче. Как благодарить за такое отношение? Слов не найдешь… Ваше значение для театра не меньше моего, и если от меня остался только кусочек старого изорванного знамени, но когда-то дорогого, то Вы еще неизменно идете вперед, дальше и дальше… Какое богатое разнообразие таланта обнаружили Вы в последние годы, как Вам удаются эти роли комедии с драмой!»[[348]](#footnote-349)

Лишь в одном вопросе их мнения разошлись. Это было в театральный сезон 1913/1914 г. Южин наметил восстановить «Макбета», убежденный, что Ермолова ответит на его просьбу и согласится сыграть роль леди Макбет. Он уверял ее, что возраст не помеха, что исполненная ею роль леди Макбет впишется золотой строкой в историю мирового театра. В доказательство приводил как пример долголетия сценической жизни Сару Бернар и Томмазо Сальвини, которые в 60 – 70 лет играли роли молодых героев. Но Ермолова отказалась категорически. «Помните, что в нынешнем году мне минуло 60 лет… — писала она Южину. — Что нам вспоминать о Саре Бернар, о Сальвини. Мы отдали уж все, что имели, театру, и больше ничего нет. У меня по крайней мере, т. е. для такой роли. Итак, дорогой мой товарищ, не обращайтесь со мной, как с институткой… Несмотря на все огорчения, которые я Вам причиняю, поверьте, что мне очень больно, я не могу ответить Вам иначе»[[349]](#footnote-350).

Борьба против модернистов за сохранение и развитие реалистического театрального искусства проходила в сложных условиях, от руководителя нужны были большой такт, принципиальность {280} и выдержка. Дело осложнялось тем, что в труппе театра нашлись сторонники новых веяний, которые требовали включения в репертуар модернистских опусов. При поддержке Теляковского Южин твердо стоял на своем и закрыл двери Малого театра для пьес подобного рода.

Только один раз Южину пришлось уступить: на сцене театра был показан формалистический спектакль — и об этом он с сожалением вспоминал до конца своих дней. А было так. По настоянию противников, для постановки пьесы Мольера «Лекарь поневоле» был приглашен режиссер Ф. Ф. Комиссаржевский. Приглашению предшествовало письмо Комиссаржевского к Южину, в котором тот заверял руководителя Малого театра, что ни на йоту не отойдет от великих традиций Щепкина.

Но обещание осталось лишь обещанием. Комиссаржевский спектакль «Лекарь поневоле» решил явно в формалистическом плане. К этому добавилось и то, что Теляковский поручил ему составить план юбилейного вечера, посвященного 50‑летию со дня смерти М. С. Щепкина. Комиссаржевский, составив план, включил в него спектакль «Лекарь поневоле» и, минуя Южина, представил на утверждение Теляковскому. Программа Комиссаржевского предусматривала не показ творчества Щепкина как зачинателя русского реалистического театрального искусства, а показ эволюции Малого театра от реализма к символизму. Ознакомившись с этой программой, Южин отверг ее и сам взялся за постановку юбилейного вечера.

Из программы Комиссаржевского осталась лишь пьеса «Лекарь поневоле». Однако, увидев генеральную репетицию, Южин изъял спектакль из программы юбилейного вечера, как полностью несовместимый с реалистическими принципами театра и с традициями Щепкина.

Юбилейный вечер Щепкина прошел с большим успехом как праздник реалистического театра. Ермолова в знак благодарности направила Южину телеграмму: «Да поможет господь нашему театру сохранить навсегда славные традиции и заветы родного нам великого Щепкина — веру, любовь правду и работу в искусстве. Шлю сердечный привет. М. Ермолова»[[350]](#footnote-351).

Пьесу «Лекарь поневоле» показали после юбилейного вечера. Спектакль прошел несколько раз и был снят Южиным с репертуара. Этим воспользовались реакционная пресса и модернисты всех мастей, начав ничем не прикрытую травлю руководства Малого театра, Это была борьба принципов. Однако, хотя численное превосходство было на стороне противников, победила линия Южина.

Южин не изменял раз взятому курсу. Правящие реакционные {281} круги в его поведении усматривали демократическую направленность. Правые газеты обвиняли Южина в «антигосударственных» настроениях, указывая, что южинский «демократизм» наносит вред «интересам русской общественности».

Незадолго до начала первой мировой войны Южин поехал во Францию, где собирался отдохнуть на побережье Средиземного моря. Но в июне 1914 года, почувствовав приближение войны, он срочно выехал в Россию.

Новый театральный сезон начался уже в условиях войны. Официальные круги требовали от Южина спектаклей на военную тему. 9 сентября 1914 года он писал Гнедичу: «… я решительно не представляю себе, во что выльется предстоящий сезон, т. е. явится ли театр связанным с жизнью и ее грозою…

Внутренняя сторона переживаний слишком сложна, глубока, болезненна, и ее теперь на сцену драмы выносить еще не время: слишком точится сердечной кровью. Обществу хочется не прямого воспроизведения своих страданий, хотя бы пьесами, только аналогичными с современностью…»[[351]](#footnote-352)

Как видно из этого письма, Южин с первых же дней мировой войны определил свое отношение к ней. Репертуар Малого театра в годы войны пополнялся главным образом классикой и возобновлением прежних патриотических пьес. На тему войны были поставлены только две пьесы: одноактная «Ветеран и новобранец», драматический случай из 1854 года А. Ф. Писемского и «Светлый путь» С. Д. Разумовского.

30 января 1915 года исполнилось 45 лет сценической деятельности Ермоловой. Южин просил ее согласия отметить эту дату юбилейным вечером. Ермолова категорически отказалась, мотивируя тем, что она не имеет морального права устраивать свои празднества в пору всеобщего народного бедствия.

Шли годы. Из театра — да и не только из театра — уходили в небытие соратники и друзья, люди, с которыми Южин служил большому делу русского театра и русской культуры. Так совершенно неожиданно ушел из жизни его театральный друг К. Н. Рыбаков. В связи с его кончиной было напечатано в «Русском слове» интервью с Южиным: «… Малый театр, — сказал Южин, — потерял в Рыбакове исключительную силу…, а я, может быть, больше, чем кто-нибудь, потерял в нем дорогого и близкого друга…»[[352]](#footnote-353) Он считал Рыбакова твердой основой старого театра. Новое театральное искусство, говорил он, может развиваться и расцветать, если только будет опираться на титанический труд, будет верным делу и борьбе за истинно прекрасное таких гигантов, каким был Рыбаков.

{282} Южин свято хранил память о тех, кто воздвиг невиданной красоты здание русского искусства. Отдавая дань им, великим зодчим, он писал, что Щепкин служил «идее русского театра не одним гением своим, но и всей силой своего убеждения в его значении, всей мощью его духа»[[353]](#footnote-354). Он писал и о мочаловском гении, первая сторона которого «… и самая важная с точки зрения общественного значения всякого художника — это необычайная близость ко всем важнейшим течениям современного ему общества, творческое воплощение идеалов и стремлений своего времени в конкретные и живые образы»[[354]](#footnote-355).

Южин чтил и тех, кто продолжил святое служение, и с глубокой скорбью переживал каждую утрату.

Но жизнь не останавливалась, театр требовал от него творческих сил, ума, таланта, и он щедро отдавал себя служению искусству. Как справедливо отмечала Е. Д. Турчанинова, то, что говорил Южин о Щепкине и Мочалове, перед гением которых он преклонялся, можно смело сказать о самом Южине[[355]](#footnote-356).

## 12. Во главе Общества грузин в Москве

Грузинские студенческие землячества стали возникать в городах России с 80‑х годов XIX века. Первым появилось Петербургское землячество, затем — Московское. Позднее такие землячества появились почти во всех городах России, где были высшие учебные заведения (Киев, Харьков, Одесса, Томск, Казань и т. д.).

Одной из причин их возникновения были тяжелые материальные условия студентов. Землячества стали добывать средства путем сбора пожертвований, устройства благотворительных вечеров и концертов. Со временем землячества развернули довольно широкую культурно-просветительную деятельность: знакомили русскую общественность с историей Грузии и вели пропаганду русской культуры среди грузинского населения.

У Московского студенческого землячества был свой устав, свое правление, в которое входили пять-семь студентов, ревизионная комиссия. Землячество избирало свои руководящие органы на собрании, обычно проводимом в начале учебного года. С 90‑х годов XIX в. Южин по существу был бессменным руководителем этого землячества; ему удалось привлечь внимание к нуждам грузинских студентов не только грузин, но и всей передовой русской интеллигенции, что играло положительную роль в решении самых злободневных вопросов.

{283} Благодаря Южину представители русской интеллигенции, русские студенты принимали активное участие не только в вечерах и концертах, но и в заседаниях землячества, на которых часто разгорались оживленные, интересные диспуты по актуальным вопросам политики и культуры. По инициативе Южина вечера грузинской культуры стали традиционными в жизни Московского землячества.

Организация вечеров и концертов была связана с большими трудностями. Привлечь внимание публики можно было только присутствием ведущих актеров, а за участие в вечерах они требовали большие деньги. Сборов едва хватало на их гонорары, поэтому такие вечера теряли всякий практический смысл. Многие землячества отказывались от них. Но Московское землячество составляло в этом смысле исключение. По просьбе Южина, на его вечерах безвозмездно выступали такие звезды русского театра, как Ермолова, Шаляпин, Ленский, Качалов, Собинов и многие другие. В организации вечеров грузинской культуры Южину активно помогали Дмитрий Аракишвили, Захарий Палиашвили, Константин Марджанишвили, Ипполитов-Иванов. Естественно, что концерты Московского землячества привлекали множество зрителей, и сборы их были значительными. В 1899 году, например, на одном из таких концертов вместе с Южиным выступили Книппер, Аракишвили, Хохлов, а в 1900 году — Клементова-Муромцева, Яблочкина, Немирович-Данченко. На этом вечере хор русских студентов исполнил несколько грузинских народных песен. Южин и Яблочкина прочитали стихотворения Пушкина и Лермонтова на тему Грузии. В 1901 году Южин пригласил для участия в концерте Ленского, Ермолову, Яблочкину. Хор грузинских студентов, которым руководил молодой З. Палиашвили, исполнил грузинские народные песни. А на вечере, состоявшемся в 1902 году, Южин познакомил собравшихся с творчеством великого грузинского поэта Важа Пшавела. Очень интересно прошел вечер в 1904 году. Тбилисская газета «Цнобис пурцели» сообщала: «28 декабря зал Благородного собрания являл собой необыкновенное зрелище. Ярко освещенная зала была украшена цветами и коврами. Декорации изображали виды различных уголков Грузии». На этом вечере собрались представители широкой общественности, известные деятели науки и искусства, студенты. Как сообщала газета, по просьбе грузинских студентов этот вечер вел А. И. Южин. Обстановка вечера была торжественной. Для участия в художественной части Южин пригласил актеров московских драматических и музыкальных театров: Петрову-Званцеву, Качалова, Евлахишвили, Оленина, Трухина, Североонежского. Грузинские песни исполнил хор, объединивший русских и грузинских студентов под руководством Д. Аракишвили. Концерт {284} заключили студенты исполнением грузинского народного танца «Картули». Газета отмечала, что хозяйкой этого удачного вечера была Мария Николаевна Сумбатова.

Грузинские студенческие землячества вели и весьма интересную научную работу. Известно, например, что научный кружок грузинских студентов, организованный в Петербургском университете профессором Иванэ Джавахишвили, проделал огромную работу по изучению истории Грузии, ее языка и культуры. Молодые научные работники и студенты, объединенные в этом кружке, стали в дальнейшем основоположниками Тбилисского университета. Научные кружки грузинских студентов были организованы и в Москве. В дальнейшем работа этих кружков помогла Южину создать на их основе «Общество по изучению истории, литературы и искусства Грузии», в которое вошли не только грузинские студенты, но и многие русские научные работники, литераторы и искусствоведы.

Студенческие научные общества вели широкую переводческую деятельность. Они переводили для грузинских газет наиболее значительные публикации, появляющиеся в русской прессе, писали статьи и монографии по вопросам русской культуры. По инициативе «Общества» в Московском университете были проведены вечера, посвященные творчеству В. Г. Белинского, Н. В. Гоголя, Ильи Чавчавадзе, А. Церетели, Н. Бараташвили, В. Пшавела и др. В них активно участвовали профессора Московского университета.

Осенью 1906 года Южин высказал мысль о создании Общества грузин в Москве. 15 января 1907 года состоялось общее собрание проживающих в Москве грузин. За несколько дней до этого градоначальнику было направлено письмо за подписью А. И. Сумбатова, в котором излагалась просьба об утверждении устава нового Общества. В июне 1907 г. градоначальник утвердил устав «Грузинского общества взаимопомощи».

11 января 1908 г. в Политехническом музее состоялось собрание Общества, на котором Сумбаташвили был избран председателем и были утверждены устав правления, инструкции ревизионной и библиотечной комиссий. Согласно уставу, члены правления и кандидаты избирались на общем собрании. Правлению вменялось в обязанность улаживать организационные вопросы, вести деловую переписку, проводить собрания и принимать поступающие по адресу общества пожертвования. Правление распределяло средства, собранные в помощь нуждающимся, помогало детям живущих в Москве грузин и приезжающим молодым людям поступать в учебные заведения. Также занималось делами библиотек и читален, устройством лекций, концертов, вечеров. Библиотечная комиссия общества ставила своей целью сбор литературы о Кавказе, в частности, {285} о Грузии, чтобы каждый желающий москвич мог ознакомиться с историей Грузии, ее культурой и языком. Эта комиссия должна была исполнять особую роль в воспитании грузинского студенчества. Во главе центральной библиотеки общества стоял профессор Александр Джавахишвили. За весьма короткое время фонд библиотеки так вырос, что стало необходимым специальное здание. В 1915 г. библиотека переехала в большой двухэтажный особняк со множеством комнат и залов.

В 1908 г. в связи с пятидесятилетием деятельности великого грузинского поэта Акакия Церетели в Москве состоялись торжества. 6 декабря на юбилейном заседании в Московском университете присутствовало более 800 человек. Председатель заседания академик П. Н. Сакулин прочел доклад, посвященный Акакию Церетели, в котором говорил о высокой ценности его поэтического творчества, подчеркнул идейное родство грузинской и русской поэзии. В воскресенье, 7 декабря, юбилей Церетели отпраздновало Общество грузин в Москве. Газета «Раннее утро» так описывает эти торжества: «Зала ярко освещена. Полна публики. Настроение приподнятое, праздничное… Значительная часть публики — представители русской интеллигенции…

… За председательским столом, в центре, знакомая всем широкоплечая фигура А. И. Сумбатова-Южина… А. И. Сумбатов открывает чествование. Он говорит: “Ровно год тому назад Грузия… пережила тяжкое горе. Она лишилась своего национального поэта И. Г. Чавчавадзе. В этих стенах Литературно-художественного кружка мы отметили народный траур. Сегодня солнце счастья улыбнулось нам: наш маститый народный поэт А. Церетели дожил до 50‑й годовщины своей деятельности…”. Далее А. И. Сумбатов говорит, что А. Церетели — “истинный великий рыцарь свободного духа”. “Церетели — сын и жрец гуманистических идей XIX века”. Но XX век поставил на очередь переоценку всех ценностей. Исторически это понятно. Однако к чему бы ни пришла идущая сейчас мировая переоценка моральных и этических ценностей, достигнув определенного этапа, человечество никогда не сможет не оглянуться назад и не воздать должного идейным борцам XIX века, в том числе и поэту Церетели. Он проповедовал любовь к человеку, свободу и красоту. Церетели — грузинский Пушкин. Если поставить вопрос: в чем выразилось влияние Церетели в культурной жизни Грузии, то приходится дать краткий ответ: “во всем”»[[356]](#footnote-357).

Торжества в честь А. Церетели вылились в яркую демонстрацию дружбы русского и грузинского народов, их духовного единения и братства.

Южин был активным пропагандистом русско-грузинских {286} братских отношений. В этом смысле огромное значение имели вечера русской и грузинской культуры, устраиваемые им. Один из таких вечеров был посвящен столетию со дня рождения В. Г. Белинского. Вечер состоялся в Московском университете. Он вызвал интерес широкой общественности. Академик Сакулин сделал доклад, в котором, опираясь на передовые идеи эпохи, совершенно расходился с официальным взглядом на Белинского. Один из очевидцев этого события вспоминал: «После Сакулина выступил А. И. Сумбатов. Он сказал, доставая из кармана книжку Белинского: “Сегодня утром, когда я просмотрел этот томик гениального русского критика Виссариона Белинского и подумал о том, какой отрывок отсюда прочитать на этом торжественном вечере, то, признаюсь, долго не мог остановиться на чем-то одном. Каждая страница, написанная Виссарионом Белинским, — неоценимое сокровище. Каждое его слово — драгоценная жемчужина”. “Наконец, — заявил Сумбатов, — я, как артист, остановил свой выбор на рецензии "Мочалов в роли Гамлета"”. И он начал… Но как! Это невозможно передать словами. Только тогда я до конца понял, что А. И. Сумбатов — большой художник и по праву считается великим актером своего времени. Он мгновенно и полностью покорил всю аудиторию. Читая текст, актер постепенно входил в экстаз… Он отложил книгу, отодвинул кафедру. Оказалось, что он знает всю рецензию наизусть. Когда он дошел до того места в статье, где Белинский пишет о том, как Мочалов произносил слова Гамлета, Южин с таким волнением и так выразительно прочел эти строки, что окончательно покоренная публика поднялась и разразилась громом аплодисментов…»[[357]](#footnote-358)

На вечера грузинской культуры часто приглашались и зарубежные политические деятели, дипломаты. Особенно участились такого рода приглашения перед началом первой мировой войны, когда в Россию стали часто приезжать французы и англичане. На один из таких вечеров грузинской культуры, состоявшийся 20 января 1912 г., московский градоначальник пригласил английских парламентариев. Вечер вели А. И. Сумбатов и композитор М. М. Ипполитов-Иванов. Программа была очень интересна. Ее составил режиссер Котэ Марджанишвили. В концерте принимали участие ведущие актеры и певцы московских театров, симфонический оркестр, хор грузинских студентов и хор Художественного театра. Грузинские произведения исполнялись симфоническим оркестром и отдельными артистами. Большое место в программе занимало исполнение грузинских народных танцев.

Южин поддерживал тесную связь с культурными организациями {287} Грузии, помогал им наладить контакты с научными и культурными центрами России. Он всячески старался, чтобы такие контакты были как можно более активными и практически способствовали сближению деятелей грузинской и русской культур. Южин был одним из первых, кто привлек внимание грузинской интеллигенции к поэту К. Д. Бальмонту. Он с большим интересом следил за его работой над русским переводом «Витязя в тигровой шкуре» Шота Руставели. В апреле 1914 года Бальмонт по совету Южина посетил Грузию, где провел почти целый месяц. Вторично поэт приехал туда в октябре 1915 года и на этот раз путешествовал по Западной Грузии. Его повсюду принимали восторженно.

В начале 1916 года Общество грузин в Москве устроило творческий вечер К. Д. Бальмонта. На этот вечер Бальмонт пришел в сопровождении молодого талантливого грузинского поэта Тициана Табидзе. Южин читал отрывки из перевода Бальмонта «Витязя в тигровой шкуре». Именно на этом вечере Бальмонт произнес свою речь о Грузии, которая вскоре получила известность. «Грузинский народ, — сказал поэт, — рыцарский, благородный, поэтичный народ. Он создал многовековую культуру и богатый, орлиный, но в то же время нежный и музыкальный язык. Россия не покорила Грузию, Грузия сама добровольно вошла в состав русского государства…»

С 1915 года Грузинское общество ввело традицию устраивать каждую субботу «вечера грузинского чая». На этих вечерах молодые поэты читали свои стихи, актеры играли отрывки из спектаклей. На одном из «вечеров грузинского чая» москвичи впервые познакомились с молодым тогда поэтом Галактионом Табидзе и с юной актрисой Верико Анджапаридзе, которой суждено было стать великой актрисой грузинского театра.

В заключение коснемся еще одной встречи московской общественности с классиком грузинской поэзии Акакием Церетели, которая состоялась 13 января 1913 года.

Ровно в 7 часов вечера Акакий Церетели появился в зале; ему вручили лавровый венок и огромный букет красных роз. «Слава солнцу грузинской поэзии!» — воскликнул кто-то. Раздались аплодисменты и традиционное «Мравалжамиэр».

Первым от московского общества гостя приветствовал Южин. Стенограмма речи, к сожалению, утеряна, но известно, что это было большое, «удивительно красивое» выступление. Он говорил о гении Церетели, вознесшим грузинскую поэзию на самый высокий уровень искусства всех времен и народов; его поэзия, проникнутая общечеловеческими идеалами и творчеством родного края, сеет добро и любовь к природе. Церетели — великий гуманист своего времени. Выступили русские поэты и деятели искусства. Сам Акакий Церетели произнес {288} две речи: на грузинском и на русском языках. Приведем отрывок из русской речи поэта:

«Позволю себе сказать несколько слов по-русски, хотя не могу полностью высказать и на родном языке, что чувствует мое сердце. Но я рассчитываю на широкое русское снисхождение.

Не митральезы[[358]](#footnote-359) и не страх, а искусство и любовь объединяют народы. Я рад, что вижу здесь не только артистов и писателей, носящих в сердце своем любовь и симпатии к нам, окраинцам.

Все это говорит нам: близка и не за горами та весна, которая своими живительными и теплыми лучами согреет не только вас, но и нас, окраинцев. Я всегда верил, что скоро придет обновленная молодая Россия, а вы, здесь присутствующие, — первые ласточки этой новой России.

Итак, провозглашаю тост не только за вас, как за первых ласточек этой весны, но и за тех, которые придут вслед за ними, не с колючками в руках, но с букетом, сотканным из братства, равенства и любви».

На следующий день Южин пригласил великого поэта к себе домой. Церетели провел прекрасный вечер в тесном кругу друзей. Жил Южин в Москве на углу Трехпрудного и Большого Палашевского переулков (ныне — Южинский), неподалеку от Ленского, Остужева, М. П. и О. О. Садовских и других актеров Малого театра.

Южин занимал большую квартиру на втором этаже. Стоило попасть в гостиную, как сразу становилось ясно, что здесь живет грузин. Ковры на стенах, ковры на полу и на большой, стоящей в углу тахте. На окнах из ковровой ткани занавеси. На полках — старинные серебряные изделия грузинских мастеров. В застекленном небольшом шкафу хранились подарки, адреса и другие реликвии. На этом шкафу стоял бронзовый бюст Южина работы скульптора Н. А. Андреева. На стенах висели фотопортреты Ермоловой, Федотовой, Никулиной, О. Садовской, Лешковской, Давыдова, Станиславского с автографами и фотография Южина с Ленским и Рыбаковым. Рядом висел в серебряном венке портрет Мочалова. На другой стене фотографии Сальвини, Режан, Сары Бернар и Муне-Сюлли с автографами и портрет Островского работы художницы Калашниковой. У тахты два пастельных портрета Южина в ролях Фамусова и Отелло художника Вербова. Дальше кавказский пейзаж работы А. П. Ленского, две картины Левитана и картины других художников.

Из гостиной в кабинет Южина вела широкая складывающаяся четырехстворчатая дверь. В углу стоял письменный стол, а по обе стороны его — книжные шкафчики. В одном из {289} них разместилось полное собрание сочинений Льва Николаевича Толстого, подаренное Южину на его юбилее. Там же висела большая фотография Толстого с его автографом. На стенах висели фотографии классиков русской и грузинской литературы и маска Вольтера. На других книжных шкафах стояли бюсты Шекспира, Шиллера и Гюго. Рядом висел большой меч итальянской работы, на рукоятке изображение: Отелло душит Дездемону — подарок М. Н. Ермоловой, а над камином — во весь проем фотопортрет М. Н. Сумбатовой.

Четыре окна кабинета выходили на два переулка, что придавало комнате своеобразный вид. Около окон на двух деревянных подставках круглой формы стояли бронзовые фигуры, на третьей — итальянского мрамора бюст Дездемоны.

В кабинет Сумбатова, когда он работал, как правило, никто не входил, хотя дверь никогда не запиралась.

В столовой на стенах было только четыре портрета родителей Александра Ивановича и Марии Николаевны Сумбатовых. Между окон в рамках висели французские гобелены, и окна зашторивались тоже гобеленами. В центре столовой стоял огромный стол[[359]](#footnote-360).

Семья Сумбатовых отличалась необычайным гостеприимством. У них в доме собирались крупнейшие представители тогдашней передовой интеллигенции — Чехов, Немирович-Данченко, Шаляпин, Остужев, Садовский, Сакулин и многие другие. Великолепный, остроумный собеседник, гостеприимный хозяин всегда бывал в центре внимания.

В тот вечер, когда семью Сумбатовых посетил великий грузинский поэт Акакий Церетели, между гостем и хозяином завязался оживленный разговор о Грузии, о литературе.

Тбилисская газета «Закавказская речь» опубликовала беседу своего корреспондента с Акакием Церетели, которую поэт начал с благодарности московской общественности за теплый прием. Беседа коснулась истории взаимоотношений России и Грузии. В минуты опасности грузинские цари всегда обращались к Москве, — сказал А. Церетели. — Царю Вахтангу вместе с придворными пришлось даже переселиться в Россию. Двор грузинского царя разместился неподалеку от Москвы. Вдали от родины грузинские переселенцы занялись научной и литературной работой. Они открыли типографию и принесли своим трудом огромную пользу Грузии. Великий князь Вахушти написал в Москве знаменитый свой труд — «Географию Грузии». При этом дворе жил и известный грузинский поэт XVIII в. Д. Гурамишвили, который был участником Семилетней войны и несколько лет провел в плену. Место, где {290} жили грузинские эмигранты, до сих пор известно под названием «Грузины».

Акакий Церетели высказал особое удовлетворение тем, что московские грузины играют столь значительную роль в укреплении дружбы между Россией и Грузией. Он назвал имена А. И. Сумбатова-Южина и режиссера К. А. Марджанишвили.

## 13. А. И. Сумбатов в Грузии

В первых числах мая 1916 г. по многочисленным просьбам грузинской общественности Южин приехал в Грузию; его сопровождала актриса А. А. Левшина.

Газеты писали, что приезд в родной город красы и гордости русской сцены драматурга А. И. Сумбаташвили вызвал небывалый восторг. Это лучшее доказательство той симпатии и заслуженного уважения, которым пользуется Александр Иванович повсюду и, в особенности, среди своих земляков, безгранично благодарных ему за «Измену». А. И. Сумбаташвили вобрал в себя все лучшие черты грузинского народа. По таким людям судят о нации: они завоевывают ей уважение. Поэтому каждый грузин, любящий свою родину, испытывает к Сумбатову чувство глубокой признательности.

По предварительному договору Южин должен был принять участие в 15 спектаклях русской труппы. Это были «Бешеные деньги» Островского, «Живой труп» Толстого, «Измена», «Цепи» Сумбатова и другие. Однако интерес общественности к творчеству Южина был столь велик, что по просьбе публики он выступил в некоторых спектаклях по нескольку раз.

Гастроли начались 8 мая пьесой Сумбаташвили «Старый закал». Грузинские любители театра хорошо знали эту пьесу. Впервые она была исполнена здесь в 1837 г., затем в 1901 г. этот спектакль показала грузинским зрителям гастрольная труппа Малого театра, а в последующие годы его играли в Грузии и другие русские театры. Участие в спектакле автора пьесы вызвало, естественно, большой интерес.

Тбилисская пресса отметила, что при появлении на сцене А. И. Сумбаташвили и А. А. Левшиной на зрителя повеяло подлинным искусством.

9 мая Южин играл в бессмертной комедии Островского «Бешеные деньги». Газета «Кавказ» писала, что А. И. Южин несколько тяжеловат уже для роли непоседы Телятева. Но, несмотря на это, актер сумел сохранить все свое обаяние, живость, доброту, истинно московский юмор, а это и есть основные черты его героя.

В понедельник, 18 мая, Грузинское драматическое общество пригласило своего почетного члена А. П. Сумбаташвили на торжественный вечер, устроенный в его честь. Собрание состоялось {291} в здании Нового клуба. Публика встретила дорогого гостя овацией.

Во время пребывания в Тбилиси Южин дважды выступил в роли Отар-бега в «Измене». Публика восторженно приняла спектакль. В прессе появились хвалебные рецензии. Известная русская актриса Е. А. Сатина, которая присутствовала на этом спектакле, позже вспоминала: «Стоило А. И. Южину (Отар-бег), одетому в старинный национальный грузинский костюм, положить себе на колени мутаку и своеобразным характерным движением закинуть длинные рукава куладжи за плечи, как сразу становилось ясно, как кровно связан Александр Сумбаташвили с родной Грузией. Он был настолько национален и типичен во всем облике, движениях и даже интонациях, что казалось он всю жизнь прожил здесь, на своей родине»[[360]](#footnote-361).

30 мая в честь Сумбаташвили грузинская труппа поставила «Измену». Автор был приглашен почетным гостем. Перед началом спектакля Южин прочел свое предисловие к «Измене», в котором коротко изложена история феодальной Грузии и воздается хвала героизму, преданности родине грузинских женщин далекого прошлого. Перед началом второго акта артисты преподнесли Южину лавровый венок. В ответ Южин вручил труппе серебряный венок с надписью: «Грузинской труппе от благодарного автора “Измены”».

# **{****292}** Глава VМалый театр на службе революции.От классики к советским пьесам

«Театр есть коллективный и вечно обновляющийся, а не единичный, индивидуальный художник, переживающий свои стадии роста, расцвета, увядания и, конечно, смерти. Театр вечно молод тем притоком живых талантов, какие выделяет из себя народ. И все эти бредни о смерти театра — клевета на него, полного неистощимых сил».

*Южин*

## 1. Февральская революция. Во главе московских театров

Малый театр всегда был одним из бастионов русской передовой демократической интеллигенции. Естественно, Южин, воспитанный в традициях этого театра, не питал надежды на возможность социального, экономического и культурного развития России в условиях бюрократического царского режима. Как один из представителей русской демократической интеллигенции, он ратовал за «свободную Россию», в которой было бы достигнуто социальное равноправие, хотя его идеалы, как и идеалы большей части русской демократической интеллигенции, были лишены конкретно-исторического содержания.

И вот настала победа Февральской революции. По убеждению Южина, пришла пора осуществления основных жизненно важных и насущных проблем, стоящих перед русским обществом.

После Февральской революции Управление петербургскими и московскими театрами первое время оставалось в руках бывшего их директора В. А. Теляковского. Но уже 6 марта 1917 года Временное правительство издало указ о переименовании {293} московских Большого и Малого, петроградских Мариинского и Александринского театров из «императорских» в «государственные театры». Южин был назначен комиссаром московских Большого и Малого государственных театров, Московской театральной конторы и театрального училища. Это было очень ответственное и трудное дело, и Южин временно передал руководство Малым театром сначала И. С. Платону, а затем О. А. Правдину. Но «в первых числах апреля того же года, — пишет Южин, — (он) представил комиссару над б. “министерством двора” Ф. А. Головину проект о полном разделении управлений Большого и Малого театров. Остался комиссаром по Малому театру и Конторе. В июне разделил и Контору на две канцелярии — Большого и Малого театров. Комиссары переименованы в уполномоченных по Большому и Малому театрам с правами директоров этих театров»[[361]](#footnote-362).

Февральская революция получила в наследство от старого режима театры в крайне тяжелом художественном и финансовом положении. Ведущие деятели русского театра все настойчивее требовали демократизации театрального искусства. Казалось, что Февральская буржуазно-демократическая революция должна пойти именно по этому пути, но вскоре стало ясно, что буржуазное правительство было не в силах, да и не желало проводить реформу в этой сфере. Таким образом, оно не в состоянии было вывести театральное искусство из того кризиса, в котором оно пребывало в предреволюционный период.

Демократизацию театрального искусства Южин мыслил как «самоуправление театральным искусством», как «автономию театра». Он теоретически разрабатывал этот вопрос уже полтора десятилетия и считал, что только на основе «автономии театра» может развиться «свободное» театральное искусство. И вполне естественно, что, когда в России победила буржуазно-демократическая революция, Южин стремился заменить старую организацию театра самоуправлением в широком смысле этого слова, самоуправлением, которое было бы основано на выборности руководящих органов. Южин полагал, что театр должен сам решать все вопросы художественного творчества, начиная с состава труппы и кончая репертуаром. Проект Южина подразумевал невмешательство правительства, церкви, цензуры и полиции в дела театра. Он требовал художественного отображения на театральной сцене тех сторон общественной жизни, касаться которых в условиях царизма было запрещено. Южин считал, что театру {294} должно быть предоставлено право пропагандировать любые общественно-политические и философско-эстетические идеи.

Однако вскоре сам Южин убедился в невозможности полного всестороннего развития театрального искусства лишь путем «театрального самоуправления» в то время, когда в стране не находили справедливого разрешения социально-экономические и политические проблемы.

Ход событий все больше убеждал Южина в бесперспективности Февральской революции, в ограниченности интересов Временного правительства, в том, что оно отражает лишь интересы крупной буржуазии. Революция не смогла решить вопросы войны и мира, земли и собственности. Отношение Южина к буржуазной революции отчетливо проявляется в набросках к статье «О Февральской революции», которые остались неопубликованными. В этих набросках он открыто пишет, что Февральская революция, перед которой буржуазия ставила узкие цели, была бедна подготовленностью, планомерностью и «политической прозорливостью своих первых вождей»[[362]](#footnote-363). Лидеры буржуазных партий обанкротились, революция не смогла преодолеть пропасть, возникшую между интеллигенцией и народом. Южин видел спасение театра в новом зрителе, в широких трудящихся массах, которые придут в театр. Но именно этого и не желало Временное правительство. Характерно, что на двух торжественных спектаклях, поставленных Южиным для Совета московских рабочих и солдат (13 марта и 1 мая), зал Малого театра был полупустой, новый зритель в театре не появился.

Малый театр, равно как и другие театры, оказался в затруднительном материальном положении. Это чрезвычайно осложняло осуществление новых постановок. За десять месяцев в Малом театре был поставлен более или менее прилично только один новый спектакль Островского. Две одноактные пьесы Оскара Уайльда «Флорентийская трагедия» и «Саломея», постановка которых при царизме была запрещена, потерпели провал, что объяснялось, в первую очередь, несоответствием характера пьес реалистическим традициям театра.

До революции царская цензура не пропускала на русскую сцену прогрессивные пьесы; с другой стороны, были запрещены и порнографические произведения. Но после революции в создавшейся атмосфере «автономности театрального искусства» многие театры России, даже ведущие столичные театры, почти полностью переключились на порнографическую драматургию. А пьесы, запрещенные царской цензурой по политическим мотивам, не пробили себе дорогу на русскую сцену и после победы {295} Февральской революции. Исключение составили пьесы Оскара Уайльда, поставленные в Малом театре.

В театрах резко снизился художественный и идейный уровень спектаклей. Путем невероятных усилий Южину удалось сплотить вокруг себя самую сильную, здоровую духом часть актерского коллектива и охранять передовые традиции Малого театра. «После Февральской революции, — вспоминала А. А. Яблочкина, — Южин, видя, что театр, создавший вековую культуру, может обратиться в щепку, бросаемую из стороны в сторону, стал добиваться его автономии. Сколько в театре было споров, волнений и несогласий по поводу нашего самоуправления. Многочисленные собрания, на которых так резко проявлялись наши разногласия по вопросам управления театром, протекали бурно, и казалось порой, мы не найдем общего языка. Но Южин твердой рукой вел нас туда, где он видел спасенье театральной культуры»[[363]](#footnote-364).

## 2. Октябрьская революция. Малый театр продолжает свою работу

27 октября 1917 года на сцене Малого театра шли одноактные пьесы Оскара Уайльда «Флорентийская трагедия» и «Саломея». Когда представление окончилось и публика высыпала на Театральную площадь, ее внимание привлекли грузовики с солдатами. Слышны были выстрелы.

Утром 28 октября в Москве царила тишина, хотя весь город уже знал, что в Петрограде власть перешла к рабочим и создано революционное правительство во главе с В. И. Лениным. Рабочий класс Москвы готовился к бою. Уже к вечеру рабочие заняли гостиницу «Метрополь» и здание Большого театра. Вскоре в руках революционеров оказался весь город за исключением юнкерского училища, в котором укрепились офицерские отряды. Одно из «подразделений» завладело также зданием Малого театра. Поначалу создалось впечатление, что там расположился отряд революционеров, но вскоре выяснилось, что это были просто-напросто хулиганы, расхитившие личные вещи артистов. По приказу военно-революционного комитета красноармейцы на следующий же день очистили от них театр, но Южин тем не менее заявил протест. В знак солидарности Малый театр посетила делегация Художественного театра во главе с К. С. Станиславским. Для определения убытков, нанесенных театру, Московский комитет большевиков выделил специальную комиссию. Как выяснилось, ущерб был невелик, но факт оставался фактом.

Вооруженное нападение на театр вызвало массу разговоров, вселило во многих чувство страха и возмущения. К этому {296} добавилось еще и то, что буржуазный журнал «Аполлон» опубликовал специальное обращение к деятелям культуры, в котором были приведены измышления о том, что красноармейская артиллерия якобы разрушила московский Кремль, храмы Василия Блаженного и Христа-Спасителя. Сплетни, распространяемые реакционерами, были четко рассчитаны и возымели действие на часть интеллигенции.

4‑го ноября было опубликовано обращение к народу за подписью А. В. Луначарского под названием «Берегите народное достояние», в котором говорилось об огромном историческом значении охраны и защиты памятников культуры, доставшихся молодому государству в наследство.

Учиненный погром (были выбиты все стекла в окнах всех этажей) на время приостановил деятельность Малого театра. Необходимо было провести и на сцене восстановительные работы, реставрировать разорванные декорации. Южин прилагал все усилия к тому, чтобы как можно быстрее вернуть театру жизнь. Но пришли сведения о том, что в Петербурге Александринский театр объявил бойкот революции и прекратил работу. Это сильно усложнило положение: в Малом театре далеко не все актеры понимали смысл и значение свершившейся революции; некоторые не скрывали своей солидарности с труппой Александринского театра.

В первых числах ноября, созвав в своей квартире совещание, в котором приняли участие ведущие актеры театра. Южин высказал возмущение по поводу бойкота александринцев и горячо призвал коллектив к открытию Малого театра, как только это будет технически возможно.

20 ноября в Малом театре состоялось общее собрание. На основании резолюции, речь о которой пойдет ниже, было принято решение открыть театр 21 ноября спектаклем «Горе от ума».

Идейно и психологически Южин сочувствовал духу и стремлениям Октябрьской социалистической революции. Его подготовили к этому вся его длительная активная творческая и общественная деятельность и разочарование, принесенное февральским переворотом. Однако попытка хулиганской оккупации Малого театра помешала ему увидеть и осознать полностью творческую позитивную сторону революции. Тем не менее он не соглашался с той частью интеллигенции, которая отрицала революционное правительство, и не одобрял панически: убегавших за границу в поисках новой родины. Его прекрасно разгадал Луначарский: «Южин в значительной мере остался в России для того, чтобы охранять Малый театр. Малый театр» был сокровищем его жизни. Разрушение Малого театра было {297} бы для него гораздо хуже смерти… Южин… чувствовал, что в новой власти есть глубокая «народность»[[364]](#footnote-365).

Позиции Южина нашли отражение в резолюции Малого театра, принятой по его инициативе на общем собрании труппы 20 ноября. В резолюции, которая известна под названием «Хартия свободы», отмечается, что Малый театр стоит вне политики, что революция его не касается, театр являет собой независимую творческую организацию, и, невзирая на установленный в стране политический режим, он продолжает осуществлять свою художественно-творческую миссию. В резолюции подчеркивалось, что до установления статуса Малого театра его творческая жизнь будет основываться на принципе самоуправления, который исключает вмешательство во внутренние дела театра государственных организаций и отдельных лиц.

21 ноября 1917 года Малый театр широко распахнул двери новому зрителю постановкой «Горе от ума» Грибоедова. Подбор пьесы не был случайным. Она идейно была связана с декабристским движением в России. В этот день в постановке принимали участие лучшие актеры театра. 22 ноября была показана премьера пьесы Островского «Шутники», а 23 ноября — «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого. 24 ноября состоялось представление пьесы Островского «Волки и овцы», 25 ноября шел «Венецианский купец» Шекспира и т. д. В них участвовали Южин, О. Садовская, Лешковская, Правдин, Яковлев и другие актеры. Новый зритель, о котором столько лет мечтал Южин и его товарищи по искусству, восторженно принял эти спектакли.

Таким образом, Малый театр — старый «императорский» театр, не прекративший свою работу после победы Октября, встал на службу революции, на службу новому зрителю.

## 3. Встреча с А. В. Луначарским

В жизни Южина наступил новый этап после встречи с народным комиссаром просвещения А. В. Луначарским. Эта встреча оказала огромное влияние на отношение Южина к советской власти. Луначарский приехал в Москву из Петрограда, чтобы встретиться с Южиным и заключить с ним договор, который помог бы Малому театру продолжать свою художественную миссию. Луначарский вспоминал: «… когда я первый раз вошел в одну из директорских комнат с круглым столом, и мы сели для того, чтобы прочесть и обсудить два проекта — составленный нами и составленный Южиным, — я не мог без некоторой внутренней улыбки наблюдать за всем, {298} что делал и говорил князь Сумбатов. Меня предупреждали, что это человек тонкого ума, очень дипломатичный и хитрый. Позднее я прекрасно узнал Александра Ивановича. Что он был человеком большого ума, это, конечно, не подлежит ни малейшему сомнению. Что же касается его хитрости, то она была очень поверхностной, и под ней сразу вскрывался почти наивный идеализм, необыкновенное добродушие и джентльменство в самом лучшем смысле этого слова.

Но все же все свое поверхностное хитроумие Южин пустил тогда в ход, в нем даже почувствовался настоящий восточный человек, он был невероятно осторожен, словно ступал по льду, заподозривал подвох чуть ли не в каждом параграфе, ему все казалось, что его свяжут какими-то условиями, которые он сам подпишет и которые потом должен будет свято блюсти, но которые уронят театр, позволят сделать из него какое-то низменное в глазах Южина, т. е. антихудожественное употребление. Поэтому приходилось объяснять, возвращаться вновь к нашим принципам, нашим взглядам на вещи и нашему учению о культурной революции и ее путях, вслед за совершением революции политической»[[365]](#footnote-366).

Известный режиссер Малого театра Л. М. Прозоровский в своей книге «Из прошлых лет»[[366]](#footnote-367) вспоминает встречу народного комиссара А. В. Луначарского с театральной общественностью Москвы после переезда правительства из Петрограда. Эта встреча состоялась в ресторане «не то в Петровских линиях, не то на Софийке». Ресторан был едва освещен, помещение не отапливалось, и все собравшиеся сидели в пальто и шапках. Столы были покрыты белоснежными скатертями. Актерам поднесли бутерброды с яблочным джемом и морковный чай, что стало предметом насмешек. Здесь же возникло несколько анекдотов политического характера, которые молниеносно облетели зал; «… шутили и по поводу предстоящего выступления рабочего наркома — “какого-то Луначарского”».

Вскоре в зал вошел Луначарский в сопровождении Сумбатова-Южина и Немировича-Данченко. Появление высокого гостя не произвело никакого впечатления на присутствующих, не прекращался оживленный шум и гам. Луначарский, Южин и Немирович-Данченко поднялись на эстраду. Из одного уголка зала раздались иронические хлопки. Южин выступил и со свойственной ему сдержанностью, но очень романтично и взволнованно произнес вступительную речь. Он подчеркнул, что… «встреча» лучших представителей московского актерства «с народным комиссаром молодого правительства» имеет {299} огромное значение. Затем Южин попросил собравшихся закончить чаепитие и предоставил слово Луначарскому.

Луначарский поднялся, слегка улыбнулся и сказал: «Нет‑нет! Александр Иванович, не нужно стеснять товарищей — пусть каждый ведет себя так, как это его устраивает». И, немного погодя, добавил, что «на голодный желудок не всякая мысль доходит до сознания…» Эта шутка была одобрительно принята и изменила настрой, которым зал встретил народного комиссара. Затем Луначарский скинул шубу и бросил ее тут же на стул. В зале стоял адский холод, Южин и Немирович-Данченко запротестовали: «Можно простудиться… Мы ведь тоже в шубах». Луначарский поблагодарил их улыбкой за заботу и заявил, что слушатели сидят, поэтому должны оставаться в пальто, а он будет говорить, трудиться, а это требует затраты энергии, таким образом, опасность простуды снимается.

«Комиссар от рабочих», «какой-то Луначарский» говорил около четырех часов… Зал слушал его со все возрастающим вниманием. Забыли о холоде… Перед собравшимися стоял поистине гигант мысли. Луначарский дал анализ буржуазного искусства, доказывая неизбежность его деградации, утверждая, что искусство не может стоять вне политики. Народный комиссар легко оперировал историческими фактами, совершая поразительный экскурс в историю мировой цивилизации, приводя многочисленные цитаты из высказываний классиков литературы и искусства. В заключение он говорил о тех задачах, которые встали перед русской творческой интеллигенцией в деле построения социалистической культуры.

В зале находились крупнейшие представители русского театрального искусства, люди, которым доводилось слушать выступления многих известных театроведов и ученых. Но сейчас перед ними стоял человек с феноменальной памятью, человек огромной культуры и эрудиции. Для зала это было ошеломляющее открытие… Луначарский прервал свое выступление, присутствующие разразились громом аплодисментов. «Быть может, сделаем перерыв?» — обратился он к залу. «Просим продолжать!» — был ответ.

Вторую часть своего выступления народный комиссар посвятил проблемам социалистической культуры. В заключение он рассказал собравшимся поэтическую легенду о соловье, который думал, что поет лишь для себя, и не обращал внимания на слушателей. Однако, оставшись как-то в полном одиночестве, соловей стал искать такое место, где его кто-нибудь мог слушать.

Луначарский произвел огромное впечатление на театральную Москву.

После Луначарского выступил Сумбатов-Южин. И, несмотря на то, что речь наркома произвела на него колоссальное {300} впечатление, Южин сказал, что московские государственные театры с первых дней революции заявили себя аполитичными, и только одна мысль — сохранить искусство — была девизом московских государственных театров… Будет ли настоящая власть, другая, третья, четвертая или пятая, перед государственными театрами должна стоять одна задача: хранить созданные ценности и творить, совершенствовать новые.

Как видим, в этот период Южин еще не имел цельного представления об отношении нового социалистического общества к искусству и литературе. Его попытка — поставить театр вне всякой политики — была не чем иным, как чистейшей утопией, отрицанием классового характера искусства.

Однако не следует забывать и другую сторону его позиции. Южин последовательно осуществлял политику сотрудничества с новым обществом. Он прекрасно знал, что театр должен откликаться на современность. Он видел также, что рабочие и красноармейцы, заполнившие зал театра, — самый лучший, самый благодарный зритель, какого когда-либо знал театр. Ведь Южин говорил, что театр должен не только хранить старые ценности, но и создавать новые. Под этим он подразумевал, в первую очередь, внедрение классической драматургии на сцене театра. Классическая драматургия, с одной стороны, несла в массы идеи гуманизма, с другой, — создавала в театре наилучшие условия для формирования и воспитания новых творческих сил, для развития всей театральной культуры в целом.

Именно это имел в виду П. А. Марков, когда писал, что в первые же дни Октябрьской революции… «Малый театр с огромным энтузиазмом и последовательностью уже приступил к очищению от тех действительно низкопробных пьес, которыми был засорен его предреволюционный репертуар. А. И. Южин — собранный, волевой и точный — крепко держал руль Малого театра. Сразу после революции он впустил в его стены А. А. Санина и этим поднял режиссуру; взамен ремесленных павильонов (Коровин был редким гостем в Малом театре) на его сцене воздвиглись декорации Юона и Ульянова; в репертуар широкой волной вошли классики — Островский, Мольер, Лопе де Вега, Шекспир; М. Н. Ермолова, Е. К. Лешковская в следующих сезонах создали незабываемые шедевры в “Ричарде III” и “Лесе”; Малый театр впервые поставил “Старика” Горького с О. О. Садовской, а вскоре после этого — “Кромвеля”. Он организовал при себе школу, первый выпуск которой составил студию Малого театра. Театр возвращался к своим истокам — к тому демократизму, которым он был силен и который замутнялся пошлой и беспринципной репертуарной политикой и безрежиссерьем предреволюционных лет»[[367]](#footnote-368).

{301} Таким образом, Сумбаташвили-Южин с первых же дней Октябрьской революции проявил гражданский героизм и мудрость. Он сумел направить деятельность Малого театра по пути сотрудничества с Советской властью. А. А. Яблочкина писала: «После Великой Октябрьской социалистической революции для нас стало очевидным, что мы, актеры, не смеем покинуть своего поста и должны продолжать свое дело. В этом немалая заслуга и Южина, который повлиял на всех нас своим авторитетом»[[368]](#footnote-369).

## 4. Автономия Малого театра

После Октябрьской революции А. И. Сумбаташвили потерял привилегии, которые давало ему княжеское происхождение, потерял небольшую усадьбу жены — Покровское и нажитое трудом состояние, но он высоко ценил то, что приобрел, — право свободно служить миллионам трудящихся масс, служить новому зрителю, право на «свободный творческий труд». Южину в это время исполнилось уже шестьдесят лет. И в этом возрасте ему необходимо было еще раз четко выработать свою жизненную позицию. На протяжении всей своей творческой жизни он всегда служил верой и правдой самому передовому и прогрессивному в искусстве, боролся за «обновленную и свободную» Россию, выступал против несправедливости и неравноправия. Его идейная позиция зачастую не была достаточно четко и твердо выражена, однако она всегда опиралась на демократические принципы.

Теперь, когда Россию возглавил революционный рабочий класс, ему необходимо было выработать программу действий, и Южин, несмотря на некоторые опасения и колебания, пришел к позиции сотрудничества с Советской властью.

В тот сложный и очень своеобразный период Октябрьской революции, когда рушилось старое, отжившее, и создавалось новое общество, сотрудничество Советской власти с представителями старой интеллигенции приобретало огромное значение. Что касается коренной перемены ее мировоззрения, — это было делом будущего, и партия верила, что в процессе построения нового социалистического общества вопрос найдет положительное решение.

Народный комиссар просвещения А. В. Луначарский осуществлял ленинскую политику работы с интеллигенцией. Эта политика подразумевала привлечение старой интеллигенции на сторону социалистического строительства в результате длительной, последовательной и систематической работы.

Что означало для Южина понятие «право на свободный {302} творческий труд»? Во-первых, то, что актер будет творить для народа, для трудящихся. Южин видел, что Октябрьская революция дала новый импульс Малому театру, она открыла двери театров для сотен тысяч новых зрителей. Это был подлинно народный зритель. А служить трудовому народу было колоссальным счастьем для Южина. «Свободный труд» для Южина означал также автономию театра, невмешательство в его дела. Только при условии автономии, — считал он, — у театра будет возможность созидать новое, сохраняя завоевания прошлого.

Таким было понимание автономности театра, которое исповедовал Южин. Но каково же было отношение партии к автономности театра? Почему Коммунистическая партия, стоящая на позиции классовости искусства и литературы, предоставляла театру право на автономное развитие?

В первый период революции наша партия исходила из того, что необходимо во что бы то ни стало, любой ценой, сохранить искусство старых театров, сохранить передовые традиции русского театра, которые зарождались и развивались в этих театральных коллективах. Необходимо было, чтобы высокое искусство этих театров стало достоянием народа, достоянием нового, социалистического общества, и необходимо было в конечном результате, опираясь на традиции этих театров, развить новую, социалистическую театральную культуру.

В этом отношении весьма знаменательна беседа Луначарского с В. И. Лениным, посвященная вопросам советского искусства. Луначарский вспоминал: «… придя к Владимиру Ильичу в кабинет, не помню уж точно, какого числа, но во всяком случае в сезон 1918 – 1919 г., я сказал ему, что полагаю применить все усилия для того, чтобы сохранить все лучшие театры страны. К этому я прибавил: “Пока, конечно, репертуар их стар, но от всякой грязи мы его тотчас же почистим. Публика, и притом именно пролетарская, ходит туда охотно. Как эта публика, так и само время заставит даже самые консервативные театры постепенно измениться. Думаю, что это изменение произойдет относительно скоро. Вносить здесь прямую ломку я считаю опасным: у нас в этой области ничего взамен еще нет. И то новое, что будет расти, пожалуй, потеряет культурную нить. Ведь нельзя же, считаясь с тем, что музыка недалекого будущего после победы революции сделается пролетарской и социалистической, — ведь нельзя же полагать, что можно закрыть консерватории и музыкальные училища и сжечь старые "феодально-буржуазные" инструменты и ноты”.

Владимир Ильич внимательно выслушал меня и ответил, чтобы я держался именно этой линии, только не забывал бы {303} поддерживать и то новое, что родится под влиянием революции»[[369]](#footnote-370).

Партия была уверена, что радикальные преобразования, свершившиеся в результате Октябрьской революции и гражданской войны, окажут огромное влияние на жизнь театральных коллективов, что русская творческая интеллигенция воочию убедится в том, какие широкие перспективы для развития политической, экономической и культурной жизни страны открывает революция. Партия верила, что большая и лучшая часть этой интеллигенции постепенно встанет на платформу революционного рабочего класса. В этом отношении Луначарский возлагал большие надежды на «академические» театры и их идейных вождей — Южина, Станиславского и Немировича-Данченко. Народный комиссар отлично понимал и то, что те театральные коллективы, которые не сумели пойти по пути нового общества, были обречены на крах. Так оно и произошло: художественная безыдейность привела к творческому банкротству такие весьма солидные театры, как театры Незлобина и Корша.

В тяжелом положении оказался в первый период революции петроградский Александринский театр, который еще в предреволюционный период испытывал творческий кризис. С особой силой проявился здесь господствующий во время мировой войны оголтелый шовинизм. В это время репертуар театра был далек от реалистических традиций и колебался между реализмом и формализмом. По словам Ю. М. Юрьева, к моменту революции театр не был готов идти в ногу с молниеносно меняющимися событиями, ибо в условиях царизма его всячески защищали от влияния всего нового, а тем более прогрессивного.

В атмосфере растерянности и разброда Александринский театр встретил революцию бойкотом. Луначарскому пришлось потратить много времени и сил на то, чтобы Александринский театр возобновил работу. Впоследствии этот театр так же, как и другие академические театры, встал на службу революции.

Совершенно иную картину представлял Малый театр. Хотя во время войны театр испытывал творческие трудности, он продолжал следовать магистральной линии передового русского демократического искусства и твердо стоял на реалистических позициях, Луначарский опирался именно на авторитет Малого театра и его руководителя Южина, когда поручил последнему разработку вопросов «автономии театра».

Луначарский выступал за предоставление театрам права на определенную автономию, так как партия отлично знала, {304} что прежде театры страдали от постоянного и недремлющего ока царских чиновников, и понимала, что идея самоуправления должна воодушевить театральные коллективы. Луначарский, осуществляющий политику партии в искусстве, считал, что «императорские» театры имеют огромные заслуги перед русской культурой и им необходимо предоставить возможность какое-то время поработать в условиях автономного управления, что укрепит взаимопонимание между правительством и деятелями искусства.

В январе 1918 года Южин подготовил проект автономного управления Малого театра и представил этот проект народному комиссару просвещения А. В. Луначарскому.

13 февраля «Временное положение Малого театра» было рассмотрено на общем собрании труппы. Оно было принято единогласно. Председателем театрального совета также единодушно был избран Южин. В связи с этим А. А. Яблочкина писала: «Наступила социалистическая революция, нам предложено было самим выбрать директора театра, и вся оппозиция присоединилась к сторонникам Александра Ивановича. Южин закрытой баллотировкой был единогласно избран на этот пост. У всех еще в памяти, как он вел театр в это ответственное и сложное время, как творчески и вдохновенно, с каким высоким сознанием гражданского долга возглавил он наше стремление нести свою культуру народу»[[370]](#footnote-371).

М. Н. Ермолова считала, что во главе советского Малого театра должен встать такой крупный общественный деятель, актер и драматург, каким являлся Южин. На всех организационных собраниях Ермолова предлагала кандидатуру Южина на пост руководителя театра. И на этот раз, в феврале 1918 года, Ермолова назвала имя Южина в кандидаты на пост директора Малого театра. Она писала Южину: «Дорогой Александр Иванович, вполне доверяю Вам и буду с Вами, что бы Вы ни решили! Конечно, наш театр должен быть национальный или государственный, т. е. название его, и, конечно, управлять им должны те, кто всю жизнь и силы отдает ему (только не я, конечно). Во главе с Вами!»[[371]](#footnote-372)

В период рассмотрения и утверждения «Временного положения Малого театра» состоялось несколько встреч Южина с Луначарским. Южин стремился к такому построению «Временного положения», чтобы хозяином театра стал его «законный владыка» — актер, чтобы в художественную и хозяйственную жизнь театра не вмешивались другие какие-либо органы, «кроме Совета театра и его правления»[[372]](#footnote-373).

{305} Луначарский, разделяя многие положения Южина, указывал, однако, со своей стороны, на долг театра перед эпохой, современностью. Он указывал Южину, что театры должны руководствоваться директивами правительства, что они становятся советскими театрами, и в формах достаточно вежливых настаивал на некоторых положениях, которые не оставляли сомнений в силе Советской власти над художественной жизнью страны, власти спокойной, культурной и осторожной[[373]](#footnote-374).

Знаменательно, что не только Южин, но и Станиславский и Немирович-Данченко старались отделить театральное искусство от политики. Даже в 1920 году Станиславский писал, что плоскость нашего искусства — эстетика, из которой нельзя безнаказанно переносить искусство в иную, чуждую его природе, плоскость политики или практической, утилитарной жизни, так точно, как нельзя политику переносить в плоскость чистой эстетики[[374]](#footnote-375). Немирович-Данченко также весьма долго отстаивал позицию, разработанную на общем собрании МХАТа 3 декабря 1917 года. На этом собрании было решено, что «единственная приемлемая для деятелей искусства платформа есть платформа эстетическая».

Беседы Южина с Луначарским закончились тем, что в мае 1918 года Советское правительство почти безо всякого изменения утвердило разработанное Южиным «Временное положение Малого театра». Этот факт оказал положительное влияние и на Южина, и на весь коллектив Малого театра. Таким образом, Советское правительство предоставило управление делами Малого театра театральному совету и правлению, председателем которого был избран Южин.

Этот акт Советского правительства вызвал недоумение со стороны многих старых членов партии. Кое‑кто из них не мог представить себе, что в период диктатуры пролетариата театр получает право на автономное самоуправление. В их понимании автономия такого рода означала отход от задач и целей партии. Однако автономия театра вовсе не означала того, что театр совершенно самостоятельно осуществлял бы репертуарную политику. Партия учредила контроль над репертуарным планом. Кроме того, партия рассматривала автономию театра как временное явление, которое должно было подготовить условия для мировоззренческого воспитания интеллигенции, ее полного привлечения на сторону социалистического строительства. Автономия театра являлась не целью, а средством, и партия была уверена, что в скором времени она станет излишней. Так оно и получилось.

Кстати, строя новый советский театр, наша партия все {306} делала для того, чтобы предостеречь Народный комиссариат просвещения от двух главных ошибок, которые могли возникнуть на этом пути. Первая ошибка могла возникнуть под давлением руководителей академических театров, которые считали, что государство не должно вмешиваться в жизнь театра. Другая ошибка могла возникнуть под давлением левого фронта, который, ведя борьбу против академических театров, хотел навязать театральной жизни такие незрелые формы художественного выражения, которые не соответствуют истинным современным потребностям[[375]](#footnote-376) Советской власти. Характерно, что борьба левого фронта против академических театров долго не утихала. На партийном совещании по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП (б) в мае 1927 года один из основных докладчиков К. А. Мальцев требовал передачи академических театров местным Советам, а насчет названия «академические» говорил: «И само название “академические”, по-моему, довольно устарелое, бессмысленное название, и его можно было бы без всякого греха отбросить. От этого никто решительно не пострадает, а чванства у некоторых театров сбавится»[[376]](#footnote-377).

Другие представители левого искусства шли еще дальше. Они критиковали Луначарского за то, что он считал академическое искусство примером, образцом, указателем для нового искусства, что новый театр должен черпать от академических театров все нужное ему, и «чем дальше», тем больше он будет черпать. Для того они и сохраняются, эти резервуары. Это — живой институт, это не картина, которую можно хранить, как вещь, это — люди, обладающие известными навыками[[377]](#footnote-378).

Однако, что же предусматривало «Временное положение»?

Исчерпывающий ответ на этот вопрос дает письмо Южина Гнедичу от 21 мая 1918 года. Он писал: «Мы, по Временному положению, самостоятельны в своем управлении. Оно состоит из: а) Совета (права директора б. императорских театров, но расширенные) и б) правления — из трех лиц, избираемых Советом, — исполнительная власть. Никакого вмешательства извне в эту систему Временное положение не допускает… правительство требует лишь отчета, и в числе двух-трех делегатов имеет право участвовать в Совете с паритетными правами с остальными членами. По Временному положению, мы внепартийны и свободны»[[378]](#footnote-379). Театральный совет состоял из пятнадцати человек. В правление, как уже отмечалось, входило три человека: П. М. Садовский — руководитель художественной {307} части, И. С. Платон — административно-финансового отдела, С. А. Головин — хозяйственного отдела. Без согласования с Южиным как с руководителем театра нельзя было решать вопросы репертуарного порядка, приглашать на работу в театр новых сотрудников, тратить деньги из театральной кассы.

Отныне Малый театр считался «государственным, академическим, художественно-просветительным» учреждением. «Положение» вменяло в обязанность Малому театру охрану, развитие и совершенствование высших достижений русского драматического театра в области сценического воплощения как оригинальных, так и переводных произведений, отвечающих строгим требованиям литературного творчества; всестороннее выявление и развитие сил русского театра и режиссера в спектаклях возможно совершенных по репертуару, законченной подготовке и обстановке, отвечающей замыслу автора, бытовой, исторической и психологической правде, требованиям художественной красоты; сохранение красоты и выразительности русской речи и образности языка исполняемых произведений соответственно лучшим сценическим и литературным традициям[[379]](#footnote-380).

«Временное положение» определяло также художественное кредо Малого театра. В нем отмечалось, что Малый театр не должен ограничиваться спектаклями бытового, исторического и психологического плана, в его миссию входит также создание художественных образов с позиций «высокого романтизма» (под понятием «высокий романтизм» Южин разумел сочетание «быта и романтики»).

Во «Временном положении» отдельным пунктом отмечалось, что театр является автономным феноменом, который призван служить делу развития художественной культуры.

Утверждение «Временного положения» Советским правительством знаменовало собой осуществление чаяний Южина, осуществление его идей, зародившихся еще в конце прошлого века. Театр получил право на автономное развитие. Более того, осуществилась давняя мечта лучших представителей русского театра — в театр пришел новый зритель — широкие народные массы. Южин убедился в том, что Советское правительство искренне стремится сохранить и развить все лучшее в искусстве прошлого; именно поэтому он твердо встал на позиции нового правительства и начал с ним деловое содружество.

25 марта 1919 года народный комиссар просвещения А. В. Луначарский вместо «Временного положения» Малого театра утвердил «Основное положение», которое не вносило никаких принципиальных изменений в статус Малого театра. Изменения касались лишь второстепенных вопросов. Труппа {308} театра избирала теперь вместо правления «директорию». Именно в этот период Южин писал П. П. Гнедичу о своих колебаниях — принять или не принять на себя предложенную должность председателя театральной директории. Южин писал, что это «зависит от ряда условий. Вяжет меня то, что я избран и труппою и всем служебным составом закрытою баллотировкою почти единогласно»[[380]](#footnote-381). Выборы эти происходили 28 марта. В состав театральной дирекции вошли: директор художественной части Садовский, директор административной части Платон, директор постановочной части Головин, директор хозяйственной части Остужев и председатель директории Сумбатов-Южин.

Впоследствии выяснилась несостоятельность системы директории. Стало практически невозможно координировать деятельность такого коллектива «директоров». В театральном коллективе стали возникать разного рода конфликты.

Вскоре после принятия системы директории Южин жаловался своему другу Гнедичу на резкое снижение творческой дисциплины. Его возмущало и то, что некоторые его коллеги в этот тяжелый период становления вместо того, чтобы работать без устали, засучив рукава, постоянно ворчат, жалуются на трудности и ждут, когда на них снизойдет манна небесная. Южин с горечью сознавал, что определенная часть творческой интеллигенции настроилась спекулятивно: они стремились как можно меньше давать стране, а брать от нее максимально много. Особенно волновало Южина то обстоятельство, что эта болезнь охватила и часть профессиональных театральных работников. В этом отношении выгодно отличался коллектив Малого театра, в котором была объявлена жестокая борьба против всякого проявления спекуляции и халтуры, против тех, кто заботился лишь о собственной выгоде, не интересуясь ничем другим[[381]](#footnote-382).

В тот период семью Южина постигло большое несчастье: скончался сын великого русского актера Ленского — Александр — племянник Марии Николаевны Сумбатовой. Это был очень талантливый скульптор. Южин писал Гнедичу: «А у меня, кроме того, тяжелое горе: мой племянник, сын покойного А. П. Ленского, Сасик, выросший на моих глазах, умер в три дня от испанки. Мать и тетка (моя жена, любившая его, как своего сына), буквально убиты горем, а жена его почти сходит с ума. Тяжело невыносимо»[[382]](#footnote-383).

{309} Но Южин был человеком железной воли и выдержки. «Я весь ушел в Малый театр, — писал он Гнедичу, — и если я его держу кое-как, то и он является для меня теперь единственным делом, которое наполняет мою жизнь, а пожалуй — и осмысливаете»[[383]](#footnote-384).

## 5. А. И. Сумбатов-Южин — почетный член Петроградского государственного Александринского театра

Петроградский Александринский театр постоянно занимал мысли Луначарского. Несмотря на то, что театр прекратил бойкот и возобновил свою деятельность, в нем царила довольно тяжелая атмосфера. Руководство театра всячески старалось создать в коллективе такую же здоровую творческую обстановку, которая была к тому времени в других государственных театрах.

16 августа 1918 года на пленарном заседании временного комитета Петроградских Александринского и Михайловского театров было принято решение пригласить в Александринский театр к открытию сезона А. И. Южина. Как прекрасный и опытный организатор, сумевший в короткий срок весь творческий состав Малого театра перевести на новые рельсы, он не откажется помочь петроградцам в поисках новых путей. Руководители театра обращались к Южину с просьбой захватить материалы, касающиеся запланированных и проведенных реформ, сделать доклад о новом статусе Малого театра, а также — принять участие в спектакле «Горе от ума».

В ответном письме Южин благодарил театр за столь высокую честь и заверял руководство театра в оказании всяческой помощи. В то же время он сообщал одному из членов временного комитета Александринского театра Д. Х. Пашковскому, что его, южинская, трактовка роли Фамусова отличается от принятых в Александринском театре традиций, и поэтому его Фамусов может оказаться несколько неожиданным для петроградского зрителя — «чуждым и странным».

В Александринском театре роль Фамусова исполнял большой друг Южина великий русский актер В. И. Давыдов (он являлся пропагандистом драматургии Сумбатова в Петрограде и сыграл не одну роль в его пьесах). Фамусов Давыдова — это живой образ московского чиновника 30‑х годов XIX столетия, с его психологическим складом, со всеми его повадками, лишенного той барственности, которой отличался Фамусов Южина. Он был настолько убедительным, что зритель воспринимал его как подлинную, реально существующую личность. {310} Южин, создавая образ своего Фамусова, стремился к обобщенности всего социально-экономического порядка России того времени. Как упоминалось выше, для Южина Фамусов был прежде всего барин. После победы Великой Октябрьской революции Южин считал, что Фамусова надо представлять «не в целях дешевого обличения и не в его тонах, а в целях художественной правды и правильного исторического освещения наиболее цельной и правдивой фигуры прошлого».

Южин прибыл в Петроград 5 сентября 1918 года, за 9 дней до первого спектакля. Он провел беседы с труппой о «Временном положении» Малого театра, консультации с руководителями театра по административным вопросам и репетировал Фамусова; с 14 по 19 сентября шли спектакли с его участием. В последний день гастролей Южин был избран почетным членом Петроградского государственного Александринского театра.

В феврале 1922 года Южин пригласил Давыдова в Малый театр для участия в «Горе от ума»; таким образом, петроградский Фамусов получил возможность нанести ответный визит москвичам. Гастроли предполагалось посвятить 70‑летию этого прекрасного актера, отметить его большие заслуги перед русской театральной культурой. Давыдов издавна пользовался признанием и любовью актеров Малого театра и московского зрителя. Учитывая тяжелое материальное положение актеров, Южин сообщил Давыдову, что его выступления в спектаклях будут оплачиваться по высоким ставкам юбилейных спектаклей. Это, — как сообщил ему Южин, — знак благодарности и душевного расположения коллектива Малого театра к великому актеру земли русской.

Юбилейные гастроли В. Н. Давыдова в Москве начались 29 марта исполнением роли Фамусова. 31 марта Давыдов принял участие в спектакле «Шутники» Островского, а в 1924 году Давыдов перешел на постоянную работу в Малый театр.

В Александринском театре у Южина было много друзей. Один из них — замечательный актер Ю. М. Юрьев, талант которого с наибольшей яркостью проявлялся в репертуаре классической драматургии. Сравнивая его как исполнителя классических образов с прославленными актерами Запада, наезжавшими в Россию, Южин с болью в сердце отмечал несправедливость отечественной прессы, отдающей предпочтение гастролерам.

Юрьев умел придать индивидуальную окраску каждому художественному образу классического репертуара. Его Макбет, например, значительно более отличался от его же Отелло, чем, скажем, Эдип известного французского трагика Муне-Сюлли — от его Отелло.

{311} «Великий французский трагик в сущности являлся везде только трагическим актером одного и того же образца, — писал Южин. — Муне-Сюлли — один и тот же не только в этих двух ролях, но и в Эрнани, Рюи Блазе, Гамлете, Горации. Передавая с колоссальной силой внутреннее содержание и психологию каждого из своих трагических героев, Муне-Сюлли держится системы выражать их в определенных, строго установленных пластических жестах и, если можно так выразиться, тоже “пластических” тонах. Русский актер не то. Крупные русские актеры, работавшие над этим репертуаром, все же исходят из индивидуальности каждого отдельного человека и не покрывают его лица общей, хотя бы строго трагической маской. Юрьев целиком принадлежит к числу этих актеров. Можно соглашаться или не соглашаться с ним относительно понимания им данного лица или данных его переживаний, но в каждой своей интерпретации Юрьев всегда исходит из каких-нибудь основных черт того живого человека, который ему рисуется в образе того или другого героя. Если он нашел какие-либо общие черты, он все же найдет непременно и какие-то особенности каждого и сумеет ими придать каждому живую жизнь…»[[384]](#footnote-385)

Для иллюстрации своей мысли Южин приводит в пример сыгранные Ю. М. Юрьевым роли Макбета, Фауста, Отелло и лермонтовского Арбенина. В 1927 году Южин написал специальную статью, посвященную Юрьеву. В этой статье он дал глубокий и многосторонний анализ творчества актера. Южин писал: «Я слишком люблю Юрьева и слишком высоко ценю его художественную потенциальность, чтобы в этом очерке заниматься юбилейным восхвалением. Меня он интересует как крупный художник, внесший в русский театр последних десятилетий ценный и значительный вклад… если можно сравнить театр с литературой, то Юрьев — прекрасное стихотворение, полное мысли, огня и жизни, и в нем особенно ценна и до сих пор, после тридцати пяти лет его актерской работы, необычайная юность чувства в связи с силой зрелого человека»[[385]](#footnote-386).

## 6. Репертуар Малого театра

В январе 1918 года при Народном комиссариате просвещения был создан театральный отдел, который сыграл огромную роль в организации театральной жизни первых лет революции. Этот отдел разместился в маленьком номере гостиницы «Метрополь», где было написано и «Временное положение театрального {312} отделения», опубликованное в прессе. Вскоре театральный отдел, состоящий всего лишь из десяти человек, перевели на Неглинную улицу, где для него было выделено соответствующее помещение, штат отдела также был расширен. Здесь, в этом здании, решались многие злободневные проблемы театрального искусства, насущные вопросы театральной политики. Именно здесь происходили встречи Луначарского с ведущими актерами и специалистами театра.

Главной задачей театрального отдела являлось создание нового рабоче-крестьянского театра на социалистических принципах в связи с преобразованием государства и общества. Театральный отдел занимался составлением идейно продуманного репертуара, подготовкой новых творческих кадров, финансовыми делами театров, а также многими другими актуальными проблемами. Вокруг отдела сразу же сгруппировались молодые, талантливые энтузиасты театра, люди различного мировоззрения, в силу чего театральный отдел стал местом, где постоянно возникали разнохарактерные диспуты и споры.

Народный комиссар просвещения настаивал, с одной стороны, на необходимости стимулировать и поддерживать новые театральные силы, новые начинания, с другой же стороны, он требовал бережного отношения к академическим театрам, являющим собой олицетворение лучших традиций русского передового театрального искусства. Многим казалось, что требования наркома просвещения противоречивы. Это мнение подтверждалось бесконечной и непримиримой борьбой, которая развернулась между «левыми» и академическими театрами. Некоторые сотрудники театрального отдела не могли разобраться в сути этой борьбы. Многое оставалось неясным.

Здесь, в секции истории и теории театра, собирались в основном символисты. Во главе их стоял Вячеслав Иванов, человек необычайно одаренный, но его воинствующая позиция, его бесконечные яростные споры с Андреем Белым не могли принести театру реальной помощи. Символистская позиция В. И. Иванова распространялась и на его театральные воззрения. Еще в начале века В. И. Иванов выступал против профессионального театра, считая, что театр может и должен развиваться лишь на основе древнегреческого «Дионисовского театра». Южин уже тогда критиковал его модернистскую концепцию: новой России нужен не абстрактный, отвлеченный от жизни театр, а искусство, связанное с самыми острыми злободневными проблемами современности. Но Иванов и теперь в театральном отделе отстаивал свои взгляды, утверждая, что театр не в силах отображать революционные устремления рабочего класса, и не следует требовать от театра того, чего он {313} дать не может. Естественно, будучи одним из руководителей театрального отдела, он не мог долго оставаться на своем посту. Однако в этой же секции работал и театральный критик Н. Е. Эфрос, друг и единомышленник Южина, утверждавший, что советский театр должен развиваться на традициях русского академического театра. Эту же позицию разделял создатель Театрального музея А. А. Бахрушин, который профессионально разбирался в вопросах теории и истории театра, хотя и не получил специального образования в этой области. Бахрушин был дружен с Луначарским и Южиным и своей деятельностью оказывал огромную помощь работе театрального отдела.

Секцией теории заведовал Андрей Белый, чьи театральные взгляды явно находились в противоречии с общими интересами советского театра. Разногласия Белого с руководителями театрального отдела тех лет до такой степени обострились, что секция была закрыта.

Главной заботой театрального отдела оставался вопрос репертуара. Народный комиссар просвещения требовал приблизить театр к революционным задачам. Однако, если просмотреть репертуарный план русских театров 1917/1918 г., та можно заметить, что в жизни театра почти ничего не изменилось. Можно сказать, что московские и петроградские театры продолжали свое существование по инерции. В репертуаре театра оставались старые пьесы. Исключение составлял Малый театр, где классические пьесы были основой репертуара. В целом же следует отметить, что репертуар 1917/1918 г. в других театрах был весьма бесцветен и однообразен.

А в театральном отделе продолжались дискуссии и споры по вопросам современного театра.

П. А. Марков в своей интересной статье «Первые годы» вспоминает о тех группировках, которые образовались в театральном отделе, и как они боролись за свое влияние в театре.

Символисты стремились к утверждению псевдонародного репертуара. Они пропагандировали пьесы Ремизова и Сологуба, которые далеко стояли от интересов нового, демократического зрителя.

Брюсов и Новиков старались утвердить на русской сцене классические произведения западноевропейских и русских авторов, этим они хотели создать новый монументальный театр. Они утверждали, что интересы революции может наиболее полно выразить лишь монументальный театр.

Третья группировка требовала создания современного героического репертуара или, иными словами, утверждения классического репертуара, пронизанного революционным пафосом. Эта мысль не была лишена оснований, однако создаться {314} за короткий срок высокохудожественную советскую героическую драматургию и тем более внедрить ее на сцене практически было невозможно.

Были в театральном отделе и борцы за создание пролетарского театра. Они сгруппировались в рабоче-крестьянской секции отдела. Эта группа не была цельной, монолитной. Некоторые ее члены боролись со старым театром с точки зрения крайнего «левачества», требуя полной его ликвидации. Другие же говорили лишь о коренном преобразовании старого театра и соглашались на некоторый компромисс.

Рабоче-крестьянская секция была создана несколько позже других, в апреле 1919 года, и во главе ее был поставлен старый революционер, один из идеологов народного театра в прошлом, В. В. Тихонович, который с 1913 года руководил секцией заводских и сельских театров в обществе народного университета. До революции эта секция часто проводила дискуссии по проблемам театра. Тихонович считал, что со временем народный театр должен полностью отделиться от профессионального театра, ибо этот последний мешал его развитию. Основным назначением театральной культуры, по его убеждению, был «театр для народа». В то время Южин остро критиковал ошибочные взгляды Тихоновича. Эта полемика продолжалась на съезде народных театров России в 1916 году. Южин разъяснял, что демократизация театра вовсе не означает необходимость комплектовать театральную труппу рабочими и крестьянами, равно как не означает и замену профессиональных театров народными. На самом деле демократизация театров означала, — утверждал Южин, — приближение театральной культуры, созданной человечеством от античного времени и до современности, к интересам и чаяниям народа; профессиональный театр призван донести до народа шедевры мировой драматургии: вот что такое демократизация театра.

Работая в театральном отделе, Тихонович стал претворять в жизнь свои левацкие воззрения. Будущее театра он видел в самодеятельных коллективах и, опираясь на это убеждение, повел борьбу против профессиональных театров, в первую очередь против Малого и Художественного.

Существовала и так называемая «центристская» группа, в которую входил известный литературовед П. С. Коган. Он стремился к созданию народных театров, в которых ставились бы классические пьесы, и театральных училищ, в которых воспитывались бы новые советские актеры. Эта группа стояла на позициях примирения старого и нового.

Параллельно с театральным отделом вел свою работу Совет автономного управления академическими театрами, возглавляемый Е. К. Малиновской. Автономно функционировало и Петроградское театральное отделение, которым руководила {315} М. Ф. Андреева. В вопросах репертуара между этими тремя организациями шли постоянные и непримиримые споры. Дело доходило до того, что народный комиссар просвещения нередко был вынужден в них вмешаться.

Руководивший театрами Народный комиссариат просвещения готовил в это время коренное переустройство театральной жизни страны.

На театральном сезоне 1918/1919 г. уже отразилось влияние деятельности театрального отдела. В самом начале сезона было создано несколько новых театров в Москве и Петрограде. Некоторые театры прекратили свое существование, ибо им не под силу оказалось решение новых задач. Произошла реорганизация театральных трупп. Свободу действий получили так называемые «левые» театры. В первые дни революции многим казалось, что это и есть театры, которые наиболее полно отвечают запросам эпохи.

Малый театр встал на путь сотрудничества с новым государством как своей эстетикой, так и своей практической деятельностью. Южин считал, что театральное искусство создается на базе единства сцены и зрительного зала. Талантливый, сильный актер умеет зажечь, увлечь за собой зрителя, который в свою очередь возвращает на сцену актеру свое восприятие его творчества, свою реакцию, взволнованность, стимулируя, вдохновляя актера на новые творческие свершения, активизируя его потенциальные возможности. Таким образом, уровень сценической культуры зависит не только от актера, но и от зрителя, его реакции, его восприятия. Там, где нет единства сцены и зрительного зала, там нет и настоящего искусства. Театр должен знать своего зрителя, его мысли, вкусы, стремления. Южин прекрасно понимал разницу между новым зрителем и теми представителями высших слоев общества, которые раньше заполняли театральные залы. Сотрудничество с новой властью означало, в первую очередь, проникновение в мысли и чаяния нового зрителя, что непременно должно было способствовать развитию театрального искусства.

Южин был убежден, что для повышения культурного уровня рабочей аудитории театру необходим классический репертуар. Это важно было еще и потому, что в те годы советской драматургии как таковой еще не существовало. Южин имел в виду и то обстоятельство, что новый зритель способен был понять и оценить классическую драматургию, шедевры мировой литературы. Внедряя классику в репертуар Малого театра, Южин тем самым шел навстречу революции, удовлетворял духовные запросы рабочих и крестьян, которые заполнили театральные залы Москвы. Вместе с тем Южин создавал условия для зарождения и развития молодой советской драматургии.

{316} В первый сезон 1917/1918 г. Малый театр включил в репертуар пятнадцать возобновленных пьес Островского и пьесы других классиков и работал еще над новыми спектаклями. Зритель неизменно заполнял театральный зал. Интерес к Малому театру настолько возрос, что администрация театра была вынуждена распределять билеты по организациям.

## 7. «Посадник» А. К. Толстого

Южин справедливо считал, что если театр не отражает современную жизнь, то существование его не оправдано, ибо в таком случае он скорее напоминает музей, чем живой и творческий организм. Поэтому Южин стал искать пьесы классического репертуара, наиболее созвучные революционной действительности России. Одной из таких пьес ему представлялся «Посадник» А. К. Толстого. Впервые эта пьеса была поставлена в Малом театре в 1878 году, но большого успеха тогда не имела.

И Южин не ошибся в своем выборе. Во-первых, пьеса эта героико-романтического направления, что превосходно сочеталось с творческим кредо Малого театра, во-вторых, в пьесе отражена борьба народа за свободу и независимость, это же как нельзя лучше отражало стремления тогдашней русской революционной действительности. Южин намеревался обосновать идейную направленность пьесы на исторической аналогии.

Некоторые упрекали Южина в том, что он чрезмерно увлекается исторической темой. Однако они не учитывали того, что новый демократический зритель проявлял большой интерес к прошлому своей Родины.

Театр в новой постановке «Посадника» выдвинул на первый план народ, борющийся за независимость Великого Новгорода, тем самым придав спектаклю определенную идейную нагрузку и воспитательную функцию.

Луначарский писал: «В старой-старой пьесе Алексея Толстого есть много такого, что непосредственно говорит душе современного революционного зрителя. Конечно, между вольницей буйного Новгорода и современной коммунистической Россией легли столетия, но сердце сердцу весть подает, и в конце концов для свободной трудовой России всегда останутся светлым памятником на темном фоне ее прошлого Новгород, Псков, Вятка и те левые партии, которые в свое время являлись нашими предшественниками на почве русской истории.

Алексей Толстой дает необычайно живую, хотя сентиментально-мелодраматическую картину новгородской жизни, но сентиментальность и мелодраматизм для новой публики нисколько не вредны, и часто то, что учено-интеллигентная публика {317} склонна считать за дешевый эффект, в самый раз по плечу публике свежей, привыкшей к сильным выражениям чувств.

И великолепный язык Толстого, поистине великолепный, настоящая радость для каждого любителя подлинной русской речи, и определенность очертаний его фигур, и спокойное величие его героев, и демоническая порочность его злодеев — все это может показаться наивным только в публике, потерявшей настоящее чувство театральности. Это — пьеса, которая просится во всякий народный репертуар.

Играется она в Малом театре превосходно»[[386]](#footnote-387).

Южин придавал особое значение постановке «Посадника». Этим спектаклем Малый театр должен был выразить свое отношение к революции. В нем были заняты ведущие артисты театра: Ермолова, Турчанинова, Садовский, Массалитинова, Остужев, Рыжов, Яковлев; роль новгородского Посадника исполнял сам Южин. На постановку спектакля Южин пригласил режиссера А. А. Санина и художника И. Э. Грабаря.

Репетиции спектакля начались в сентябре 1918 года, и 7‑го ноября состоялась премьера. Санин создал великолепные массовые сцены, в которых был выражен освободительный пафос народа, его патриотизм и преданность вечу. С полной отдачей работал на репетициях Южин. Несмотря на свою занятость, он не пропускал ни одной репетиции. Санин вспоминал: «Да, не забуду этой трогательной фигуры. Я ставил сцену веча без передышки два с половиной часа… Александр Иванович был в центре сцены, не сходил с нее. Правда, он был очень захвачен и ролью, и всей картиной, и моей работой с Малым театром! Я попросил дать табурет и предложил ему присесть — не согласился, а так и простоял на ногах до конца репетиции»[[387]](#footnote-388).

Сюжет пьесы прост, но весьма остр и насыщен конфликтными ситуациями. Суздальские войска окружили Великий Новгород и требовали у новгородцев сдаться им без сопротивления. Но врагами новгородцев были не только одни суздальцы. Против новгородцев, которых А. К. Толстой, к слову говоря, идеализирует, считая Новгород городом с народным органом правления, выступают также и богатые «торговые гости», готовые отдать город врагу, лишь бы сохранить свои богатства. Эти предатели особенно злобствуют против новгородского воеводы Чермного, который отличился в борьбе с вралями вольного Новгорода. Внутренняя оппозиция, ненавидящая молодого воеводу, обвиняет его в предательстве, так как через потайной ход, известный только Чермному, в Новгород врывается {318} отряд суздальцев. Обманутый боярами народ Новгорода ополчился против воеводы. Создалась безвыходная ситуация. Воеводе, борющемуся за свободу родины, грозит смертная казнь. И в этот критический момент мудрый посадник Новгорода берет на себя измышленную врагами измену Воеводы. Он отлично понимает, что в эти трудные минуты осажденному Новгороду нужнее талантливый военачальник, чем он, Посадник. И он решает для спасения вольного Новгорода пожертвовать не только жизнью, но и, что ему дороже жизни, — своей честью, своим добрым именем.

В этом спектакле Южин создал блестящий художественный образ Посадника, образ великого патриота, мудрого правителя новгородцев, твердого и неподкупного в дни суровых испытаний. Южин решил образ Посадника в героико-романтическом плане. Как и в годы молодости, актер и теперь с помощью своего героя призывал трудящиеся массы к самоотверженной борьбе во имя защиты революционной России.

Посадник Южина являл собой монументальный художественный образ, конкретный, осязаемый. Замечательный актер вложил в эту роль весь свой талант и знания, придавая образу многогранность. Актер добился в этой роли поразительной естественности, исторически-конкретной правдивости. Такой человек был доступнее и понятнее новому зрителю.

Образ молодого Воеводы Чермного великолепно играл П. М. Садовский. Великая русская актриса Ермолова с поразительным успехом исполняла эпизодическую роль старой боярыни Мамелфы Дмитриевны.

Особой похвалы заслуживал режиссер спектакля А. А. Санин. Исходя из тезиса Южина о том, что «Посадника» А. К. Толстого надо ставить как народную трагедию, главным действующим лицом которой является народ, Санин уделил особое внимание массовым сценам. Талантливый режиссер создал спектакль, восторженно принятый новым зрителем.

Надо сказать, что после революции Южин на основе огромного театрального опыта в условиях новых политических и художественных задач пришел к выводу, что Малый театр должен иметь талантливых режиссеров, которые будут отвечать за идейный и художественный уровни спектакля. Именно поэтому пригласил он режиссеров Санина, Прозоровского и других.

«Посадник» А. К. Толстого на сцене Малого театра был первым спектаклем бывшего «императорского» (и не только императорского) театра, посвященным революции. Этот спектакль стал победой Малого театра. Луначарский вспоминал, какое огромное «неотразимое впечатление» произвел спектакль с участием Южина на красноармейцев.

Постановка «Посадника» в Малом театре сыграла большую {319} роль в истории советского театрального искусства. Во-первых, этот спектакль показал театральной интеллигенции, какую колоссальную возможность создает Советская власть для дальнейшего развития театрального искусства. Во-вторых, — с какой любовью и признанием относятся широкие трудящиеся массы к академическим театрам, которые сохранили демократические традиции русской театральной культуры. В‑третьих, этот спектакль помог корифеям театрального искусства глубоко осознать, как нужен и полезен трудовой революционной России их творческий труд. Этот спектакль позволил народному комиссару просвещения Луначарскому еще раз убедиться в правильности той линии, которую проводила партия в отношении старой театральной интеллигенции. Именно в связи с постановкой «Посадника» в Малом театре Луначарский писал: «Мы ни на одну минуту не должны из-за каких-нибудь крутых эмоциональных соображений и чувствований, присущих нам, революционерам-интеллигентам, посягать на старые культурные ценности, под предлогом их буржуазности»[[388]](#footnote-389).

Уже в то время Луначарский выступал против тех, кто, рассматривая вопросы культуры, злоупотреблял термином «буржуазный». Не случаен тот факт, — писал Луначарский, — «что настоящий, подлинный пролетариат валом валит в такой театр, как Московский Малый театр»[[389]](#footnote-390).

Постановка «Посадника» имела громадное значение и в идейном становлении самого Южина. Он оказался одним из первых представителей театральной интеллигенции, который осуществил на сцене спектакль, созвучный революции. Кстати, именно в связи с «Посадником» и родилось понятие «созвучие революции». Южин всем сердцем почувствовал, что руководители партии и Советского государства с доверием и вниманием относятся к нему, как к честному художнику и патриоту.

На спектакле «Посадник» присутствовал Луначарский. И если Южин до этого с какой-то оглядкой, настороженностью вел переговоры с наркомом, волновался, обсуждая с ним судьбу русского театрального искусства, то «совсем успокоился он после спектакля “Новгородцев”. Луначарский пришел за кулисы и крепко пожал руку Южина в знак благодарности за отлично поставленный спектакль и прекрасное исполнение им главной роли. Эта поддержка обрадовала и окрылила актера, он прослезился, крепко прижал наркома к себе и поцеловал его. “Ах, Анатолий Васильевич, — воскликнул он вдруг, — вспоминал Луначарский, — вы представить себе не можете, какое беспокойство разрывает постоянно мое сердце. Мне так {320} глубоко хочется доказать новому правительству, что Малый театр жив, что Малый театр нужен”.

Он так расчувствовался, что не мог даже кончить того, что начал. И тогда я почувствовал, какой это превосходный человек. Тогда я почувствовал, в какой мере Южин действительно живет театром, творческим искусством, теми идеалами, которые, по его мнению, Малый театр постоянно вещал со сцены, насколько это только позволяли полицейские тиски.

С той поры отношения мои с Александром Ивановичем становились все лучше. Я знал также, каким огромным уважением преисполнился он по мере своей дальнейшей работы к Владимиру Ильичу и его сподвижникам и преемникам. Я знал и о том, каким взаимным уважением пользовался он у крупнейших деятелей нашей революции, и мне бывало всегда невыразимо досадно, когда какая-нибудь ревнивая подозрительность людей, гораздо более мелкого калибра… начинала царапать Южина и оскорблять глубокую искренность и честность, которую он вносил в работу с нами»[[390]](#footnote-391).

С «Посадника» А. К. Толстого началась новая полоса в репертуаре русского театра тех лет. Это — полоса спектаклей, «созвучных революции», спектаклей о народе как движущей силе истории, как борце за социальное освобождение. В числе этих «созвучных революции» спектаклей особое место занимает и постановка К. А. Марджанишвили в Киеве 1 мая 1919 года пьесы Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна».

От «Посадника» надо было идти дальше, к советским пьесам. Южин как руководитель Малого театра понимал, что необходимо привлечь к работе над советскими пьесами талантливых писателей. Кропотливая и целеустремленная работа с драматургами, как известно, была доброй традицией Малого театра. И эту традицию необходимо было расширить, углубить, обогатить, так как речь шла о пьесах совершенно нового содержания, о пьесах, которые отобразили бы революционный пафос рабочего класса, строящего новое общество. И Южин шаг за шагом вел Малый театр к советским спектаклям, идеологически готовил актеров — и не только Малого театра — к решению больших творческих и политических задач. В этом деле ему очень помогли общение и дружба с М. Ф. Андреевой, которая в тот период возглавляла Петроградский театральный отдел.

Андреева со дня организации Станиславским и Немировичем-Данченко Московского Художественного театра была одной из его ведущих актрис. Обладая незаурядным талантом, {321} она создала много прекрасных поэтических образов. С 1903 года Андреева свою жизнь связала с М. Горьким. В 1904 году вступила в ряды большевиков. Ее хорошо знал и ценил В. И. Ленин. После Октябрьской революции она вела большую политическую и общественную работу по руководству петроградскими театрами.

## 8. «Старик» М. Горького

В 1919 году М. Ф. Андреева вместе с М. Горьким и А. А. Блоком организовали в Петрограде Большой драматический театр. В процессе организации этого театра она часто приезжала в Москву и консультировалась не только в Народном комиссариате просвещения, но и у Южина, которого знала и как выдающегося актера, и как организатора театрального дела.

В процессе этих встреч и бесед у Южина родилась идея поставить на сцене Малого театра пьесу Максима Горького «Старик». М. Ф. Андреева поддержала Южина и охотно взялась выяснить отношение к этой его идее М. Горького.

Во второй половине сентября 1918 года, в те дни, когда Малый театр начал репетировать «Посадника», Южин получил письмо с сообщением М. Ф. Андреевой о том, что М. Горький «… весьма рад передать» Малому театру «… для постановки в этом сезоне пьесу “Старик”»[[391]](#footnote-392).

Ознакомившись с пьесой, совет Малого театра единогласно решил включить ее в репертуар. Это было значительным событием для всей труппы. До Октябрьской революции пьесам Горького не было доступа на императорскую сцену. Повеяло долгожданной свободой — прошла пора ограничений, бесцеремонного вмешательства и постоянного надзора над творчеством. На следующий же день Южин отправил Горькому письмо с благодарностью от совета театра. Т. Б. Князевская в своей интересной книге «Южин-Сумбатов и советский театр» приводит одну подробность: Южин к этому письму «от себя лично приписывает, что испытывает огромную радость и гордость от сознания, что пьеса Горького появится в репертуаре театра именно благодаря ему»[[392]](#footnote-393), а это для него «большое счастье».

Мы заостряем внимание на этой детали, потому что в «Очерках истории русского советского драматического театра» умалчивается о том, что инициатива постановки этой пьесы Горького на сцене Малого театра принадлежит Южину. В этой книге приводится следующее воспоминание С. А. Головина: «После Октябрьской революции, в дни, когда во главе {322} Малого театра стояли актеры, сейчас же возник вопрос о постановке одной из пьес Алексея Максимовича. Воспользовавшись пребыванием А. М. Горького в Москве, дирекция Малого театра начала переговоры с великим писателем о постановке его пьесы “Старик”»[[393]](#footnote-394).

24 октября Максим Горький сам прочитал свою пьесу труппе Малого театра. Репетиции начались в ноябре сразу после премьеры толстовского «Посадника». К концу года спектакль, в котором участвовали такие актеры, как Садовский, Головин, Яковлев, Садовская, Пашенная, Гоголева, был уже готов.

«Старик», одна из труднейших пьес Горького, направлена против философии «спасательности страдания», которая имела достаточное распространение в России. Раскрыть всю глубину философского содержания пьесы Горького представляло большую трудность. Несмотря на то, что театру так и не удалось одолеть эту трудность, премьера прошла с успехом. Характеры, великолепно очерченные Горьким, острые конфликтные ситуации и сама общественная позиция великого писателя нашли своеобразное воплощение в исполнении талантливого коллектива Малого театра. К слову сказать, менее всего удался образ самого Старика, исполненного С. А. Головиным.

Постановка «Старика» Горького значительно приблизила Малый театр к пролетарским писателям, к новому, революционному репертуару. В архивах Малого театра сохранились сведения о том, что этот спектакль смотрел В. И. Ленин.

Театровед И. Л. Вишневская пишет: «Актером-гражданином был Александр Иванович Южин, крепко взявший в свои руки именно идейное руководство в коллективе, направляющий именно идеологическое настроение труппы Малого театра. Можно сколько угодно писать о том, что не сразу поняли артисты Малого театра суть Октября, его политических и творческих задач. Можно сколько угодно повторять, что на некоторое время в Малом театре прекратились спектакли, что театр выработал резолюцию, где говорилось, что коллектив служит “вечным задачам всенародного просвещения и художественной культуры” и поэтому его деятельность должна продолжаться “без зависимости от переворотов политического характера и смен государственной власти”… Но главное все равно будет не в этих частностях, а в том крепком идеологическом единстве, которое продемонстрировало русское актерство. И поражаться стоит не тому, что та или иная труппа, те или иные индивидуальности не сразу поняли Октябрь. Поражаться следует тому, как все-таки быстро осознала актерская масса свое единство с народом, с народной революцией.

Среди тех, кто осознал это наиболее полно, был Южин, {323} чей гражданский темперамент искал выхода вне сцены, распространяясь на широкую общественную деятельность. Ответ Южина тем, кто стремился свернуть работу академических театров, объявить старых актеров ветхой принадлежностью буржуазного мира, поражает глубоким пониманием связи искусства с жизнью, особого, современного существования актерской реалистической традиции»[[394]](#footnote-395).

Руководители академических театров, и прежде всего Южин, провели значительную работу по созданию советского репертуара. Начиная с 1920 года усилилась заинтересованность молодых авторов-драматургов советской тематикой. В репертком театрального отдела начали поступать сотни пьес; ясно, что подавляющее большинство этих пьес были слабыми. Однако театры испытывали репертуарный голод, необходимо было усилить поощрительные меры, с тем чтобы привлечь к работе как можно больше писателей.

Этим и было вызвано указание наркома просвещения Луначарского: «Реперткому нужно ослабить свою требовательность». Он указывал, что «… мы не можем от наших драматургов требовать только шедевров. Мы не можем насытить нашу потребность шедеврами, мы должны идти навстречу и нашим молодым драматургам и должны поддерживать даже юношеские, может быть, не вполне зрелые произведения»[[395]](#footnote-396).

Южин хорошо понимал также, что одновременно необходимо пополнить труппу Малого театра талантливой молодежью, укрепить актерский коллектив театра.

В тяжелый 1918 год, год гражданской войны, по инициативе Южина при Малом театре была открыта театральная школа. Южин мечтал о воспитании нового поколения актеров, которые сумеют продолжить и развить героико-романтические традиции Малого театра — трибуна и пропагандиста передовых идей. Чтобы воплотить образы классических героев, таких, как Гамлет, Отелло, Чацкий, Орлеанская дева, леди Макбет, нужны талантливые актеры, обладающие высоким сценическим мастерством. Но Южин видел тенденцию зарождающейся советской драматургии: искать образ героя-современника — рабочего, борца за дело революции, патриота своей обновленной родины, коммуниста-созидателя — новый образ, для воплощения которого нужен новый, современный, актер.

Естественно, в период гражданской войны открытие театральной школы было связано с трудностями. Большую помощь во всех организационных делах Южину оказал Луначарский. Руководителями курса были В. Н. Пашенная и Н. А. Смирнова.

{324} В 1921 году театральная школа Малого театра была преобразована в Высшую театральную мастерскую, а в 1922 году состоялся ее первый выпуск. В театр пришли талантливые молодые артисты, среди них — Н. А. Анненков, Б. П. Бриллиантов, А. П. Грузинский, С. Н. Фадеева, А. П. Коротков, Н. Н. Шамин, О. Е. Малышева, В. Н. Аксенов.

В докладной записке, направленной дирекции Малого театра 24 мая 1922 года, Южин писал, что «особенно выдающихся лиц» первого выпуска Высшей художественной мастерской «необходимо включить в состав труппы Малого театра и главным образом на те амплуа, которые слабо замещены». Остальная часть выпуска, считал Южин, должна образовать первую студию Малого театра, что, кстати, и осуществилось. Южин в своей записке указывал и на трудности, возникшие в работе художественной мастерской. Прежде всего, … нет достаточного кадра ценных преподавателей… Затем, экономические условия переживаемой эпохи не дают возможности предоставить мастерской помещения, обеспеченного теплом и приспособлениями…

Здесь следует отметить, что в 20‑е годы Южин пополнил труппу Малого театра крупными актерами из других театров Москвы и Петрограда; это были В. Н. Давыдов, С. Л. Кузнецов, Н. Ф. Костромской, М. С. Нароков. Тогда же в театре выдвинулись на первый план приглашенные им начинающие актеры Е. Н. Гоголева, Н. И. Рыжов, Н. А. Белевцева.

Как было сказано, из части выпускников школы летом 1922 года была организована театральная студия, которая начала работать в здании театра Сафонова. 2 октября 1924 года театральный отдел Народного комиссариата просвещения утвердил положение театра-студии, согласно которому студия в дальнейшем существовала как самостоятельный театральный коллектив, хотя идейно-художественное руководство ее целиком осуществлялось директором Малого театра. Между Малым театром и его первой студией существовала тесная творческая, идейная и организационная связь, однако со временем она заметно ослабла. Студия пошла по пути самостоятельного творческого развития и в 1925 году выделилась в новый независимый театр.

Еще в годы гражданской войны Южина не оставляла идея создания театра классического и романтического репертуара. Он считал, что революционному рабочему классу помимо старых театров нужен театр большого темперамента и неисчерпаемой духовной силы.

Практически Южин приступил к созданию такого театра трагедии, драмы и комедии еще в 1918 году, когда был разрешен вопрос об автономии Малого театра. Он провел колоссальную организационную работу, разговаривал с актерами, режиссерами. {325} В письме к Луначарскому указывал на огромное культурно-просветительное значение подобного театра. К весне 1918 года уже продумал и возможный состав труппы. В этом театре должны были работать Н. Ф. Монахов, Е. Н. Рощина-Инсарова и другие. Луначарский на первых порах полностью одобрял это начинание Южина. Однако такой театр в Москве так и не был организован.

Итак, говоря об общих принципах художественной политики нашей партии в первые годы Советской власти, можно сказать, что эта политика строилась на трех основных принципах.

Во-первых, это был принцип сохранения старого традиционного театрального искусства, обладающего высокой художественной формой. При этом все делалось для того, чтобы высокая художественная форма старого театра наполнялась новым революционным содержанием.

Во-вторых, это был принцип поддержки нового искусства, который вырастает из недр пролетариата или из той части мелкобуржуазной интеллигенции, которая примкнула к Советской власти.

И наконец, это был принцип нейтралитета по отношению к театральным формам. Наше государство в этот период одинаково терпимо относилось как к реализму, так и натурализму, конструктивизму и т. д.

## 9. Объединение театрального дела

После победы Великой Октябрьской революции Советское правительство сделало народным достоянием памятники культуры, музеи, библиотеки и другие культурно-просветительные учреждения. Однако тогда национализация не коснулась театров. Разрешить этот вопрос оказалось не так-то легко. Ведь художественная ценность театра определяется не театральным помещением, а творческим составом труппы театра, спектаклем, теми образами, которые актеры создают. Театр — это живой организм, театр — это прежде всего спектакль, который создает труппа. С другой стороны, театр является общественным, культурным учреждением, существование которого обусловливается и определенными материально-техническими, экономическими, финансовыми факторами. Таким образом, спектакль является результатом не только художественного творчества, но и материального производства. С этой точки зрения, естественно, совершенно закономерно ставился вопрос о национализации театра, ибо национализация в данном случае означала вовсе не национализацию художественного творчества и даже не театрального помещения, а объединение театрального дела в руках правительства.

Итак, проблема национализации театра стала предметом {326} несмолкающих споров и дискуссий, касающихся вопроса целесообразности национализации и формы ее осуществления. Велись дискуссии по вопросам политического, юридического, экономического и социального аспектов национализации.

Пролеткультовцы требовали неукоснительной и полной национализации театров, академические же театры отрицали ее целесообразность. Следует иметь в виду и то, что к этому Времени далеко не все театральные труппы были готовы (как в идейном, так и в творческом плане) к проведению столь важного мероприятия, а с другой стороны, государство не обладало средствами для финансового обеспечения всех театров.

Эти проблемы усложняли возможность национализации театров. Однако Советское правительство не могло допустить, чтобы театральное дело развивалось самотеком, вне политики, вне задач, поставленных перед искусством революцией. Дошло до того, что некоторые как столичные, так и провинциальные театры попали в руки дельцов и превратились в коммерческие предприятия.

Что касается государственных академических театров, они, с одной стороны, требовали от государства финансовой поддержки, с другой, — старались не подчинять государственным органам вопросы репертуарного, творческого плана. Луначарский считал, что «автономия театра», «театральное самоуправление» не означает независимость театра от государства. Театр не может быть независимым, он должен выражать интересы рабочего класса. В начале 1919 года Луначарский писал, что в области театра власть не только должна финансировать и контролировать, но и давать общие указания относительно того, что именно нужно народу от театра[[396]](#footnote-397).

В этом же году Луначарский практически поставил вопрос о национализации театров. Журнал «Вестник театра» специально опубликовал его статью по этому вопросу. Народный комиссар писал, что Советское государство, которое национализировало фабрики и заводы, средства производства, не может оставить театры частной собственностью. Он указывал, что государство должно полностью взять на себя все хозяйственные и административные дела театра и предъявлять определенные требования к его творческой деятельности. В то же время он писал о том, что государство готово расширить самоуправление тех театров, где сформированы сильные художественные коллективы. Он указывал, что правительство уже осуществило такую политику по отношению к Малому театру, и это принесло положительные результаты.

В феврале 1919 года на совещании Российского театрального общества, на котором был поставлен вопрос о национализации {327} театров, Южин высказал опасения, что если национализация коснется существа театра, то это приведет его к гибели.

Поводом к столь мрачным выводам Южина послужили выступления против государственных театров со стороны не только «левых», но кое-где и работников местных органов. В этом отношении показателен случай, имевший место в петроградском Мариинском театре, в гардеробе которого хранились около полумиллиона ценных театральных костюмов, реквизита и декораций. Под тем предлогом, что другие театры испытывают материальные затруднения, местные советские органы решили отобрать у Мариинского театра двести тысяч театральных предметов для театров «левого фронта».

Ф. И. Шаляпин вспоминал, что пришел в Мариинский театр не то циркуляр, не то живой чиновник и сообщил, что бывшие императорские театры объелись богатствами реквизита, костюмов, декораций. А народ в провинции живет-де во тьме. Так вот, костюмы и декорации столицы должны быть посланы на помощь неимущим… Против этого Шаляпин резко восстал. Дело дошло до того, что Ф. Шаляпин добился встречи с В. И. Лениным. «Я вошел в совершенно простую комнату, разделенную на две части, большую и меньшую. Стоял большой письменный стол. На нем лежали бумаги, бумаги. У стола стояло кресло. Это был сухой и трезвый кабинет… Ленин немного картавил на “р”. Поздоровались. Очень любезно пригласил сесть и спросил, в чем дело. И вот я как можно внятнее начал рассусоливать очень простой, в сущности, вопрос. Не успел я сказать несколько фраз, как мой план рассусоливания был немедленно расстроен Владимиром Ильичом. Он коротко сказал: “Не беспокойтесь, не беспокойтесь. Я все отлично понимаю”. Тут я понял, что имею дело с человеком, который привык понимать с двух слов, и что разжевывать дело ему не надо. Он меня сразу покорил и стал мне симпатичен. “Это, пожалуй, вождь”, — подумал я. А Ленин продолжал: “Поезжайте в Петроград, не говорите никому ни слова, а я употреблю влияние, если оно есть, на то, чтобы ваши резонные опасения были приняты во внимание в вашу сторону”.

Я поблагодарил и откланялся. Должно быть, влияние было, потому что все костюмы и декорации остались на месте и никто их больше не пытался трогать. Я был счастлив»[[397]](#footnote-398).

За дискуссией о национализации театра последовала экспроприация некоторых провинциальных, и не только провинциальных, театров со стороны местных органов власти. Эти акты нередко проводились по инициативе и под влиянием пролеткультовцев и «левого фронта». Такого рода акты стали называть «муниципализацией театров», и они повлекли за собой {328} много неприятных моментов. Случай, происшедший в петроградском Мариинском театре был результатом именно такой ошибки. Партия видела необходимость исправления подобных ошибок и указала народному комиссару просвещения на необходимость ускорить разработку декрета о национализации театров.

Во время разработки декрета Народный комиссариат просвещения должен был учесть тот факт, что переход от капитализма к социализму происходит не сразу, это целая историческая эпоха, и национализация театров должна полностью соответствовать определенной закономерности. Она должна предусмотреть разность театральных направлений и форм собственности, учесть идейный и художественный уровень театров, их специфику. Темпы национализации театров, естественно, должны нарастать параллельно росту экономической мощи государства.

Подготовка декрета велась долго, несколько месяцев, и в конце апреля проект декрета был представлен правительству. 12 мая 1919 года проект декрета был рассмотрен на заседании Малого Совнаркома, который одобрил идею национализации театральных и цирковых учреждений, однако вернул проект обратно для уточнения и доработки.

6 июня 1919 года Малый Совнарком снова рассмотрел проект и принял декрет «О национализации предприятий театрального и циркового искусства». Однако 16 июня по инициативе Южина в Художественно-просветительском союзе рабочих организаций был проведен диспут, который принял резолюцию, протестующую против намеченных форм национализации.

В резолюции отмечалось, что национализация театров, которая не соотносится с принципами свободного творчества, отрицательно повлияет на развитие русского искусства, что принятие подобного декрета парализует трудовую инициативу художественных коллективов, что претворение в жизнь национализации театров окажется невозможным, ибо у правительства нет специалистов, способных руководить художественной жизнью театров. В заключении резолюции говорилось о том, что если вопрос национализации уже решен, то необходимо, чтобы в уточнении, исправлении проекта декрета о национализации принял участие «с правом решающего голоса» один из представителей артистических коллективов. Резолюцию подписали А. И. Южин, К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, А. Я. Таиров и др.

Резолюцию заседания с короткой сопроводительной запиской Южин направил Луначарскому, а копию — председателю Совета Народных Комиссаров. В тот же день заведующий отделом {329} культуры ВЦСПС Я. И. Новомирский послал В. И. Ленину письмо, текст которого сохранился с ленинскими пометками. Он просил В. И. Ленина отложить на определенный срок национализацию театров, т. к. ее невозможно провести «в короткий срок (до 1 августа)».

«В заключение хочу Вас самым настоятельным образом просить: в интересах социалистической революции не подписывайте декрета, не поговорив со знающими дело: по крайней мере с **Южиным**, старым заслуженным артистом Малого государственного театра, который выбран теперь всем коллективом служащих и рабочих в руководители театром, и **Станиславским** — руководителем Московского Художественного театра: оба они не только первоклассные знатоки театрального дела, но и вполне лояльны к Советской власти»[[398]](#footnote-399).

На этом документе Ленин написал члену президиума ВЦСПС Л. П. Серебрякову и члену Совнаркома А. В. Галкину: «Разве проводится наци[онали]з[а]ция? ведь мы отменили декрет? в чем дело? Ответьте! Ленин»[[399]](#footnote-400).

Заметки В. И. Ленина к этому письму свидетельствуют о том, с каким вниманием отнесся он к докладной записке. Вождь дважды подчеркнул то место в письме, где речь идет о Южине.

17 июня Совет Народных Комиссаров под председательством В. И. Ленина возвратил проект декрета в Комиссию при СНК для «изучения фактического состояния дел» и переработки проекта.

Великий вождь революции подошел к этому вопросу с поразительным тактом и осторожностью. П. Н. Лепешинский вспоминал, что председатель комиссии, подготавливающей декрет, А. В. Галкин, выступил на заседании Совета Народных Комиссаров с жестокой критикой бывших императорских театров, которые, по его словам, «ставят буржуазные пьесы», ничего не дают рабочей аудитории и рассчитаны на вкусы «господ буржуев». В. И. Ленин поставил вопрос на голосование и как бы между прочим добавил: «Мне только кажется, … что т. Галкин имеет несколько наивное представление о роли и назначении театра»[[400]](#footnote-401).

Эта фраза великого вождя решила судьбу голосования, никто не поддержал предложение Галкина.

В. И. Ленин дал указание народному комиссару просвещения привлечь к разработке декрета деятелей театра и сам принял участие в его составлении.

2 июля 1919 года вопрос о национализации театров был рассмотрен на оргбюро Центрального Комитета партии. В соответствии {330} с решением оргбюро, народному комиссару просвещения поручалось усилить руководство театрами, без чего национализация театров невозможна. Через несколько дней этот вопрос рассматривался на объединенном заседании Политбюро и Оргбюро Центрального Комитета партии. 20 июля состоялась беседа В. И. Ленина с Шаляпиным и Луначарским.

За два дня перед этим, в ночь с 18 на 19 июля, по инициативе Южина, экстренно собрались руководители академических театров: Южин, Станиславский, Немирович-Данченко, Шаляпин, Пашковский, которые учредили специальный рабочий аппарат, призванный защитить театр от всего, что могло бы нанести вред его структуре, уже существующим культурным ценностям.

Совещание постановило просить правительство создать из ведущих актеров страны, накопивших образцовые художественные и материальные ценности, «ассоциацию академических театров». Интересы русской культуры, — записали участники совещания в протоколе, — требуют ограждения этих театров от всего, что может внести разлад и разрушение в их структуру или произвести распыление их накопленных художественных, духовных и материальных ценностей.

19 июля Южин, Станиславский, Немирович-Данченко и Шаляпин были на приеме у Луначарского. Народный комиссар одобрил идею создания ассоциации. Именно после этого великий вождь революции принял Луначарского и Шаляпина.

14 августа Малый Совнарком заслушал доклад Луначарского о «Проекте концентрации театрального дела» и утвердил его с преимуществом в один голос. Заслуживает внимания тот факт, что вместо слова «национализация» в принятом декрете употребляется слово «концентрация». 21 августа заседание Совнаркома, которое вел В. И. Ленин, снова не одобрило проект декрета и потребовало его переработки.

Примечательно, что в этот период Луначарский широко освещал в прессе вопрос о национализации театров. Так, например, 7 августа в «Известиях» была опубликована его статья под названием «Театральные вопросы. Проект концентрации театрального дела», в «Вестнике театра» была опубликована статья «Реформа в области театра». В этой статье Луначарский приводит слова Южина о том, что «Советское правительство не относится небрежно к театру, можно сказать, что он отнюдь не является пасынком: другой вопрос, отвечает ли на это театр, давая народу все, что он должен был бы дать…»[[401]](#footnote-402)

26 августа 1919 года В. И. Ленин подписал декрет, принятый под названием «Об объединении театрального дела». Слово {331} «национализация» употреблялось в декрете только в связи с театральным имуществом.

Первый пункт декрета подразумевал формирование новой системы руководства театрального дела. Идеологическое, экономическое и художественное руководство театров было объединено в «Центротеатре», созданном при Народном комиссариате просвещения. Председателем «Центротеатра» был назначен народный комиссар А. В. Луначарский.

Создание единого государственного руководства была главным условием объединения театрального дела.

Все театральное имущество было объявлено народным достоянием.

Театры были разделены на несколько групп; в зависимости от этого устанавливались тарифы зарплаты, цены на билеты и т. д. Кроме того, театры подразделялись на автономные и неавтономные.

Декрет допускал существование кооперативных театров и театров частных антрепренеров наряду с государственными театрами. Это положение было вызвано трудностями эпохи, когда у государства не было средств финансировать все театры и не было для всех театров руководящих кадров, могущих должным образом направить театральные дела. Луначарский писал, что государство не располагает в настоящее время таким собственным персоналом и аппаратом, который дал бы ему возможность просто взять все коллективы к себе на службу и поставить всюду собственных директоров. Приходится прибегать к частным коллективным инициативам[[402]](#footnote-403).

Предполагалось, что количество частных театров будет со временем сокращаться. Однако, как известно, в период НЭПа количество частных театров не только не сократилось, но и значительно возросло. И только в последующий период произошла их ликвидация.

Частные театры обязаны были предъявлять Центротеатру финансовый, административный и творческий отчет. Автономные театры были ответственны перед государством в финансово-экономической сфере. Центротеатру было дано право рекомендаций при составлении репертуарной программы автономных театров, дабы направить их репертуарную политику в русло служения интересам рабочего класса.

Несмотря на то, что шла гражданская война, Советское правительство все же взяло на себя обязанность финансировать «театры, признаваемые полезными и художественными». Двадцать первый пункт декрета гласил: «Так называемые государственные театры, т. е. Большой и Малый в Москве, Мариинский, Александринский и Михайловский в Петрограде {332} управляются на основании тех положений, которые приняты для управления ими соответственным уложением»[[403]](#footnote-404).

Объединение театрального дела послужило колоссальным стимулом для развития театрального искусства. Однако в связи с позицией Южина следует обратить внимание на два обстоятельства: во-первых, заблуждение в вопросе о национализации театров нисколько не мешало Южину активно направлять работу Малого театра по пути, намеченному Народным комиссариатом просвещения, и, во-вторых, благодаря Южину и его коллегам первоначальный проект декрета был значительно улучшен, переработан и уточнен.

Южин был избран членом коллегии Центротеатра. Он представлял здесь академические и государственные театры, принимал активное участие в решении целого ряда важнейших вопросов театральной культуры. Его предложения отличались конкретностью, масштабностью, глобальным подходом к проблемам и всегда имели в виду интересы советского русского театра, перспективы его развития. Именно поэтому они находили поддержку у членов коллегии и у Луначарского. Т. Б. Князевская пишет, что взгляды Южина-Сумбатова «… совпадали во многих своих элементах с требованиями, предъявляемыми партией к театральному искусству. Идеи гражданственности искусства, его народность, доступность широким слоям трудящихся, его задачи просвещения и духовного подъема масс — вот та общая платформа, на которой начало происходить сближение Южина с Советской властью в лице наркома по просвещению А. В. Луначарского»[[404]](#footnote-405).

В декабре 1919 года Южин поставил перед коллегией Центротеатра вопрос о необходимости улучшения материального положения актеров и рабочих сцены московских государственных театров. Вопрос был поставлен так остро, что о нем было доложено В. И. Ленину, поручившему Луначарскому лично разобраться в этом вопросе и доложить Совнаркому о положении дел.

8 марта 1920 года Луначарский представил В. И. Ленину докладную записку, в которой писал о том, что актеры ведущих театров Москвы, несмотря на сравнительно высокие заработки, практически голодают. В связи с этим значительной части актеров приходится искать дополнительные заработки, участвуя в так называемых «халтурных эстрадных выступлениях». Часть технических работников, оркестрантов и статистов оставили театр и переселились в южные районы. Это далеко не способствует укреплению трудовой дисциплины в театре.

Луначарский писал, что зрители проявляют наибольший {333} интерес к спектаклям Малого, Художественного и Большого театров. Он подчеркивал, что именно эти театры являются сейчас главной силой русского театрального искусства. И, к сожалению, именно в этих театрах материальное состояние актеров представляет собой плачевную картину. Луначарский обращался к Советскому правительству с просьбой назначить актерам московских государственных и академических театров красноармейский паек, как это было у актеров петроградских театров. Он просил выделить 2000 таких пайков для актеров Москвы.

Предложение Луначарского было принято на заседании Малого Совнаркома 24 марта 1920 года.

В 1921 – 1922 гг. в Поволжье начался голод. Неблагоприятные погодные условия вызвали страшный неурожай. Это болезненно отразилось на состоянии всей страны. Голодала и Москва. В крайне тяжелом положении оказалась московская интеллигенция. Луначарский вновь обратился к В. И. Ленину с просьбой о том, чтобы правительство улучшило положение писателей, актеров, художников, ученых. Даже высокий оклад, назначенный по постановлению правительства М. Н. Ермоловой, оказался недостаточным для ее нормального существования.

Но несмотря на крайне тяжелое время, был создан специальный комитет академических театров, который занимался вопросом оказания помощи особо пострадавшим районам страны. 26 августа 1921 года Южин пишет Ермоловой: «Дорогая Мария Николаевна, чтобы не быть в зависимости в деле помощи голодающим, все театры образовали комиссию при комитете. Эта комиссия избрала президиум и единодушно избрала Вас ее почетной председательницей, меня председателем и К. С. Станиславского моим заместителем. Но мы все трое — не активные работники, нет ни сил, ни времени, ни возможности нам всем вести это дело, Поэтому избрано исполнительное бюро, в которое вошли А. А. Бахрушин, В. И. Никулин и еще ряд практических деятелей театра…

4 сентября н/ст., в воскресенье, в Колонном зале назначен первый большой концерт. Не пугайтесь — зная Ваше утомление, они не смеют надеяться на Ваше участие и просят только спросить Вас, разрешите ли Вы объявить на афишах о Вашем присутствии на этом вечере и не согласитесь ли только объявить двумя словами об открытии этого вечера? Они все умоляют Вас не отказать и ручаются, что никакого беспокойства, никаких неудобств Вы не испытаете. Если можно, черкните мне два слова, главное — можно ли поместить Ваше имя на афишу?»[[405]](#footnote-406)

Такие концерты устраивались довольно часто, и весь поступивший {334} в кассу сбор уходил в фонд помощи голодающим районам. 28 – 29 мая комитет выпустил специальную газету, в которой особое внимание привлекли статьи Южина и Станиславского. Южин писал, что художник живет интересами своего народа, что актеры Малого театра не раз протягивали руку помощи тем, кто оказывался в беде и нужде. И на этот раз театр делает все возможное для того, чтобы хоть в какой-то мере облегчить жизнь населения Поволжья.

## 10. Юбилей М. Н. Ермоловой

Масштабы деятельности Южина в первые годы революции поразительны. Это — и крайне напряженная работа в Малом театре, и высший художественный совет профсоюза работников искусства, бессменным председателем которого он являлся, и Центротеатр, и т. д. Подобная нагрузка не могла не отразиться на его здоровье.

В декабре 1919 года в письмах к А. Ф. Кони и П. П. Гнедичу он сетует на нечеловеческий труд, который приходится ему проводить, дабы спасти Малый театр от натиска «левого фронта». «… если бы ты знал, сколько мучительной, беспрерывной возни с театром, сколько верст ежедневно приходится проделывать пешком, сколько хлопот и сколько важной работы. Ведь я, например, уже три месяца ежедневно не только репетирую Ричарда III и часто играю, но еще вожусь с ежедневными, непрерывными и скучными ходатайствами о каждом лоскутке холста для декораций, о каждой сажени дров для театра»[[406]](#footnote-407).

Он с горечью писал друзьям о том, что Малый театр потерял прекрасную актрису О. О. Садовскую. В годы гражданской войны Садовская, как и другие актеры, испытывала крайнюю материальную нужду, кроме того, часто простуживалась на необогреваемой сцене. Он писал Гнедичу, что смерть Садовской — без преувеличения невосполнимая потеря для русского театра. Никто не умел так точно передавать на сцене самую суть русского характера, как Садовская. Надолго исчезнут из репертуара несколько значительнейших пьес, в которых невозможно найти ей замену. «Я ее очень берег: играла она, когда хотела и что хотела. Она очень ослабела последние годы: почти ослепла, несколько раз болела воспалением легких, последнее и свело ее в могилу»[[407]](#footnote-408).

Большая часть актеров находилась в тяжелом положении. Квартиры не отапливались. Во многих из них не было электрического освещения. Актеры болели от недоедания и общей слабости…

{335} Но на темном фоне этих невзгод выпадали светлые праздничные дни.

30 января 1920 года исполнилось 50 лет сценической деятельности М. Н. Ермоловой. Полвека с того дня, как семнадцатилетней девушкой сыграла она роль Эмилии Галотти в, одноименной драме Лессинга — первую свою роль на сцене Малого театра. Полвека интенсивной жизни художника, творческого горения и негасимой славы. Тот далекий день был счастливейшим не только для начинающей актрисы, но и для Малого театра, Москвы, России.

Согласно желанию великой актрисы, юбилейное чествование было перенесено на 2 мая.

16 февраля, по предложению Южина, народный комиссар просвещения Луначарский обратился в Совнарком: «Через несколько дней предстоит торжественное чествование знаменитой русской артистки Марии Николаевны Ермоловой.

Ходатайствую перед Малым Советом Народных Комиссаров от имени Центротеатра и коллегии Наркомпроса об уполномочении меня к дарованию артистке Ермоловой в день ее юбилея именем рабоче-крестьянского правительства звания Народной артистки.

Напоминаю, что до сих пор звание это носит в России только один Федор Иванович Шаляпин»[[408]](#footnote-409).

20 февраля Малый Совнарком ответил постановлением, подписанным В. И. Лениным: «Ввиду заслуг перед русской сценой артистки Малого государственного театра Марии Николаевны Ермоловой и в ознаменование ее 50‑летнего юбилея СНК постановил: присвоить ей звание Народной артистки»[[409]](#footnote-410).

Чествование М. Н. Ермоловой началось хмурым, дождливым утром 2‑го мая. У Большого театра собралась вся театральная Москва. Коллективы театров построились в колонны, чтобы организованным маршем двинуться к дому Ермоловой на Тверском бульваре. Впереди шла труппа Малого театра, на полотнище знамени, которое несли артисты, было начертано: «Ермолова — наше знамя». За Малым театром шли Художественный, Камерный, Корша, Незлобина и другие театры. Когда шествие приблизилось к дому, Ермолова вышла на балкон. Раздались оглушительные аплодисменты и возгласы приветствий. Ермолова спустилась вниз; ее окружили бесчисленные друзья и почитатели. Когда она поднялась к себе, участники этой демонстрации любви и уважения долго еще аплодировали великой актрисе.

Юбилейный вечер назначили на 4 часа дня. Открыл торжество {336} профессор П. Н. Сакулин. Затем слово было предоставлено Южину.

Н. Е. Эфрос вспоминает, что Южина встретили «бурным взрывом рукоплесканий». Когда он смог, наконец, начать свою речь, то сказал: «Ваш дорогой, ваш глубоко трогающий меня привет я, конечно, всецело отношу к тому имени, которое составляет сегодня центр наших мыслей и смысл нашего объединенного здесь существования». Далее Южин посетовал на трудность задачи, возложенной на него Малым театром: в какие-нибудь двадцать-тридцать минут рассказать о величайшей актрисе, «… объять задачу такого огромного диапазона, такой громадной и глубокой важности, что я, чувствуя себя подавленным еще большей громадой моих личных переживаний и воспоминаний, едва ли смогу справиться с возложенной на меня обязанностью»[[410]](#footnote-411).

Затем Южин зачитал два письма Ермоловой, адресованные ему. В первом письме Ермолова просила перенести юбилей с января на теплый весенний месяц. Второе письмо содержало просьбу поставить в юбилейный вечер III акт «Горя от ума» и сцену из «Марии Стюарт». «… я хочу только одного, — писала она, — чтобы в этот вечер все мои товарищи были со мной вместе… Что мне до того, что все выйдут на сцену для приветствия? Это не то, надо, чтобы все вышли на сцену для своего дела, а не для юбилея»[[411]](#footnote-412).

Желание Марии Николаевны — закон для всей труппы Малого театра, — продолжал свое выступление Южин. — В этом письме проявилось отношение великой актрисы к своим коллегам, к сцене Малого театра, воспитавшей ее, к сцене, которой она служила 50 лет и которой не изменяла никогда ни словом, ни делом. К началу ее сценической деятельности в «русской жизни господствовало два совершенно противоположных течения»: одно из них — «оппозиционный реализм Писарева», который беспощадно критиковал все существующие формы угнетения, все, что несло в себе крепостнические тенденции, и второе — «то, что теперь принято называть “буржуазным строем”». Театральные залы были заполнены представителями господствующих классов. Это был поверхностный зритель. Он вполне довольствовался легкой комедией и мелодрамой, вызывавшей приятные эмоции, не касаясь острых общественных проблем. Лучшие силы отечественной литературы и театрального искусства, в частности Малого театра, восстали против устаревшего, мелкого, мещанского, заполнившего русскую сцену. Их мощным союзником явился реализм, срывающий маску со всего фальшивого, приукрашенного, сбрасывающий с него «бархатные перчатки, под которыми скрывались хищные {337} когти насилия и гнета». Незабываема в этой борьбе заслуга перед народом великих актеров Щепкина, Шумского, Самарина, Садовских и их единомышленников. Прошло время, и стало несомненным, что уже недостаточно только вскрывать старые недостатки. Назрела необходимость призыва «к чему-то новому, живому».

Однако как же осуществить все это? «Где найти разрешение великого вопроса о гармонии и правде духа и тела, жизни и идеала? — вопрошал Южин. — Как претворить мечту в живую реальность?» Гений Ермоловой сумел разрешить эту дилемму, что определило огромное историческое значение ее творчества. Ермолова поняла, что «прошло уже время сентиментально-романтических отвлеченных грез»; масса, которая шла теперь в театр, «требовала от него пробуждающих призывов, которые ведут вперед. Нужна была трагическая сила Мочалова и Ермоловой, но и сила той великой реалистической правды, которой нас учили Щепкин, Садовский, Шумский, чтобы достигнуть этого разрешения». На основе их огромного художественно-реалистического опыта Ермолова достигла жизненной убедительности в сценическом воплощении тех героических порывов, «которые до сих пор считались романтической ложью, “нас возвышающим обманом”, далеким от жизни и ее правды».

Каждый, кому посчастливилось хоть раз в жизни услышать пламенные призывы Ермоловой, увидеть и прочувствовать ее поразительный дар овладения публикой, тот непременно поймет, что искусство должно быть именно таким, а не тем суррогатом, которым пытаются подменить истинное творчество подражатели настоящих художников.

По мнению Южина, художественное значение творчества Ермоловой в русском театре определяется тремя особенностями ее духовной жизни. Первое и главное в ней — это дар «тушевать до полного уничтожения все личные переживания и ставить на их место художественные». Истинной жизнью для нее была жизнь на сцене. Все, что происходило вне сцены, являлось для нее второстепенным. Можно было подумать, что в реальной жизни актриса постоянно играет какую-то роль, а настоящая жизнь проходит только на сцене.

Вторая ее особенность заключалась в том, что, связав свою жизнь с Малым театром, «она не могла, не в силах была вместить в себя что-нибудь, что было вне этого театра». Она жила интересами коллектива, его победами и поражениями. На протяжении пятидесяти лет творческой жизни она верой и правдой служила Малому театру, являясь поистине одним из главных столпов этого театрального коллектива.

Третьей особенностью было «ее преклонение перед красотой, радостью и плодотворным смыслом страдания, ее удивительная вера в его спасительную силу», в то, что только «путем {338} непрерывной и непременно мучительной борьбы можно дойти до высшей радости». Потому, как никто другой, Ермолова умела доводить до предельного накала внутреннюю борьбу своих героинь, с мочаловской подлинностью передавать напряженность их душевного состояния, через муку вести к высоким идеалам, к радости.

Таков творческий облик Ермоловой, которая вместе со своими спутниками и единомышленниками сумела создать на сцене Малого театра 80 – 90‑х годов атмосферу глубокого проникновения в мысли и чаяния современного передового общества и смело, языком театра пропагандировать его идеи широкому зрителю.

«Вот что такое была как художница Мария Николаевна, — продолжал Южин. — Мне хочется высказать по этому поводу одну мысль, может быть, странную с первого взгляда. Для меня всегда была отвратительна уродливая маска античной трагедии, искаженная ужасом перед неодолимой силой рока, та маска, которая до сих пор служит символом театра. Кроме чисто физической уродливости, эта маска совершенно неприемлема и как символ того обновленного со времен Шекспира и Лопе де Вега театра, который говорит, что нет силы, которая могла бы одолеть мощь человеческого духа, что борьба с самой судьбой не содержит в себе элемента безнадежности и предрешенной гибели для сильных духом. И вот мне хочется сказать, что эмблемой современного театра — я нарочно говорю — не русского, а современного театра — является не искаженное ужасом перед роком и его силой лицо древней маски, а прекрасные черты той, которую вы сегодня увидите. И когда какой-нибудь великий художник создаст новую эмблему новой трагедии, он не уйдет от благородных, полных высшей духовной силы и веры в спасительность высшего страдания и в его конечную победу черт гениальной артистки. Девизом под этим будущим символом просится вечное изречение: “Per crucem ad lucem”»[[412]](#footnote-413).

После выступления Южина был показан III акт «Горя от ума».

С. Н. Дурылин писал: «Вряд ли когда-нибудь бал у Фамусова, которого играл А. И. Южин, был так многолюден, оживлен и блестящ, как в этот вечер. В нем участвовала вся труппа Малого театра, во главе с Е. К. Лешковской, игравшей княгиню Тугоуховскую, Чацким был А. А. Остужев. Многие известные артисты — Е. Д. Турчанинова, Е. М. Садовская, М. М. Климов, Н. Ф. Костромской и другие — были гостями “без речей”»[[413]](#footnote-414).

Затем объявили выступление Ермоловой в роли Марии {339} Стюарт. Как свидетельствует Н. Е. Эфрос, у переступающей рубеж своего сценического пятидесятилетия великой актрисы «был еще запас молодых лет, и было что-то юное, крылатое во всем облике этой Марии»[[414]](#footnote-415).

Началась торжественная часть. Сцену заполнили актеры Малого театра, делегаты театров Москвы и Петрограда, представители прессы и советских организаций. В сопровождении Лешковской, Мичуриной, Васильевой, Южина, Правдина и Юрьева на сцену вышла Ермолова. Все присутствующие поднялись с мест, раздались аплодисменты.

Для участия в торжественном юбилейном заседании в театр прибыл В. И. Ленин. Он, стоя, приветствовал появление на сцене великой русской актрисы.

От Малого театра второй раз за этот вечер выступил Южин. Он обратился к Ермоловой со словами: «Сегодня Малый театр празднует свою золотую свадьбу с вами. Вы отдали ему вашу великую душу полвека назад по высокому влечению и беспредельной любви и всю вашу жизнь были его силой, его светом и его счастьем. Ни на одно мгновение вы не изменили ему не только делом, но и мыслью. Всецело отрешившись от всей своей личной жизни, вы жили его радостями и его горем, его стремлениями и достижениями.

… Много тяжелых черных туч, находивших на Малый театр, разгоняли солнечные лучи вашего творчества, ваше подвижничество гениальной художницы, ваше отречение от себя, ваше полное слияние с делом нашего театра, который в Вас нашел свое высшее выражение.

Вы не один ваш гений отдали Малому театру и через него всему русскому искусству, вы отдали ему все ваше сердце без раздела, и вот почему невольно хочется назвать браком ваше полувековое самоотверженное служение Малому театру, а сегодняшнее празднество — золотою свадьбою. Он был всю вашу жизнь не только вашим алтарем, но и вашим очагом. На алтаре Вы поддерживали чистый и пламенный свет красоты, правды и свободы, на очаге — согревающий душу огонь великой любви»[[415]](#footnote-416).

Из массы адресов, поступивших на имя Ермоловой, внимание привлекло приветствие народного комиссара просвещения А. В. Луначарского, зачитанное членом коллегии О. Ю. Шмидтом: «Только внезапный отъезд мой, вызванный необходимостью, помешал мне, дорогая и высокоуважаемая Мария Николаевна, лично принести Вам мои поздравления и выражения моего восхищения, присоединив их к приветствию от Народного комиссариата по просвещению…

{340} Среди художественных учреждений России нет, быть может, ни одного, которое бы так определенно создало себе имя поборника светлых начал, как дом Щепкина и Островского, где протекало Ваше служение к Вашей и его чести…». Далее в адресе говорилось о том, что Малый театр был императорским «… только по имени, по существу он принадлежал к тем элементам русского народа, которые к тому времени проснулись.

Все лучшие среди лучших: московская передовая интеллигенция, московское революционное студенчество, наши отцы и старшие братья, качавшие колыбель русской революции, приходили в императорский Малый театр, отдыхали в нем и набирались сил»[[416]](#footnote-417).

О. Ю. Шмидт огласил постановление Совета Народных Комиссаров о присвоении М. Н. Ермоловой высокого звания народной артистки. Постановление было встречено восторженными овациями. Взволнованная М. Н. Ермолова выразила свою огромную благодарность: «Я глубоко горжусь честью, которая мне оказана этим подношением, и глубоко тронута тем именем, которым вы меня называете. Всю свою душу Малый театр отдавал народу, и всегда стремились к нему и он, и я. И до конца дней мы всегда принадлежим народу»[[417]](#footnote-418).

Юбилей М. Н. Ермоловой еще раз подтвердил единодушное стремление Советского правительства и лично В. И. Ленина укреплять лучшие традиции русского передового демократического искусства, близкого и понятного народным массам.

Организации юбилея Южин уделил большое внимание. Для него это было значительным, волнующим событием. На протяжении 37 лет они были связаны театром, с его тревогами и радостями. Их сближали и сценические образы героев; они делили поровну огромный успех. Их взаимоотношения, которые складывались на прочной творческой основе, давно перешли в искреннюю дружбу, особенно углубившуюся после революции.

«В период перестройки старого Малого театра в театр советского народа, — писал Дурылин, — Ермолова всегда видела в Южине истинного выразителя лучших общественно-художественных традиций этого театра и признавала его единственным человеком из труппы, которому подобает стоять во главе художественного и административного руководства Малого театра»[[418]](#footnote-419).

## **{****341}** 11. «Оливер Кромвель» А. В. Луначарского

В конце мая 1920 года начался капитальный ремонт здания Малого театра, вернее, его капитальная перестройка. Советское правительство финансировало ремонт внушительной суммой. Предполагалось, что работа будет закончена к началу нового сезона, но еще 5 октября 1920 года Южин жаловался в письме к Гнедичу: «… ремонт Малого театра затянулся, и конца ему не видно… Есть надежда, что он откроется к 1 января»[[419]](#footnote-420).

Южин предполагал к маю поставить драму Луначарского «Оливер Кромвель», на которую возлагал большие надежды, ибо тема ее — революция. Однако ремонт в театре закончился только весной, в конце марта. Естественно, постановка «Оливера Кромвеля» осуществилась лишь в ноябре 1921 года и была посвящена четвертой годовщине Великой Октябрьской революции.

Многие советовали Южину открытие театра перенести на осень, однако он предпочел начать спектакли сразу же после ремонта, в чем его поддержала Ермолова: «Конечно, начать спектакли необходимо! И это будет хорошо… Да ведь мое мнение — Ваше мнение, когда оно касается театра»[[420]](#footnote-421).

Труппа Малого театра, которая на протяжении почти 14‑ти месяцев играла на сценах рабочих театров, вернулась к родным пенатам. 5 апреля обновленный театр открыл двери зрителю. Была показана комедия Грибоедова «Горе от ума».

Открытию предшествовало общее собрание коллектива; Южин выступил с речью, посвященной принципиальным вопросам развития советского театра. Это было необходимо в связи с появившимися в журналах «Вестник театра» и «Вестник профсоюза Рабис» статьями Мейерхольда, недавно назначенного Народным комиссариатом просвещения заведующим театральным отделом, и его сподвижников, которые выступили против руководителя Малого театра с обвинением его в том, что он медленно, но верно разрушает «Дом Щепкина». Авторы статей призывали общественность ратовать за закрытие Малого театра.

Более подробно речь об этом пойдет ниже, здесь же отметим, что на собрании Малого театра Южин сформулировал актуальные задачи академических театров, связанные с построением советского театрального искусства. Южин призывал труппу Малого театра ответить делом, высокоидейной творческой работой на нападки сторонников формализма. Он {342} говорил о значении демократических, прогрессивных традиций Малого театра в создании нового искусства, о необходимости укреплять и развивать эти традиции.

Во время торжественного открытия было зачитано письмо М. Н. Ермоловой Малому театру, в котором великая актриса благодарила Южина, руководителя театра, за его гражданский подвиг, за борьбу с формализмом в искусстве и призывала труппу родного Малого театра всеми силами поддерживать своего руководителя.

Перед началом спектакля выступил А. В. Луначарский. Он сказал, что масса молодежи из провинции стекается теперь в Москву, учится театральному искусству именно в Малом театре. Дело в том, что это — настоящий здоровый театр. И здоровый пролетарий, здоровый крестьянин отчетливо это чувствует, поддается обаянию именно этого театра[[421]](#footnote-422).

После переезда в реконструированное здание труппа Малого театра стала готовить постановку драмы Луначарского «Оливер Кромвель».

История постановки этой драмы на сцене Малого театра весьма интересна. Южин давно искал пьесу, которая являлась бы откликом на революционные события. Он верил, что постановка пьесы с революционной проблемой, осуществленная в героико-романтическом плане, должна прозвучать ярко и весомо, тогда она полностью будет соответствовать художественному кредо Малого театра.

Именно такой пьесой показалась Южину драма Луначарского «Оливер Кромвель», которая после опубликования вызвала горячие споры и привлекла внимание специалистов. Началось с того, что один из лидеров Пролеткульта П. М. Керженцев в своей статье «Драматургия тов. Луначарского», напечатанной на страницах газеты «Правда» 20 ноября 1920 года, назвал эту драму контрреволюционной пьесой. Он обвинял автора в том, что он написал пьесу не о левеллерах, которые якобы по своей идеологии были близки коммунистам, а о Кромвеле, который выражал интересы английской буржуазии. Керженцев мировоззрение Луначарского квалифицировал как «индивидуалистическо-реакционное».

Через два дня на страницах «Правды» было опубликовано открытое письмо Луначарского, дающее убедительный ответ театральному лидеру Пролеткульта. Луначарский доказывал, что Кромвель был «кульминационным героем» буржуазной революции XVII века, а левеллеры, которым Керженцев приписывал чуть ли не коммунистические идеи, являлись на самом {343} деле утопистами. Луначарский раскрыл всю примитивность понимания истории Керженцевым, его заблуждения в вопросах партийности литературы, театра, искусства вообще.

26 ноября в московском Доме печати состоялся диспут вокруг пьесы, который превратился в спор двух диаметрально противоположных позиций по проблеме социалистического искусства. «Так или иначе, — писал по этому вопросу “Вестник театра”, — встретились и впервые скрестили шпаги **два типа коммуниста** в лице наиболее ярких представителей… **Широкое** или **упрощенное** понимание коммунизма? Это — вопрос решающей важности для судеб грядущей социалистической культуры. С этой точки зрения турнир “Луначарский — Керженцев” приобретает несомненно **исторический** характер»[[422]](#footnote-423).

Диспут в Доме печати был очень представительным, в нем приняли участие такие известные поэты, писатели, театроведы, как Маяковский, Шкловский, Брюсов, Мгебров, Таиров, Волконский.

Луначарский выступил дважды: с докладом и заключительным словом. Он разъяснил, в первую очередь, чем отличается художественное произведение, написанное на историческую тему, от трактата или монографии. «… Когда я приступил к писанию “Кромвеля”, — говорил Луначарский, — я не имел в виду со сцены прочесть лекцию в освещении современного коммуниста, а хотел создать некий образ, который мне казался захватывающим, увлекательным… Меня интересовал вопрос о психологии вождя… вождя **революционного**, потому что в революционном вожде особенно сильно сказываются любопытные и важные черты. С этой точки зрения по данным, которые я мог почерпнуть из истории и литературы, подходящим для анализа психологии вождя мне казался опыт Кромвеля. В галерее моих образов есть другое лицо, где вождь есть неудачник, утопист, человек слишком ранней весны, слишком ранний предвозвестник (Фома Кампанелла).

В этой же драме меня занимал образ вождя-реалиста, который **выполняет** свой революционный план, стало быть революционера-**победителя**, а революционеров-победителей в истории немного»[[423]](#footnote-424).

Конечно, Кромвель был типичным представителем буржуазной революции, у него не было и не могло быть ничего общего с идеологией рабочего класса. Но это был вождь, который умел бороться за свои идеалы и претворял их в жизнь. И именно эта сторона исторической личности интересовала драматурга. Как говорил Луначарский, ясно, что художественное произведение на историческую тему не может «претендовать на то, чтобы быть историей». Автор ставил перед собою определенную {344} цель: драма должна была откликнуться на русскую действительность настоящего времени. К. А. Федин драму «Оливер Кромвель» относил к лучшим произведениям Луначарского[[424]](#footnote-425). Валерий Брюсов писал об «Оливере Кромвеле», что сама мысль — приблизить через сцену современную публику к английской революции XVII века заслуживает всяческого сочувствия. Параллели с переживаемым нами временем (при всем различии идеологии двух революций) напрашиваются сами собой, и местами они даже подчеркнуты автором. Поэтому драма имеет и воспитательное значение, значение пропаганды революционных идей[[425]](#footnote-426).

«Оливер Кромвель» — драма романтическая и по духу, и по форме.

Южин обратил внимание в первую очередь на то, что «Оливер Кромвель» Луначарского по своим эстетическим принципам соответствовал художественному кредо Малого театра. Драма по поставленной в ней проблеме звучала вполне современно в силу глубокого революционного настроя и, несмотря на то, что она своей идейной и философской направленностью была новым явлением для коллектива Малого театра, Южин все-таки взялся за нее с большим энтузиазмом. Впоследствии Южин написал исследование: «“Оливер Кромвель” — историческая мелодрама А. В. Луначарского». Эта работа датирована 1926 годом, хотя предполагаю, что написана она в 1922 – 1923 гг.

Образ Кромвеля действительно должен был увлечь Луначарского как драматурга, — пишет Южин. И это было очевидно для всякого, кто имел счастье наблюдать за деятельностью Луначарского в период с октября 1917 года до 1920 года. В этот период Луначарский-политик и Луначарский-драматург проявил себя бесстрашным революционером, и поэтому совершенно понятно, что его творческий интерес был направлен на тему первой победившей революции.

Южин резко критиковал книгу известного историка Маколея «История Англии от восшествия на престол Якова II», в которой автор пытается доказать, что борьба Кромвеля против Карла I не носила революционный характер, что казнь короля и провозглашение республики в 1649 году было менее революционным актом, чем борьба против Якова II в 1688 году. «Как бы ни назвать эпоху Кромвеля, — считал Южин, — сам Оливер Кромвель — несомненный, органический революционер, совмещающий в себе разрушительную и созидательную силу борца за свободу против деспотизма и деспота во имя свободы, торжества своих идей или величия своей страны. Таким он рисуется каждому из нас. Таким он должен был рисоваться всем {345} романистам и драматургам, которых властно манила к себе его могучая личность. Естественно, что имя Кромвеля не могло не остановить на себе внимания драматурга»[[426]](#footnote-427), который являлся одним из активнейших участников русской революции.

По мнению Южина, Оливер Кромвель — символ «победоносной революции». Однако Южин допустил историческую ошибку, считая, что английская революция была всенародной и внеклассовой революцией. Он не понимал, что эта революция по своей направленности содействовала интересам буржуазии и не имела ничего общего со всенародной революцией. Южин не смог до конца проникнуть в истину, что не существует надклассовых революций, что всякая революция служит интересам того или иного класса. Указывая на «всенародный» характер буржуазной революции эпохи Кромвеля, он тщетно пытался найти «тесную связь» между английской буржуазной и Великой Октябрьской социалистической революциями.

Анализируя пьесу Луначарского, Южин указывал, что в драме доминируют три крупных действующих лица: это образ самого Кромвеля, образ Карла I и третий — «собирательный бытовой фон» революционной Англии 1643 – 1649 гг. В силу этого, как отметил Южин, «Оливер Кромвель» выигрывает как литературное произведение, однако проигрывает как сценическое. В пьесе 20 действующих лиц; естественно, они создают богатую мозаику эпохи. Среди этих действующих лиц главные — Кромвель и Карл I. Однако образ Кромвеля в драме все-таки определенным образом ограничен. «Кромвель как сценическое лицо больше вынужден говорить о своих переживаниях, чем выявлять их»[[427]](#footnote-428). Автор рисует широкими мазками борьбу народных масс, на фоне этого движения художественный образ Кромвеля не может получить полного и разностороннего развития. Борьба Кромвеля и Карла, — считал Южин, — бледнеет перед борьбой за свободу.

«Оливер Кромвель», по мнению Южина, является не мелодрамой, как определял жанр своей пьесы сам автор, а «исторической иллюстрацией». У пьесы почти нет сюжета, личность здесь сливается с массой. Каждая картина пьесы отражает очень значительный период революции. Поначалу зритель не видит даже сюжетной связи между картинами, ибо создается впечатление, что они разрозненны. Лишь дойдя до конца пьесы, читатель или зритель совершенно четко воспринимает связь между отдельными фрагментами, чувствует, как из отдельных эпизодов создается общая историческая картина революции, вырисовывается образ Кромвеля.

Анализируя все десять картин пьесы, подробно разбирая {346} все образы, Южин заключает, что Луначарский в своей пьесе дает галерею незабываемых художественных образов. Читатель, особенно тот, который хоть немного знаком с эпохой Кромвеля, проникается чувством благодарности к автору пьесы.

Особенно высоко Южин оценивал язык драмы, говоря, что на каждой странице читатель найдет несколько фраз, которые он долго не забудет, или которые лучше всяких ремарок и описания определяют характер лиц и существо событий. Луначарский в этой пьесе говорит много, так как много он считает нужным сказать, но нигде не говорит ни длинно, ни тяжело. Со сцены его речь льется легко и вольно[[428]](#footnote-429).

Южин считал, что пьеса Луначарского представляет собой «крупное явление драматической литературы», хотя с чисто сценической точки зрения она не лишена недостатков, главным из которых, как уже сказано, является то, что в ней «недостаточно объединены действия, недостаточно они акцентируются», что мешает зрителю проникнуться соответствующими эмоциями. Пьеса должна быть похожа на стремительный речной поток, бурно мчащийся в узких для его бега берегах, драма же Луначарского, по словам Южина, подобна спокойной глади озера с прекрасными цветущими берегами. По мнению Южина, еще одним недостатком пьесы является то, что образ главного героя сливается с образами второстепенных лиц и что это значительно снижает интерес к нему широкого зрителя. Однако все эти чисто профессиональные замечания, — продолжал Южин, — вовсе не снимают достоинства пьесы в целом, и драма остается блестящим литературным произведением. Она масштабна по манере письма, глубине исторического анализа, жизненной правдивостью большинства действующих лиц, их художественной выразительностью, оригинальностью отдельных идей и мыслей.

Малый театр взялся за постановку этой пьесы со всем энтузиазмом и любовью и, несмотря на тяжелые материальные условия, создал блестящий спектакль, который своей темой и идейно-художественным звучанием как нельзя лучше перекликался с тогдашней русской революционной действительностью. Лучшее доказательство этому то, что, несмотря на всю сложность, художественную рафинированность произведения, спектакль увлек и взволновал нового зрителя.

На первом этапе над спектаклем работал режиссер А. А. Санин. Однако он вскоре отправился за рубеж, и постановка пьесы была поручена И. С. Платону, который и продолжил работу с большим вдохновением. Но истинной душой спектакля был, конечно, Южин. Он глубоко изучил атмосферу эпохи, образ главного героя пьесы и сделал все, чтобы спектакль {347} был проникнут революционным пафосом, чтобы в нем чувствовалась психологическая и историческая правдивость.

Южин подавал образ Кромвеля как революционного вождя, человека, прекрасно сознающего социальные, экономические и политические проблемы своей эпохи, личности, сыгравшей положительную роль в истории. Однако Южин был далек от идеализации образа своего героя. Он отлично понимал все слабые стороны Кромвеля и не соглашался с автором пьесы в том, якобы Кромвель был наделен гениальным даром провидения, масштабностью исторического мышления. В образ, созданный актером на сцене, было привнесено гораздо больше исторической правдивости и реальности, чем это удалось автору пьесы. Южин наделил своего героя и сильными и слабыми чертами, свойственными живому человеку огромной воли, ясного мышления и безграничного темперамента. Сила Кромвеля в том, что он верил в прогрессивность своей исторической миссии. Наряду с этим Южин показал и слабые стороны личности Кромвеля, обусловленные его безграничной верой в свои силы, верой, которая достигала фанатизма.

Кромвель Южина — внимательный, добрый, заботливый отец и супруг; здесь его образ возведен до романтического звучания. Но он холоден, надменен, лишен всякого тепла по отношению к другим. Возглавляющий революционные массы герой Южина доведен до отчаяния чувством своего одиночества. Он не в силах установить контакт с народом.

Роль монарха Карла I тонко исполнял П. М. Садовский. Рядом с монументальной фигурой Кромвеля, питающего ненависть к монархическому строю, Карл I, готовый на любое вероломство для сохранения престола, выглядел ничтожным и беспомощным. В спектакле акцентировались не конфликт Кромвеля и короля, не столкновение долга и призвания, а непримиримые противоречия третьего сословия и монархии, конфликт между революционно настроенным народом и господствующими классами. Контраст между Кромвелем и Карлом I был ярко вычерчен и никак не в пользу капризного, слабого духом, реакционно настроенного монарха, который безжалостно опутывал сетями страшных интриг всех неугодных ему людей. Зритель верил в справедливость вынесенного ему революционного приговора.

Пресса подчеркивала, что успех спектакля обусловлен в первую очередь блестящей игрой Южина. Такого же мнения был сам Луначарский. Он писал: «… Александр Иванович Южин и труппа отнеслись с необыкновенной тщательностью и бережностью к пьесе… они продумали в ней все детали и дали картины, которые меня, как автора, в полной мере удовлетворяли, {348} которые, по-видимому, удовлетворяли и публику судя по многочисленным и неизменно полным спектаклям прошлого года. Над исполнением доминировала, конечно, фигура Южина»[[429]](#footnote-430).

«Оливер Кромвель» сыграл огромную роль в идейном становлении актерского коллектива. Эта первая пьеса советского драматурга, поставленная на сцене Малого театра, определяет его стремление к репертуару, отображающему подлинно революционное сознание советских людей, и указывает на то, что и в новых исторических условиях театр не отступил от своей героико-романтической направленности 80‑х годов.

Для Луначарского постановка его пьесы на сцене Малого театра на всю жизнь осталась приятным и значительным воспоминанием. Он навсегда сохранил благодарность Южину, не пожалевшему сил и таланта для успеха спектакля. Супруга Луначарского вспоминала: «В 1927 году мы смотрели в Берлине на сцене “Volksbühne” историческую пьесу “Оливер Кромвель”, переведенную с английского. После спектакля Анатолий Васильевич сказал: “Мне повезло больше, чем этому англичанину: в моем "Оливере" играли Южин и Садовский”»[[430]](#footnote-431).

## 12. Юбилей А. И. Южина

24 мая 1922 года А. И. Южин в докладной записке «В дирекцию театра о положении театра и возможных перспективах его работы» писал: «Я заканчиваю сорок лет моей службы в Малом театре к 12 сентября 1922 г. … В течение первых двадцати пяти лет мне пришлось нести колоссальный и разнообразный репертуар, первых более или менее молодых ролей, а после того, в течение последних пятнадцати лет, кроме такого же репертуара, но более отвечающего моему возрасту, мне пришлось вести сложное и трудное дело управления Малым театром в качестве и управляющего труппой, и комиссара, и уполномоченного, и председателя совета, и, наконец, председателя дирекции. За все время моей службы я не брал ни на одну неделю отпуска в течение сезона, когда театр функционировал… Здесь я упоминаю об этом только для того, чтобы определенно мотивировать мое безусловное решение — или получить четырех с половиной месячный отпуск с 15 сентября 1922 года по 1 февраля 1923 года для необходимого мне отдыха и для поправления моего здоровья, для устройства {349} моих личных дел, или, раз дирекция не сочтет возможным дать мне этот отпуск… закончить мою службу в Малом театре»[[431]](#footnote-432).

Дирекция, рассмотрев просьбу Южина, решила предоставить ему не четырех, а шестимесячный отпуск с 15 октября, а на 12 – 17 сентября назначить юбилейный вечер, посвященный 65‑летию Южина и 40‑летию его творческой деятельности в Малом театре.

Интерес к юбилею Южина был столь велик, что организаторы его заранее учредили комиссию по распределению билетов. Пресса оповестила читателей, что юбилейный вечер состоится 18‑го сентября, а запись на билеты начнется с 7 сентября.

В газетах была опубликована краткая биография Южина и отмечено, что он празднует двойной юбилей: 12 сентября — сорокалетие его работы в Малом театре и 17 сентября — шестидесятипятилетие со дня рождения. Началом творческой биографии Южина определялся тот день, когда он впервые выступил вместе с известным актером Малого театра Ленским в «Разбойниках» Шиллера на сцене театра петербургской окраины.

В прессе подчеркивалось, что Южин является продолжателем школы Щепкина. Огромный подъем, героический пафос и одновременно виртуозность его речи особенно ярко проявлялись в драматургии Гюго, Шекспира, Грибоедова. В этой области Александр Иванович почти не имеет соперников на русской сцене. Газета давала также высокую оценку драматургии Южина, который, будучи еще и теоретиком театра, стоит на позиции реалистического романтизма. Актер взял на себя высокую миссию — вносить идеал в жизнь, — продолжала газета. Эта миссия «требует от него высокого интеллектуального и нравственного уровня». Как руководителя Малого театра Южина называли блюстителем демократических традиций.

П. А. Марков тогда же в статье, подытоживающей творческий путь Южина, писал: сорок лет жизни Южина, которые отделяют нас от его дебюта, стали днями жизни Малого театра — и по существу можно было бы сказать, что юбилей Южина — юбилей Малого театра.

В той исторической роли, которую сыграл в истории Малого театра Южин, в его сценическом облике, в его драматургической деятельности сквозит и утверждается единство и **неизменность** его личности. **Южин — одна из наиболее цельных фигур русской сцены**.

Любовь к романтическому театру, — продолжает Марков, — была неслучайна. Она навсегда определила характер **творческого и общественного мироощущения Южина**. Он воспитывался {350} на чувствах Шиллера и Гюго, на их мыслях, идеях и стремлениях. В них нашел он выражение тому, что глухо и настойчиво бурлило в современном русском обществе.

Они составили его эстетический и духовный символ веры. Романтизм борьбы и протеста, преимущественно и первостепенно романтизм бунтующей мысли нашли созвучие в его таланте. **Своим символом веры** Южин проникся на всю жизнь, пронося через долгие годы своей работы веру в единственность **духовной** основы творчества. В современный ему уже уходящий от пафоса к быту театр он бросает свою романтическую убежденность, пронизывает его своей верой.

Так Южин стал вождем Малого театра.

Когда пытаешься определить тот единственный актерский образ Южина, который обусловливает его актерское творчество, в воспоминаниях проходят — актер Южин, который блестяще ведет диалог, иронически играет комедию, или тот Южин, который недавно создал упрямого, ограниченного, по-своему неглупого Фамусова, или, наконец, тот, кто играл честолюбие Макбета, ревность Отелло, жажду власти Ричарда, — то актер Южин сосредоточивается в образе **беспощадного логика**, доводящего до логического предела заложенные в творимой роли черты. Пафос Южина — **пафос воли и мысли**. Его герои — из дерзающих. Они знают волю рока и власть судьбы. Но каждую роль Южин сводит к основной ее черте, основному ее ощущению и медленно, настойчиво развертывает перед зрителем неизбежную нить: судьбы образа. Взор актера Южина холодный, лицо — сдержанно и спокойно, движения — скупы и расчетливы, походка — мерная и ровная. Но скупость твердой **воли**, этот холод — **холод мысли**, эта сдержанность — пафос волнуемых чувств, любимых Южиным чувств и мыслей Шиллера и Гюго; торжественность русского классического театра.

Десятилетия актерской культуры Малого театра — в Южине, и, подобно тому, что он вождь Малого театра, он среди актеров своего Театра — первый.

Упорный рыцарь **своего знамени**, Южин утверждает идеализм на театре, единственность духовных ценностей — в своей драматургии, общественной деятельности, своей работе.

Сегодня, в день юбилея, когда в Большом театре будут звучать приветствия и поздравления, а длинный ряд депутаций будет проходить перед Южиным — **неизменно верный себе** Южин хранит на себе печать **романтических бурь** Малого театра[[432]](#footnote-433).

18 сентября 1922 года, в понедельник, на сцене Большого театра состоялся юбилейный вечер, посвященный 40‑летию сценической деятельности Южина. Зал был переполнен деятелями {351} культуры и искусства, партийными и советскими работниками, представителями профсоюзных организаций.

Была показана трагедия Шекспира «Отелло» с участием юбиляра.

После спектакля на сцену поднялось более шестидесяти депутаций, насчитывавших около пятисот человек. На авансцене за столом президиума сидели члены юбилейного комитета во главе с народным артистом В. Н. Давыдовым и депутация Народного Комиссариата просвещения во главе с М. Н. Покровским.

Первым юбиляра приветствовал М. Н. Покровский. Он зачитал постановление Совета Народных Комиссаров: «Ввиду выдающихся заслуг А. И. Южина, как высоко талантливого артиста, драматурга и организатора, в продолжение сорока лет плодотворно служившего русскому искусству, присвоить ему звание “Народного артиста”». Вручив юбиляру переписанное на пергамент постановление СНК, заместитель наркома заявил, что «в созвездии великих имен, которым было присвоено звание народного артиста, — М. Н. Ермоловой, В. Н. Давыдова, Ф. И. Шаляпина — отныне будет гореть новая звезда тоже первой величины и гореть несколькими цветами радуги, так как талант Южина чрезвычайно разносторонен.

Правительство высоко ценит заслуги А. И. Южина, который в первый момент революции имел мужество остаться на своем посту, и чтит его как артиста и гражданина…»

«В последнее время, — продолжал М. Н. Покровский, — вокруг Малого театра идут большие споры, но от имени правительства я могу заявить, что пока Вы стоите во главе Малого театра, он будет считаться академическим театром»[[433]](#footnote-434).

Представитель Московского Совета отметил, что «А. И. Южин заложил прочный фундамент для строительства нового искусства»[[434]](#footnote-435), представитель Московского военного округа говорил о популярности, которой пользовался актер среди красноармейцев. Делегация Большого театра поднесла юбиляру ценный подарок и особо отметила в своем приветствии мужество и мудрость, проявленные Южиным в самом начале революции, когда он был «первым комиссаром свободного русского театра».

Затем на сцену вышла депутация Малого театра, возглавляемая Яблочкиной. В своем адресе Малый театр обратился к Южину как к вождю, который взял на себя огромное и тяжелое дело Малого театра, «был все время борцом за культурное значение театра, за счастье народа». Яблочкина вручила ему диплом почетного артиста Малого театра и поздравления Федотовой, Ермоловой и Никулиной.

{352} Ермолова писала юбиляру: «Дорогой друг и товарищ, Александр Иванович!

Примите мое сердечное поздравление в день Вашего 40‑летнего юбилея… подарки мои вам вот. Моя горячая любовь как артисту, моя неизменная 40‑летняя дружба как человеку и мое глубокое уважение как деятелю, с таким могучим умом и талантом, отдавшему все свои силы, свою любовь на славу и укрепление родного нам Малого театра. 40 лет мы шли с Вами рука об руку, отдавая свои силы и душу сцене…

Вас одарил господь силами могучими ума, таланта и энергии, не покидайте никогда Малого театра.

Если Вы сохраните в душе Вашей любовь, то дух даст Вам сил нести Ваш подвиг…»[[435]](#footnote-436)

После ряда приветствий Е. В. Гельцер исполнила грузинский народный танец, а затем, осыпав Южина цветами, встала перед ним на колени.

За этим последовали адреса от Российской Академии наук, Московского университета, театров и многих других организаций. От Александринского театра юбиляра приветствовали Давыдов, Юрьев и Потоцкая. Они известили юбиляра о том, что он избран почетным артистом Александринского театра с зачислением в штат. Юрьев зачитал постановление навсегда повесить его портрет в фойе Александринского театра, передать ему сбор от одного спектакля и поставить на сцене одну из его пьес, по выбору автора.

Немирович-Данченко сообщил Южину, что он награжден званием почетного члена труппы Художественного театра.

В третьем часу утра А. И. Южин подошел к рампе. Публика поднялась со своих мест. Выразив благодарность за приветствия и поздравления, он сказал, что и наполовину не заслужил тех эпитетов и званий, которыми наградила его… художественная и литературная советская Россия, и что… он принимает их как аванс, который постарается покрыть всей своей последующей творческой и административной работой[[436]](#footnote-437).

В связи с его избранием почетным членом Московского Художественного театра Южин написал Немировичу-Данченко письмо, исполненное чувства благодарности. В этом письме он подчеркнул роль Художественного театра в развитии русской культуры, выразил восхищение творческими победами, которыми столь богат путь Художественного театра. В письме отмечалось и то, что на протяжении 25 лет существования Художественного театра он, Южин, не раз спорил с ним по принципиальным вопросам сценического искусства. «Но мало найдется таких постоянных ваших друзей и поклонников, которые так любовно и радостно приветствовали бы вашу действительную {353} победу — а их было много, — как я. Судьба наградила меня счастливой чертой характера рядом со многими несчастными: я сильно чувствую горечь и обиду, когда что-нибудь низкое или лживое имеет ослепительный успех, но я не знаю чувства зависти к победе действительной, жизнедеятельной и талантливой силы… Я часто ошибался в оценке явления, но, если оно казалось мне верным, ярким, талантливым… я поистине и искренне был счастлив. Может быть, именно это свойство и помогает мне бодро нести мои шестьдесят пять лет, и во всяком случае оно дает мне и нравственное право принять от Художественного театра ту великую честь, которой он меня осчастливил»[[437]](#footnote-438).

Пожалуй, не было ни одной культурной и общественной организации в Москве, которая не прислала бы юбиляру адреса, подарка или приветственной телеграммы.

Ф. И. Шаляпин, уже покинувший родину, писал 14 октября 1922 года своей дочери Ирине: «Милая моя, так хочется много написать и сказать, а как только сядешь вот за стол — расплываешься… Да что — вот очень жалею, что не поздравил старика Южина. Хотелось было ему написать, да уж поздно. Дорого яичко в Христов день. Люблю я его, конечно, очень и также очень уважаю. Если встретишь, скажи ему, что целую его крепко и, конечно, поздравляю»[[438]](#footnote-439).

Южина с Шаляпиным связывала крепкая дружба. Шаляпин бывал частым и желанным гостем в доме Южина. Они встречались и у своих общих друзей, в частности у писателя В. А. Гиляровского, на его квартире в Столешниковом переулке, где по субботам собирались многочисленные друзья, среди которых были А. П. Чехов, А. И. Куприн, Д. Н. Мамин-Сибиряк, И. И. Левитан. Заглядывал «на огонек» и приезжавший из Петербурга И. Е. Репин… Тесно становилось в большой квартире В. А. Гиляровского, когда собирались в ней после очередной театральной премьеры Ф. И. Шаляпин, А. И. Южин, К. А. Коровин, Н. Д. Телешов. Смех, горячие споры раздавались по всему дому. За удачную реплику и экспромт платили по гривеннику, а на вырученные деньги покупались пирожки и конфеты, — вспоминали современники.

После революции, в 1918 году, дочери Шаляпина Ирина и Лидия вместе с другими артистами Второй студии МХАТ организовали драматическую школу, которую назвали «Маленькой студией». Молодой коллектив свободное время посвящал занятиям со студийцами и постановкам одноактных спектаклей для рабочих клубов.

Летом 1920 года Ирина Федоровна Шаляпина получила {354} приглашение Южина вступить на летний сезон в труппу Малого театра, которая играла в зимнем театре сада «Эрмитаж». «Приглашением этим я очень гордилась», — писала в своих воспоминаниях Ирина Федоровна.

В 1921 году она вышла замуж. Несмотря на тяжелое время, отец справил свадьбу «по всем правилам». В церкви Большого Вознесенья у Никитских ворот, где был совершен обряд, по просьбе дочери Шаляпин вдохновенно прочел «Апостола». А на свадебном вечере он пел «Эпиталаму» из оперы А. Г. Рубинштейна «Нерон».

«Отец так пел, что от восторга и умиления слезы выступили у меня на глазах, — пишет Ирина Федоровна, — … а друзья взволнованно аплодировали. Среди гостей было много приятелей и знакомых отца. Приехали А. В. Луначарский, Демьян Бедный, А. И. Южин, с которым я танцевала лезгинку…»[[439]](#footnote-440)

## 13. А. И. Сумбатов в Грузии

Еще не отзвучали в Москве юбилейные поздравления, благодарности, пожелания, когда Тбилисский государственный театр имени Ш. Руставели начал готовиться к празднованию юбилея Южина в Тбилиси. Было известно, что после юбилейных дней в Москве Южин направится отдыхать в Грузию.

25 ноября 1922 года А. И. Сумбатов-Южин прибыл в Тбилиси. На вокзале его встречали представители грузинского правительства и весь театральный мир во главе с актером Васо Абашидзе.

Это была первая поездка Южина в Грузию после революции. Наряду с другими причинами столь долгого перерыва немалую роль играли политические соображения. Он откровенно не разделял позицию меньшевистского правительства, отторгшего Грузию от России. Хотя надо заметить, что это правительство всячески старалось заручиться поддержкой известного артиста и драматурга. Его даже приглашали на ноет министра культуры.

В годы меньшевистского правления драматическое искусство Грузии пришло в упадок, театр практически почти перестал существовать. Советское правительство создало при Народном Комиссариате просвещения театральный отдел, который возглавил известный писатель и общественный деятель Шалва Дадиани. По постановлению ревкома, грузинскому театру было присвоено имя великого Руставели. В театре числилось много талантливых актеров, но работа шла не в полную силу — не было значительных постановок. В апреле 1921 года {355} Дадиани[[440]](#footnote-441), по поручению советского правительства Грузии обратился к Южину с просьбой возглавить грузинский театр. Дадиани выражал надежду на то, что с его приездом вновь начнут развиваться русско-грузинские театральные взаимоотношения, которые были прерваны в результате сепаратистской политики меньшевистского правительства.

В письме, отправленном на имя Народного Комиссариата просвещения Грузии в июле 1921 года, Южин сообщил, что согласен приехать в Грузию не меньше чем на один год, чтобы помочь развитию грузинской театральной культуры. Однако уже в начале 1922 года он выразил сожаление по поводу невозможности оторваться от неотложных дел Малого театра. Южин писал, что в пору исторических преобразований он не имеет морального права оставить Малый театр, которому служил на протяжении 40 лет, что он непременно приедет в Грузию, но не как администратор или художественный руководитель, а как специалист, который проведет консультации с деятелями грузинского театра. В этом же письме Южин излагал свой план организации театрального дела в молодой советской республике. Он считал, что в Грузии должны быть хотя бы три-четыре театральных коллектива, действующих за счет государства, а для подготовки молодых кадров необходимо создать художественную школу.

6 сентября 1922 года из Советской России в Тбилиси приехал известный режиссер Котэ Марджанишвили, который свою сценическую деятельность начал в конце XIX века на грузинской сцене, но с 1897 года работал режиссером-постановщиком в Риге, Одессе, Московском Художественном театре, Киеве. Организовав в Москве «Свободный театр», он прославился как выдающийся режиссер.

В конце сентября в Народном Комиссариате просвещения состоялось расширенное заседание, посвященное театральным проблемам, на котором Марджанишвили выступил с пространным докладом, сформулировав в нем программу организации нового театра в Грузии. Вслед за этим Марджанишвили начал репетировать в театре имени Руставели пьесу Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна». Премьера этого спектакля состоялась 25 ноября и имела огромный успех.

С этих пор и начинается история грузинского советского театра.

Сразу же по прибытии в Тбилиси Южин вместе с Марджанишвили посмотрел в театре имени Руставели постановку пьесы Ш. Н. Дадиани «Вчерашние». Высокая одаренность актеров театра произвела на него огромное впечатление, однако {356} он не скрывал своего недовольства режиссерским решением спектакля.

Приезд Южина стал важным событием в театральной жизни Грузии. 6 декабря в его честь состоялось представление оперы З. П. Палиашвили «Абесалом и Этери». В спектакле принимали участие известные певцы: Вано Сараджишвили и Сандро Инашвили. Появление Южина в зрительном зале оперного театра было встречено бурными аплодисментами. После второго акта Южин вышел на сцену, актеры поднесли ему огромные букеты цветов; на этом вечере он произнес приветственную речь.

5 декабря Южина пригласили в театр имени Руставели на спектакль «Фуэнте Овехуна», после которого коллектив театра, Театральное общество Грузии, писатели, поэты, деятели искусства устроили торжественную встречу Южину. С приветственным словом выступил режиссер, воспитанник МХАТа Акакий Пагава, который отметил величайшую заслугу Сумбатова-Южина перед театральной культурой.

В ответ Южин поблагодарил присутствующих за теплую встречу, Котэ Марджанишвили и актеров — за прекрасный спектакль.

По возращении в Москву Южин, давая интервью корреспонденту журнала «Театр и музыка», сказал: «С огромным интересом я следил за постановкой классической трагедии “Фуэнте Овехуна”, где перед зрителями проходит все недавнее прошлое грузинского народа. Исполнители этой пьесы были не профессионалы — дети трудового народа, рабочие, оставившие для этого работу и с увлечением исполнявшие взятые на себя роли. Игра поразила меня пониманием артистами души грузинского трудящегося люда…»

«Богатый по содержанию и красивый по звуку грузинский язык, полный изящества и темперамента, сулит великую будущность грузинскому театру, — говорил Южин. — Мне представился случай лично убедиться в сказанном. Грузинский театр гигантскими шагами продвинулся вперед. Не порвав связи с родной жизнью, природой, душой народа, театр сравнительно в короткий срок, углубился, расширил свои горизонты»[[441]](#footnote-442).

7 декабря в здании театра имени Руставели начались гастрольные спектакли Южина. В первый день была представлена трагедия Шекспира «Отелло». В последующие дни он играл в «Горе от ума» Грибоедова, в «Бешеных деньгах» Островского, в «Венецианском купце» Шекспира, в «Стакане воды» Скриба и в постановке своей пьесы «Ночной туман».

2 января во всех городах и районах Грузии праздновали день возрождения грузинского театра — день актера. В театре {357} имени Руставели Марджанишвили поставил пьесу Зураба Антонова «Затмение солнца в Грузии». Роль русского чиновника исполнил Сумбатов-Южин. В диалоге с ним участвовал знаменитый Васо Абашидзе, исполнявший роль купца. Эта первая встреча на сцене двух друзей по гимназии, двух больших актеров вызвала шумный восторг в зрительном зале.

Республиканская газета «Комунисти» писала, что встреча Южина и Абашидзе на сцене войдет в историю грузинского театра как знаменательное явление. Первым на сцене появился Южин. Сквозь темные очки он долго смотрел на затмение солнца. Когда аплодисменты начали стихать, Южин направился к противоположной стороне сцены, откуда должен был появиться купец Васо Абашидзе. Однако он не спешил. Южин вторично пересек сцену, а Абашидзе все нет и нет. Стало понятно, что он задерживается специально, чтобы дать зрителям возможность долгими овациями приветствовать знаменитого и любимого актера.

3 января в Тбилисском оперном театре грузинская общественность отмечала 40‑летие сценической деятельности Южина. Юбилейную комиссию возглавлял Васо Абашидзе.

В художественной части Южин исполнял роль Ричарда в «Короле Ричарде III» Шекспира (I акт), роль Фамусова в «Горе от ума» Грибоедова, сцены из первого и второго акта, также был представлен III акт оперы Ипполитова-Иванова «Измена».

Затем началось торжественное чествование юбиляра.

В дни пребывания в Грузии Южин-Сумбатов постоянно чувствовал любовь и заботу родного народа. Представители грузинской интеллигенции приглашали его в свои дома, возникали беседы по злободневным проблемам грузинского искусства и культуры. С особым вниманием и заботой относился к Южину Котэ Марджанишвили. Н. А. Луначарская-Розенель в своих воспоминаниях пишет, что в судьбе Южина и Марджанишвили было много общего: оба по происхождению грузины, стали блестящими деятелями русского театра, оставаясь при этом истинными патриотами своей родины. «Южин, старше Марджанова на семнадцать лет, представитель старейшего русского академического театра, признанный актер, маститый драматург, охотно слушал, иногда улыбаясь чуть иронически, пламенные импровизации Котэ, но это была улыбка умудренного жизнью человека, а горячность и непрактичность Марджанова ему, по-видимому, очень нравились…

Для него Марджанов устроил трогательную и забавную инсценировку “День в старом Тифлисе”, в которой был автором, режиссером и одним из исполнителей.

Марджанов, Южин и их друзья провели несколько часов в бане Орбелиани, где их по всем правилам мяли и избивали замечательные банщики-массажисты; туда же приносили {358} шашлыки на раскаленных шампурах и бурдюки с кахетинским. Потом в знаменитых тифлисских фаэтонах они отправились в Мцхет послушать народные песенки и остроумные прибаутки широко известного в ту пору духанщика Захара Захаровича, “последнего кинто”, как его называли…

Выехали под вечер; лошади были разубраны пестрыми лентами и цветами, в одном из фаэтонов сидели музыканты с сазандари и зурной.

Южин был в восторге от этой затеи: так талантливо воскресил для него Марджанов Тифлис его юности, уже давно ушедший Тифлис 80‑х годов»[[442]](#footnote-443).

В середине января Южин отправился в город Кутаиси, где пробыл два дня; затем — в Батуми, откуда намеревался уехать в Италию на лечение. Однако в Батуми планы его изменили срочные телеграммы и письма, среди которых особого внимания заслуживает письмо труппы Малого театра с просьбой прервать отпуск и вернуться в Москву: «В течение последних пяти лет театр наш жил и работал даже в худшие моменты тяжело складывавшейся жизни, не прерывая своей деятельности исключительно только благодаря Вам и Вашей о нем заботе, — писали его коллеги. — Вы были нашим центром, около которого все мы группировались. Мы чувствуем и верим, что Вы — единственный человек, который может вывести нас из рокового тупика, в который мы зашли, спасти наше дорогое дело от полного распадания и гибели». Как пишет Н. Е. Эфрос, в ту пору Южин был «вождем своего театра… мозгом его и сердцем». И конечно, в тяжелые дни обращение коллектива театра к Южину вполне закономерно.

Естественно, он сразу же прервал отпуск и вернулся в столицу 2 февраля 1923 года.

Заметим, несколько забегая вперед, что по возвращении в Москву Южин наряду с неотложными делами Малого театра, по просьбе Советского правительства Грузии, со всем энтузиазмом взялся за создание грузинской театральной студии при Художественном театре, в чем активное участие приняли Станиславский, Немирович-Данченко и режиссер театра Вахтанг Мчеделов.

Для оказания материальной помощи студийцам по инициативе Южина и Немировича-Данченко был организован концерт в Большом театре, весь сбор от которого передали грузинской театральной студии. Выпускники студии Шота Агсабадзе, Николай Годзиашвили, Георгий Журули и другие позже способствовали развитию советской театральной культуры.

## **{****359}** 14. Пьесы советских драматургов

Итак, за время отсутствия Южина над Малым театром нависли грозовые тучи. Директорат, предусматриваемый «автономией», явно потерпел, поражение. Театру требовалось единоличное руководство. Обеспокоенный положением, сложившимся в Малом театре, Луначарский предложил Южину занять пост директора. Но Южин просил наркома дать возможность театру довести сезон до конца «при действии основного положения дирекцией прежнего выбора» и одновременно просил выделить комиссию для изучения состояния дел в Малом театре и выработки приемлемых предложений в части структуры управления. Южин явно намеревался освободить себя от обязанностей руководителя театра. Хотя «автономия» Малого театра уже не оправдывала возлагаемых на нее надежд, народный комиссар оставил ее в силе до конца сезона; параллельно была создана комиссия, состав которой несколько раз менялся и которая тщательно анализировала театральные дела, так что полный отчет о ее работе был представлен только 15 июля 1923 года.

Во время работы этой комиссии Южин познакомился с В. К. Владимировым — будущим директором Малого театра. «Это было летом 1923 года. В душных комнатах Наркомпроса мы встретились с Александром Ивановичем в комиссии по реорганизации Малого театра, — вспоминал В. К. Владимиров. — … Александр Иванович был полон тревоги, он смотрел на двух незнакомых ему людей и как бы говорил: что, если эти люди недостаточно знают, что такое Малый театр, недостаточно вдумываются в ответственность работы, которая им поручена? Что, если в результате наступит большой ущерб для Малого театра?.. и только когда в конце концов он убедился, что он встречает в моем лице бесспорного союзника, он успокоился и приступил к деловым разговорам»[[443]](#footnote-444).

С 15 мая по 15 июня 1923 года, вернувшись после командировки из Сибири, А. В. Луначарский ознакомился с результатами работы комиссии и повторил свое предложение Южину занять пост единоличного директора Малого театра. Южин снова отклонил это предложение, мотивируя свой отказ перегруженностью и плохим состоянием здоровья. Были и Другие, не менее веские причины. Южин понимал, что само по себе единоличие руководства не могло спасти положение. Кроме того, комиссия требовала сокращения труппы приблизительно на 30 %, с чем, естественно, он никак не мог согласиться. «Нет честных и убежденных помощников», «не вижу режиссеров», «нет денег», — писал он. А еще очень важная, если не главная причина заключалась в том, что от административной нагрузки {360} страдали два его любимых дела — актера и драматурга. Именно в эти дни Южин получает от Ермоловой письмо «огромной моральной поддержки», в котором она просит его не отказываться от поста директора театра. «Ведь Вы точно в котле кипите, — пишет Ермолова, — страдая за всех! Ваш ум велик, но сил нужно больше, больше, а помощников Вам нет. Их надо искать где бы то ни было…»[[444]](#footnote-445)

Значителен тот факт, что Малый театр являлся практически единственным театром, у которого всегда был зритель и поэтому не было финансовых затруднений: своими доходами театр покрывал не только зарплату актеров, но и технические нужды. Если у Художественного театра финансовый прорыв составлял 400 тысяч рублей, в Малом театре эта сумма не превышала 4 тысяч.

Еще 19 апреля 1923 года собрание артистов Малого театра единогласно постановило обратиться к Южину с просьбой принять на себя обязанности директора. В этой просьбе отмечалось: «Ввиду неоднократных заявлений А. И. Южина о колебаниях с его стороны в вопросе о принятии на себя дальнейшего руководства по управлению жизнью Малого театра, корпорация артистов Малого театра считает необходимым просить А. И. Южина не отказываться от дальнейшего управления театром и со своей стороны приложит все усилия к тому, чтобы всемерно облегчить Александру Ивановичу все те тяготы, с которыми связаны управление и реорганизация Малого театра»[[445]](#footnote-446).

Южин жил лишь жизнью Малого театра, другой жизни у него не было. Вместе с тем интересы Малого театра требовали, чтобы в этот нелегкий период во главе театра стоял такой сильный духом человек, каким был он, А. И. Южин-Сумбатов. И поэтому, когда Луначарский ознакомил Южина с решением комиссии и еще раз попросил его принять пост директора Малого театра, Южин не мог отказаться.

22 июня 1923 года в газете «Известия» сообщалось о том, что А. И. Южин назначен директором Малого театра.

После успеха «Оливера Кромвеля» Южин основательно занялся поиском советского репертуара. У Малого театра был богатый опыт работы с драматургами над их подчас далеко не совершенными произведениями. Следовало возродить эту практику в современных условиях. По инициативе Южина, художественная часть театра начала работать с драматургами Д. П. Смолиным, который создал пьесу «Иван Козырь и Татьяна Русских», В. Н. Билль-Белоцерковским — «Лево руля!», Б. К. Рында-Алексеевым «Железная стена», А. Г. Глебовым — «Загмук», кроме того, А. В. Луначарским были написаны {361} для театра две пьесы: «Медвежья свадьба» и «Бархат и лохмотья».

Естественно, что Южин и вся труппа Малого театра возлагали надежды главным образом на пьесы Луначарского. Однако пьесы Луначарского оказались слабыми, и, несмотря на все старания труппы, их постановка не могла возвыситься до уровня «Оливера Кромвеля».

Одним словом, за постановкой «Оливера Кромвеля» последовал период так называемых «слабых пьес».

Среди этих пьес сравнительно большим успехом пользовалась самая беспомощная из них — «Железная стена» Рында-Алексеева, поставленная в 1923 году. Объясняется это, очевидно, тем, что Южин ввел для участия в спектакле очень сильных актеров труппы: А. А. Остужева, Е. Н. Гоголеву, О. Н. Полякову, Н. К. Яковлева, П. М. Садовского, Н. А. Белевцеву. Главную роль играл сам Южин. Режиссером был И. С. Платон. Пьеса строилась на примитивном толковании революции. Действие этой мелодрамы происходит в двадцатых годах в выдуманной автором стране Вестляндии. Король этой страны Август XIII вынужден вести политическую борьбу против своего сына Фердинанда, который под влиянием революционной террористической организации выступает против деспотизма своего отца. Двор разделен на два враждующих лагеря, раскол царит и в семьях, в кланах родственников, во всем обществе.

Август XIII посылает принца Фердинанда в народ, дабы он воочию убедился в том, какой «вред» причиняют народу революционеры. Однако происходит обратная реакция: юный принц переходит на сторону революционеров, ведет пропаганду их идей. Он видит, что общество разбито на два враждующих лагеря: друзей и врагов народа, и что друзьями народа являются именно революционеры.

Принц возвращается во дворец с твердым намерением убить короля, дабы способствовать победе революции. Однако во время встречи с ним ему изменяет сила воли, и он не может привести в исполнение приказ революционеров. Спор между отцом и сыном проходит в очень острой форме. Отец пытается убедить сына, что у революции нет никаких перспектив и сын обязан взойти на трон, чтобы исполнить свой долг перед «семьей и отечеством». Эта сцена — центральная в пьесе, и режиссер И. С. Платон стремился так построить мизансцену, чтобы встреча двух блистательных актеров — Южина и Остужева — была не только естественна, но и эффектна, а ее звучание было поднято актерами до истинно шиллеровского романтизма.

Когда принцу изменяет решимость, революционеры сами приводят в исполнение приговор. Но в сознании принца происходит перелом. Он восходит на трон таким же деспотом, каким {362} был его отец, и душит революцию в крови. Именно в этой измене принца и была социальная мотивировка мелодрамы: рожденные королями не могут стать революционерами, им чужды интересы народа, между ними и революционерами стоит железная стена, которую пробить может лишь революция.

Пьеса Б. К. Рында-Алексеева наивно объясняла сущность революции, была примитивна по идейному замыслу и беспомощна в художественном отношении. Однако театр выдвинул на передний план проблему: справедливо ли свержение деспотичного короля, и давал ответ на этот вопрос — справедливо, если силы, свергающие короля, прогрессивны. Но трагично, если те, кто, свергая тирана, утверждают порядки нового деспота.

Остужев прекрасно овладел ролью принца. Король Южина был помпезен, невозмутим, циничен, чванливо горд. Нарисованный им образ короля-тирана вызывал ненависть зрителя, и сцена его убийства неизменно вызывала взрыв аплодисментов в зале. Жена Луначарского вспоминала: «Во время болезни Южина эту роль стал играть М. Ф. Ленин, создавший образ, совершенно не похожий на сыгранный его предшественником. Ленин делал короля двойником кайзера Вильгельма II, с закрученными усами, военной выправкой и моноклем в глазу. По мнению Анатолия Васильевича, такая трактовка, как у Ленина, была вполне допустима, но король-Южин казался ему оригинальнее и значительнее»[[446]](#footnote-447).

Эта постановка приобрела большое общественное значение. Спектакль делал аншлаги и долго держался в репертуаре.

В 1924 году театр поставил новую пьесу Луначарского «Медвежья свадьба». Пьеса построена на мелодраматических эффектах, лишена глубины и слегка окутана мистикой. И можно сказать, что она ставилась на сцене театра без особого энтузиазма со стороны Южина.

Как известно, Южин и народный комиссар просвещения часто общались между собой. Во время одной из встреч было решено поставить на сцене Малого театра «Медвежью свадьбу». Однако прежде чем рассказать об этой постановке, обратимся к воспоминаниям жены Луначарского актрисы Малого театра Н. А. Розенель, которые проливают свет на отношения Луначарского и Южина. Луначарский с женой часто бывали у Южина. Им очень нравилась атмосфера его дома: радушие, простота, изящество, гостеприимство хозяев. «… Несмотря на то, что во многих театрах шли тогда пьесы Сумбатова “Измена” и “Ночной туман”, что Александр Иванович был ведущим артистом и директором Малого театра, особого достатка в этом доме не было. Вся мебель, ковры, книги, сервизы были приобретены давно, вероятно, задолго до войны». Южин воспитывал {363} свою племянницу Марию Александровну Богуславскую — Мусю, «прелестную девушку, умную, образованную», которую любил, как дочь. Луначарский и его супруга в доме Сумбатовых часто встречали знаменитых академиков Кони, Сакулина, бывшего управляющего императорскими театрами Теляковского, наркома просвещения Грузии Канделаки и других. «Я ходила по комнатам Южина, как по залам театрального музея: на фотографиях — Дузе, Сара Бернар, Режан, Эмма Грамматика, Тина ди Лоренцо, Росси, Сальвини, Барнай, Поссарт… Кого там только не было!.. И все с надписями по-французски, по-немецки, по-итальянски… А снимки русских актеров: Савина, Федотова, Садовская, Рыбаков, Правдин… А лавровые венки и ленты, поднесенные самому Южину! Александр Иванович много и успешно гастролировал и в крупнейших русских городах и за рубежом… Эта коллекция сделала бы честь любому театральному музею»[[447]](#footnote-448).

Южин тоже часто бывал в доме Луначарских. Н. А. Розенель вспоминает, как однажды осенью 1923 года он был приглашен к ним на дачу. За обеденным столом сидело человек двадцать. Южина единогласно избрали тамадой, и он блестяще справился с этой миссией. Некоторых гостей Южин видел впервые. Он шепотом спрашивал у супруги Луначарского, сидевшей рядом с ним, имя и фамилию кого-нибудь из незнакомцев, род его деятельности, а потом поднимался и произносил в честь этого человека такой проникновенный тост, словно знал его всю жизнь. Н. А. Розенель только позднее стало известно, что именно такими качествами должен обладать настоящий грузинский тамада.

В заключение ужина, когда по правилам застолья надо было выпить за здравие тамады, из-за стола поднялся Анатолий Васильевич. Он с таким воодушевлением и так интересно говорил о творчестве Южина, что, как вспоминает его супруга, она крайне сожалела, что за столом нет стенографистки. Луначарский начал свой тост в легком, «банкетном» тоне, а затем перешел на глубокий и интересный анализ деятельности Южина, рассказал о его роли в развитии русского театрального искусства и культуры. Южин был растроган и со слезами на глазах обнял хозяина.

В Центральном архиве литературы и искусства хранится стихотворный экспромт Луначарского, посвященный Южину:

Я думаю, что здесь нам нужен
Еще один сердечный тост,
Ведь среди нас наш милый Южин
Гостеприимен, весел, прост,

{364} Артист, директор и писатель,
Какие славные труды!
Здесь всякий гость ему приятен,
Так пойте ж все Алла-Верды![[448]](#footnote-449)

В один из этих вечеров было решено, что Луначарский прочтет труппе Малого театра свою «Медвежью свадьбу». Кстати, Луначарский попросил Южина поручить постановку ее актеру и начинающему режиссеру Камерного театра К. В. Эггерту. Южин не возражал, а присутствующие здесь же Эггерт и художник В. А. Тривас охотно согласились ставить пьесу Луначарского на сцене Малого театра. Труппа одобрила пьесу и приступила к работе над ней. Были заняты М. Ф. Ленин, Н. Ф. Костромской, В. Р. Ольховский, Е. Н. Гоголева, Е. Д. Турчанинова, Н. А. Белевцева и др.

Репетиции проходили в очень напряженной обстановке, «Левые» настроения режиссера и низкий профессиональный уровень художника стали причиной конфликта, возникшего между ними и Южиным. Он был вынужден присутствовать на всех репетициях и вносить соответствующие коррективы в режиссерский замысел; работу художника Южин отверг еще в эскизах. Он требовал от него жизненной правды, требовал решения спектакля в реалистическом плане. Впервые посмотрев репетицию с декорациями и в костюмах, Южин был возмущен. Он написал Луначарскому письмо с протестом против формалистического решения спектакля и с требованием полностью изменить его художественное оформление. В противном случае, писал Южин, он как директор театра вынужден будет передать постановку другому режиссеру и художнику. Луначарский сразу же принял условия Южина и согласился изменить декорации и костюмы.

Следует отметить, что деятельность Эггерта и Триваса стала предметом острой критики со стороны ведущих актеров и режиссеров театра: В. Н. Давыдова, П. М. Садовского и И. С. Платона. Садовский даже нарисовал очень смешную карикатуру, которая ходила в театре по рукам. На этой карикатуре Луначарский был изображен священником, который венчал Южина с Эггертом, неподалеку стоял главный режиссер театра Платон в виде маленького ребенка, державшего в руках икону. Говорили, что эта карикатура очень нравилась и самому Южину, хотя он ничего не говорил об этом публично. В Малом театре считали, что постановка «Медвежьей свадьбы» сильно подвержена влиянию Мейерхольда.

После долгих перемен и споров, наконец, состоялась премьера. Спектакль все-таки был решен в условном плане.

В репертуар театрального сезона 1924/1925 года Южин {365} внес пьесу Д. П. Смолина «Иван Козырь и Татьяна Русских». Это была первая советская пьеса на современную тему, и именно этим она привлекла внимание труппы. Однако пресса дала отрицательные рецензии на пьесу. Рецензенты были единодушны в ее оценке: Малый театр «серьезно отнесся к несерьезной пьесе Смолина» (П. А. Марков). Но этой постановкой театр взял курс на советскую тематику, начав тем самым новую, практически чистую страницу в истории советского театра. Театр сделал все, чтобы придать этой весьма слабой пьесе высокое социальное звучание.

Бывший солдат врангелевской армии Иван Козырь с помощью матросов тайно возвращается из-за рубежа. На пароходе он знакомится с девушкой Татьяной Русских. Татьяну увозят с собой ее богатые хозяева. Познакомившись, они с Иваном Козырем решают бежать, как только причалят к берегу. Корабельное начальство узнает, что на судне находится «большевик» Иван Козырь, и начинает за ним охотиться; к поискам присоединяется агент полиции. Когда влюбленные убеждаются, что им не спастись, они решают кинуться в море. Но в это время на корабле вспыхивает бунт, и герои спасены.

Пьеса построена по принципу детективной драматургии, хотя автор стремится развернуть действие на фоне революционной действительности.

На долю этой примитивной пьесы выпал довольно значительный успех. Обусловлено это было главным образом блистательным талантом В. Н. Пашенной, которая создала в спектакле очень интересный образ Татьяны Русских.

К числу слабых пьес современных драматургов, поставленных в Малом театре, относилась и пьеса Д. Ф. Чижевского «Его величество Трифон» в 1923 г. Пьеса посвящена деревенской теме, в ней речь идет о стремлении русского крестьянина к революции. Пьеса была лишена как психологической глубины, так и социальной мотивировки.

Постоянная работа ведущих мастеров Малого театра с советскими драматургами дала в скором времени результаты. Была поставлена пьеса В. Н. Билль-Белоцерковского «Лево руля!», что сыграло огромную роль в становлении советского театра.

Когда автор представил пьесу, она носила несколько схематический характер и не лишена была недостатков идейного и художественного порядка. Вместе с автором над этой пьесой работал режиссер Л. М. Прозоровский, который начал свою деятельность в Малом театре с 1923 года. Работа над текстом пьесы продолжалась около двух лет. Премьера состоялась в 1926 году, когда Южин из-за болезни уже не мог по существу руководить театром.

Сюжет пьесы разворачивается на фоне гражданской войны. {366} Революционную Россию со всех сторон атакуют контрреволюционеры и интервенты. Иностранное судно причаливает к берегам России, дабы оказать поддержку силам контрреволюции. Матросы корабля не знают о замысле офицерского состава. На корабль тайно проникает бывший русский матрос, председатель революционного комитета, который разъясняет иностранным матросам цели и задачи русской революции. Ему удается склонить их на свою сторону, они арестовывают офицеров и поворотом руля влево выводят корабль из российских вод. Пьеса Билль-Белоцерковского была посвящена теме интернациональной солидарности трудящихся и этим откликалась на актуальную проблему революционной России. Особенность пьесы состояла в том, что в ней не были выделены главные герои, в центре стояли революционные трудящиеся массы.

Южин поддерживал режиссера в его стремлении достигнуть истинно революционного накала массовых сцен. Когда однажды Прозоровский подошел к нему, растерянный и смущенный резкой критикой его работы, Южин сказал: «Не бойся, иди на риск, ставь. Я отвечаю». И риск оказался оправданным. Спектакль в течение многих лет занимал достойное место в репертуаре Малого театра.

Пресса единодушно оценила спектакль как по-настоящему революционный и современный. На партийном совещании по вопросам театра при Агитпропе ЦК РКП (б) в 1927 году А. В. Луначарский дал высокий отзыв спектаклю. По словам народного комиссара, пьеса «Лево руля!» настолько революционна и так хорошо поставлена, что даже враждебно настроенная критика вынуждена признать ее художественные и идейные достоинства.

## 15. «Любовь Яровая» К. А. Тренева

22‑е декабря 1926 года — одна из самых знаменательных дат в истории Малого театра: в этот день на его сцене родилась первая пьеса советской классики, высокохудожественное произведение на советскую тему — пьеса К. А. Тренева «Любовь Яровая», поставленная режиссерами Платоном и Прозоровским.

К. А. Тренев писал: «В пьесе “Любовь Яровая” я пытался прежде всего зарисовать те фигуры, которые в эпоху гражданской войны сформировались на ее фронтах. Война родит “героев” всех видов и мастей в тылу и на фронте; заурядные, маленькие, будничные люди вырастают в “героев”. В то же время столкновение интимного, личного с общественным приобретает в эту эпоху исключительно трагическую остроту. Слабые, безыдейные, оторванные от настоящей почвы гибнут, а сильные идеей, черпая силу для борьбы в движении {367} масс, выходя из этого испытания победителями, вырастают в героев»[[449]](#footnote-450).

Автор признавался, что писал «Любовь Яровую» под «непосредственным впечатлением», «считаясь только с законами жизни», не учитывая специфику сцены. Режиссерам Малого театра пришлось изрядно потрудиться, чтобы подчинить произведение Тренева законам сцены. Многое было переписано совместно с автором, многое уточнено, однако переделки не коснулись идейной концепции. Пьеса обогатилась новыми диалогами, коллизиями, сценами, более четко определились художественные образы. В новом варианте острее обозначились вероломные намерения белогвардейцев, антинародный характер их движения. Театр начал работу над пьесой весной 1925 года, и продолжалась она до декабря 1926 года. За это время режиссеры, как говорят, «подогнали» пьесу к Малому театру.

С вдохновением работала над спектаклем вся постановочная группа, все актеры. Но особо надо выделить исполнителей ролей Любови Яровой, Кошкина, Ярового и Шванди.

Великолепна была В. Н. Пашенная в роли Любови Яровой. Она с поразительной убедительностью, безо всякой плакатности и наигрыша передавала психологическую сложность формирования революционерки. Зритель видел мужественную женщину, которая в результате острой внутренней борьбы постепенно освобождалась от того личного, что мешало ей полностью отдаться общественным интересам. Пашенная свою роль играла в романтическом плане, она сумела передать в тончайших движениях весь процесс становления своей героини. Любовь Яровая Пашенной воспринимает революцию и сердцем, и умом. Она глубоко осмысливает задачи и цели этого великого исторического явления. Любовь Яровая навсегда зачеркивает свою первую любовь, когда убеждается, что эсер Яровой, роль которого блестяще исполнял В. Р. Ольховский, проникнут ненавистью к большевикам и состоит в лагере врагов революции. Пашенная — первая русская актриса, создавшая сложный и яркий образ советской женщины.

Основную, ведущую роль в пьесе, роль комиссара Романа Кошкина, исполнял П. М. Садовский. Кошкин олицетворяет собой революцию. Его миссия — возглавить народ в борьбе против интервенции. В 1938 году Садовский вспоминал: «Свыше 400 раз я сыграл единственную, к сожалению, в моем репертуаре современную героическую роль — Кошкина… Кошкина надо играть не многоопытным вождем и организатором, знающим законы классовой борьбы, а простым человеком, не сильно разбирающимся в просвещении, так же как и в любой другой отрасли, но преданным до последней капли крови делу революции коммунистом, для которого единственный смысл {368} жизни, всего его существования — в преодолении всех и всяческих трудностей, стоящих на пути революции»[[450]](#footnote-451). П. М. Садовский создал прекрасный, живой образ комиссара, навсегда вписавшийся в историю советского театра.

Швандя С. Л. Кузнецова был исполнен жизнелюбия, юмора и ловкости, черт, характерных, типичных для русского солдата. Луначарский, оценивая этот спектакль, указывал, что «Любовь Яровая» была закономерным итогом той правильной театральной политики, которую проводил Южин после победы революции. Десять лет Малый театр неизменно продвигался к своей благородной цели. Поставив такие спектакли, как «Железная стена», «Иван Козырь и Татьяна Русских», «Лево руля!», он пришел к советской классике и стал законодателем советской театральной культуры.

Так называемый «реакционный», «консервативный» Малый театр, как окрестили его Керженцев, Мейерхольд и его сподвижники, твердо встал на рельсы социалистического направления.

## 16. 25‑летие Московского Художественного театра

В октябре 1923 года исполнилось 25 лет со дня основания Московского Художественного театра. Было решено официально не праздновать юбилей, так как большая часть труппы во главе со Станиславским находилась в гастрольной поездке по Соединенным Штатам Америки и странам Европы.

Несмотря на это, по инициативе общественного юбилейного комитета, возглавляемого Южиным, 5‑го ноября в Большом зале Консерватории состоялось торжественное заседание, в котором приняли участие А. В. Луначарский, А. И. Южин, А. Р. Кугель.

Луначарский говорил об «особенном значении» Художественного театра в истории культуры России, не имеющего равных по силе эстетического воздействия на зрителя и призванного способствовать развитию социалистической культуры. Нарком подверг критике формалистские реформы Мейерхольда, Таирова и Фореггера, призвал руководителей театра создавать высокохудожественные произведения, отвечающие духовным запросам нового зрителя.

Южин в своем слове отнес Художественный театр к тем счастливым художественным учреждениям, которые имеют непреходящее значение в мировой культуре. Художественный театр должен гордиться своей недолгой, но богатой биографией. Бессмертие его основано на творчестве, проникнутом духом эпохи, ритмом времени и глубокой верой коллектива в свое искусство. «… Можно расходиться с Художественным {369} театром, — говорил Южин, — можно страстно, пламенно о нем спорить, … но вы не имеете в этом прекрасном явлении русских образов, русских талантов и русского чутья ничего такого, что бы вы хотели выбросить из вашей жизни, … вы сознаете, что вы никак без него жить не можете. Вы выходите из одного спектакля удивленным, из другого — восхищенным, … у театра бывают свои полосы, на моей памяти в Художественном театре прошло их 3 – 4… в какой бы полосе этот театр ни был, он всегда внутри полон, он весь сочен и весь светится каким-то немеркнущим светом, греет каким-то действительно согревающим теплом. А между тем перед вами говорит человек, который на три четверти не разделяет тех приемов и тех взглядов, которые проводит Художественный театр»[[451]](#footnote-452).

Южин коснулся профессионального разногласия между Художественным и Малым театрами в методах режиссерской работы, направляющих творчество каждого из них по своему определенному пути. В первом — творчество актерского ансамбля как бы проявляет единую волю художника, во втором — на основе творчества индивидуальных сил «и из этого коллективизма творчества вырастает нечто целое, нечто огромное, нечто такое, что творчеством отдельных составных членов этого тела, очень часто мало объединенных какой-нибудь единой волей, действует обаятельно на публику и выделяет из себя отдельные единицы, имена которых переходят из века в век, из поколений в поколение»[[452]](#footnote-453).

Дальше Южин охарактеризовал творчество Станиславского и Немировича-Данченко, высокий гражданский героизм, проявленный ими при основании театра в пору необычайного обилия могучих актерских талантов и двух процветающих театров в Москве и Петербурге. Они поставили перед собой рискованную задачу — создать силами молодых актеров, у которых не было ни опыта, ни сценических навыков, свой театр на новой, не испытанной основе. Отважным искателям пришлось отражать яростные нападки, оспаривать просвещенное мнение многих незыблемых авторитетов.

К чести московской общественности нужно отметить, что она горячо поддержала их начинание. Более того, москвичи восторженно встретили открытие нового театра, он очень быстро завоевал популярность.

Главной причиной небывалого успеха Художественного театра было, по мнению Южина, то обстоятельство, что его руководители правильно восприняли дух эпохи, настроение интеллигенции 80 – 90‑х гг., которая отказалась от идеализма 40‑х годов и не знала, к кому примкнуть, за что взяться, ни в {370} области общественной, ни в области политической. «Как Чехов понял и отразил это с литературной точки зрения, точно так же и Художественный театр понял, принял это в свою душу и отразил это в своем театре»[[453]](#footnote-454).

Причину успеха Художественного театра Южин видит и в том, что театр создал единый творческий организм, который связан бесчисленными нервными нитями, единым стремлением, самоотверженным творческим трудом. В противовес этому единству Южин помянул тщеславие и капризы некоторых ведущих деятелей «актерского театра», хотя, как он говорил, зачастую именно в таких театрах рождаются «гениальные образы», осмысленные глубоко талантливыми исполнителями. Художественный театр «должен был разойтись с театрами старого порядка, — продолжал Южин. — Он нашел свой путь в искусстве и этим поистине и по праву “захватил общество”». Успехи этого театра, конечно, радовали и русского актера как неотрывную часть русской интеллигенции. Но вместе с тем некоторые актеры не приняли творческого кредо Художественного театра, которое заключалось в том, что в актере «все должен делать режиссер», актер подчиняется режиссеру… творчество актера — определенное орудие в руках «великого мастера». Актеры этого плана противопоставили Художественному театру свое понимание роли режиссера. Для них «режиссер является моим корректором, моим зеркалом, человеком, который должен окружить меня всем тем, чтобы выявление моего личного творчества не было бы ни с чем связано…»[[454]](#footnote-455)

Южин считал, что Художественный театр, равно как и Малый, должен укреплять свои творческие принципы во имя становления и развития русского советского театрального искусства.

Художественный театр, говорил Южин, уникальное явление в истории русского театрального искусства. Малый театр всей душой желает ему успехов на поприще реалистического творчества. Художественному театру предстоит долгая жизнь, ибо он внутренне силен. И он будет всегда, ибо необходим обществу на всех этапах его развития.

В юбилейные дни по постановлению Совета Народных Комиссаров основателям и руководителям Художественного театра К. С. Станиславскому и В. И. Немировичу-Данченко было присвоено звание Народных артистов.

Народный комиссар просвещения присвоил актерам театра: И. М. Москвину, М. П. Лилиной-Алексеевой, О. Л. Книппер-Чеховой и В. В. Лужскому звание заслуженных артистов государственных академических театров.

{371} Народный комиссар утвердил также постановление Малого театра избрать К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко почетными артистами Малого театра.

## 17. 100‑летие Малого театра

21 марта 1924 года в связи с наступающим столетием Малого театра Южин направил Луначарскому докладную записку на 48 страницах. В ней была изложена история вековой жизнедеятельности Малого театра, обрисована его роль в развитии русской культуры. Южин писал о тесной связи театра с демократическим движением России, о тяжелых условиях творческой работы под постоянным контролем императорских чиновников, о его непрерывной борьбе за воплощение высших идеалов человечества. Театр был гоним, как все прогрессивное в России, но это лишь закаляло его коллектив и утвердило становление в нем свободных идей. Он был рожден в пору декабристов, в пору великого вольнодумия, в пору создания Грибоедовым своей эпохальной комедии «Горе от ума».

Малый театр начал свое существование как «довесок» к Большому театру, — продолжал Южин, — и неудивительно, что ему выделено было сравнительно неказистое здание. И вот этот самый «довесок» превратился в скором времени благодаря Щепкину и Мочалову, Грибоедову, Островскому и Белинскому в первый театр России, во «второй Московский университет».

Анализируя историю Малого театра и его роль в развитии общественной мысли в России, Южин писал далее, что Малый театр беззаветно служит новому зрителю как Москвы, так и периферийных сцен. Огромное значение Малого театра для Советской России лучше всего подтверждается интересом широких масс к его спектаклям, интересом, который не могут отрицать даже ярые противники театра. Свое послание Южин заканчивал просьбой, несмотря на тяжелые материальные условия, выделить театру дополнительные ресурсы для проведения юбилея.

Но 5 мая 1924 года Южин слег с тяжелым сердечным приступом, который настиг его в зале Малого театра во время репетиции. Боль в области сердца он начал ощущать еще с 1923 года и по настоянию врачей должен был сильно сократить свою нагрузку. Как нам известно, сделать это ему не удалось.

На сей раз положение оказалось серьезным; врачи предписали Южину постельный режим и поручили больного неусыпному надзору Марии Николаевны. Однако, несмотря на ее строгость, уже через несколько дней он часами просиживал в своем рабочем кабинете за подготовкой материалов к юбилею. В первых числах июня Южин отправился в Кисловодск, где {372} почти за три месяца провел полный курс лечения и попутно составил план юбилейного торжества. Он вел обширную переписку с коллегами, уточнял факты, даты, события; советовался о составлении программы празднества. Сохранился ответ Ермоловой на его письмо, в котором он с чувством глубокой признательности писал великой актрисе об огромной роли ее таланта в творческой биографии Малого театра.

«Вы до глубины души тронули меня Вашим письмом, — пишет Ермолова. — Я так счастлива, что Вам лучше и что Вы написали мне. Ведь Вы для меня олицетворение Малого театра, то есть всего самого дорогого, что было у меня в жизни. Один дух жил в нас с Вами и, несмотря на разницу наших натур, все-таки один и тот же дух, т. е. дар божий, и я понимаю, что Вы не забываете меня, и верю, как Вы цените прошлое. Вы одарены больше меня, у Вас и талант, и разум, и энергия, и воля, у меня никогда этого ничего не было, кроме таланта, за который я всегда благодарю бога, а также и за друзей моих, которых он посылает мне в конце моей жизни и которые помогают мне во всем во имя прошлого…»[[455]](#footnote-456)

28 августа 1924 года газета «Правда» сообщила о возвращении в Москву А. И. Южина и об открытии сезона Малого театра комедией Грибоедова «Горе от ума» с его участием в роли Фамусова.

Сразу по возвращении Южин погрузился в дела театра. Необходимо было расширить репертуар, играть в спектаклях, выполнять массу каждодневной работы, а главное — готовить приближающееся торжество. Задача сложная и ответственная. 100‑летие со дня рождения Малого театра — это самая значительная дата в театральной жизни молодого Советского государства.

О значении Малого театра прекрасно сказал Станиславский в письме к труппе, написанном в дни юбилея: «Мы, внуки великого деда, несем тебе то, что получили от тебя, милый, дорогой Малый театр. Мы так нежно, глубоко, интимно любим тебя, что не можем говорить с тобою официальным языком высокого стиля…

В нашей жизни ты занимал всегда первое почетное место. В детстве ты был нашей мечтой, радостью…

В более зрелый период ты мудро отвечал на наши запросы в общественной, духовной и умственной жизни и разъяснял чувством то, что не могли нам объяснить умом…

Ты, великий Малый театр, — постоянный спутник и друг нашей жизни…

Великий Малый театр не только создавал искусство, но он в течение века поддерживал и сторожил его…»[[456]](#footnote-457)

{373} К своему 100‑летию труппа Малого театра представляла собой могучий творческий коллектив, способный решать самые сложные, самые современные проблемы театрального искусства. Коллектив театра органически сочетал в себе актеров трех поколений: старшее поколение блистало именами Ермоловой, Лешковской и Южина, хотя из этой замечательной плеяды к тому времени с полной нагрузкой и отдачей работал только Южин. Сильным было также ядро актеров среднего поколения, которое свято продолжало дело корифеев. К этому поколению относились Яблочкина, Садовский, Турчанинова, Рыжова, Пашенная, Массалитинова, Яковлев, Остужев, Ленин, Климов. Что касается молодого поколения, это были актеры, пришедшие в театр уже после Октябрьской революции, которых судьба одарила честью вписать новую страницу в историю Малого театра: Гоголева, Анненков, Белевцева, Рыжов, Фадеева, Соловьев и другие.

Юбилейные торжества начались вечером 26 октября в Российском театральном обществе.

На следующий день праздник продолжался: был заложен фундамент памятника Островскому. Уже с 9 часов утра народ повалил к Театральной площади, московские писатели и актеры шли колонной от дома Герцена на Тверском бульваре.

Ровно в 11 часов раздались звуки оркестра, и из парадного подъезда Малого театра вышли актеры. На трибуну поднялись Луначарский, Южин, Немирович-Данченко и Яблочкина. С речью выступил Луначарский. Он говорил о том, что вся страна отмечает юбилей Малого театра, что эта дата вдвойне знаменательна: 100‑летие Малого театра совпало со 100‑летием революционного движения в России, ведущего начало от восстания декабристов, которое впервые потрясло незыблемость монархического строя и пробудило революционное сознание передовых людей эпохи. Малый театр — театр Островского, великого драматурга-реалиста. Драматург и театр нашли «великолепное в истории всей человеческой культуры сближение реализма и театральности. В этом их заслуга бессмертна и в этом, независимо от тех сокровищ, которые они уже дали нашему народу, их живая роль в будущем»[[457]](#footnote-458). Далее народный комиссар отметил, что революции нужно реалистическое искусство; оно будет способствовать процессу осознания массами величайших ее идей и свершений. В заключение он объявил, что на Театральной площади будет воздвигнут скульптурный образ великого Островского, выполненный художником Н. А. Андреевым.

{374} Следом за народным комиссаром председатель юбилейного комитета Немирович-Данченко пожелал коллективу Малого театра продолжать свое благородное дело на благо трудового народа.

Затем директор театра Южин поблагодарил всех присутствующих за участие в торжестве. «Малый театр счастлив и горд, — сказал он, — что вся театральная Москва собралась здесь, чтобы поздравить его со 100‑летием».

В первом часу дня в здании Малого театра состоялось торжественное заседание, приветствия и прием делегаций. Празднично убранная сцена утопала в цветах. На террасе, расположенной ступенями, разместилась труппа Малого театра: женщины в белых одеяниях, мужчины — в черных костюмах. У всех были приколоты специально выпущенные значки «100‑летие Малого театра».

После вступительного слова Южина выступил Луначарский. Он упомянул о том недоразумении, которое возникло сразу после Октябрьской революции: часть интеллигенции «не поняла почвенной связи Октябрьского переворота и разорвала с революцией», не сумев осознать и оценить величайшее значение исторического факта, а пролетариат в свою очередь проявил в связи с этим настороженность к интеллигенции. Но это противоречие постепенно сгладилось, а со временем будет полностью преодолено, сказал народный комиссар, ибо в России богаты и незыблемы традиции единения мыслящей передовой интеллигенции и народа. Затем он говорил о той огромной роли, которая выпала на долю Малого театра в развитии русской культуры и русской общественной мысли, с большим одобрением отозвался о многосторонней деятельности Южина и пожелал Малому театру к его 200‑летию такого же опытного рулевого, каким является нынешний глава театра. В конце своего выступления Луначарский обнародовал решение Совета Народных Комиссаров о присвоении Г. Н. Федотовой и Е. К. Лешковской звания Народных артисток.

Театр приветствовали профессор П. Н. Сакулин, председатель Центрального комитета работников искусств И. М. Славинский. От имени Народного Комиссариата театру было вручено Красное знамя. Поздравили Малый театр со славным юбилеем Большой театр (Собинов, Нежданова), Художественный театр (Станиславский, Немирович-Данченко, Качалов, Москвин), Ленинградские академические театры (Юрьев, Грибунина), Камерный театр (Таиров, Коонен), Общество любителей российской словесности (Сакулин, Телешов) и многие другие. Затем были прочитаны приветственные телеграммы. На письма Федотовой и Ермоловой, обращенные к труппе Малого театра, публика отозвалась продолжительными овациями.

{375} В заключительном слове Южин сообщил собравшимся о решении труппы зачислить А. В. Луначарского в почетные члены Малого театра.

Вечером в Большом зале консерватории состоялся концерт с участием объединенного хора московских театров, исполнившего посвященную Малому театру кантату композитора Василенко на слова Гиляровского.

28 октября торжественное празднование продолжалось опять в Малом театре. Со вступительным словом к зрителям обратился Луначарский. «Малый театр, — говорил он, — всегда объединял две стороны русского искусства: общественность и художественность. В настоящее время необходим именно такой театр. Малый театр стоит на основе реалистического театра, который необходим и понятен широким пролетарским массам. Задача государства — сделать его зал более доступным для пролетарских масс, а задача драматургов — дать театру произведения, созвучные нашей эпохе»[[458]](#footnote-459).

Затем были показаны отрывки из спектаклей: «Отелло» I и III акты (Южин, Гоголева, Яблочкина, Головин и другие) и «Матрос» одноактная комедия Т. Соважа и Ж. Деморье с В. Н. Давыдовым в главной роли. В заключение был представлен Апофеоз «100 лет Малого театра», отразивший его славный творческий путь. Перед зрителем явились образы авторов пьес, поставленных на сцене Малого театра, и их героев. В Апофеозе, посвященном теме «Октябрьская революция», сцену заполнили все актеры Малого театра в своих любимых ролях. Внимание привлек юноша в красной мантии, олицетворявший революцию. Возглавлял парад Южин с красным знаменем в руках.

Обратимся к воспоминаниям об этом вечере, оставленным Н. А. Луначарской-Розенель.

«Я очень рада, что мне удалось хотя бы в этом отрывке увидеть Южина в роли Отелло, — пишет она. — Конечно, возраст и усталость, особенно за эти предъюбилейные, напряженные дни, — все это сказывалось на исполнении Южина. Можно было лишь догадываться о былой силе, темпераменте, кипении страстей, которыми прежде отличалось его исполнение роли мавра. У Южина в этот вечер чувствовался умно и тонко намеченный рисунок роли, что-то вроде режиссерского показа, вот так надо играть, так трактовать, так передавать те или иные моменты роли. Наряду с восхищением было и щемящее чувство досады, словно видишь полотно большого мастера с поблекшими и потускневшими от времени красками…

Только на этом юбилейном вечере мне пришло в голову, что Александру Ивановичу уже шестьдесят семь лет, что он {376} стар и его нужно особенно беречь. Но время тогда было напряженное, бурное; его не берегли, и он сам не умел себя щадить»[[459]](#footnote-460).

Празднование продолжалось до 11 ноября; ежедневно шли юбилейные спектакли. Попутно Южин принял участие в торжественном заседании театральной секции Российской Академии наук, посвященном 30‑летию основания Театрального музея имени А. А. Бахрушина, где одновременно была открыта выставка, посвященная 100‑летию Малого театра. Спустя два дня на объединенном заседании Общества любителей российской словесности и Московского университета он выступил с речью, хотя чувствовал себя уже неважно — боли в сердце возобновились. Но на следующий день в Художественном театре отметить славный юбилей собрались представители московских театров. Вечер прошел в духе «капустника», оживленно, шумно и весело. Южину пришлось выступить с благодарственной речью.

Ночью его поразил второй сильный стенокардический приступ. На этот раз болезнь оказалась еще более серьезной. По постановлению Советского правительства, лечение Южина было поручено управлению Кремлевской больницы. Главный врач ежедневно докладывал Луначарскому о состоянии здоровья Южина. К концу декабря больной почувствовал себя значительно лучше, но, несмотря на это, он официально обратился с просьбой к Луначарскому освободить его от поста директора Малого театра. Коллегия Народного Комиссариата ответила Южину отказом, но предоставила ему годичный отпуск для поездки на лечение во Францию.

Однако вернемся назад и рассмотрим борьбу «левого фронта» против академических театров, против А. И. Южина-Сумбатова.

# **{****377}** Глава VIБорьба за развитие советской театральной культуры

## 1. А. И. Южин и «Левый фронт».«Театральный Октябрь» Мейерхольда

Старая русская художественная интеллигенция не имела общих идейно-эстетических взглядов. Разным было и отношение ее представителей к Октябрьской революции: незначительная часть интеллигенции эмигрировала, основная же масса осталась в России; некоторые заняли позицию сторонних наблюдателей, но большинство избрало путь сотрудничества с молодой советской республикой. Те из них, кто с восторгом встретил революцию (Мейерхольд, Марджанишвили, Вахтангов и др.), не нашли полного единения во взглядах. Их объединяло то, что они были крупные режиссеры, но каждый из них по-своему понимал не только назначение театра, но и цели и задачи революции.

Как уже не раз отмечалось, Южин был демократически настроенным театральным деятелем, который еще при царизме боролся за «обновленную, свободную Россию». Убедившись, что Октябрьская революция выражает жизненные интересы большинства населения страны, и, чувствуя личную ответственность перед этим большинством, он сразу включился в работу и сотрудничество с Советской властью и повел борьбу за сохранение старейших театров России.

В наследство революции наряду с реалистическими театрами досталось и формалистическое искусство, многие представители которого считали, что отныне не нужны «буржуазные» традиции академических театров, ибо настало время «нового» театра.

Искусство символистов и декадентов возникло в период перехода капитализма в фазу империализма, когда возросла революционная борьба рабочего класса, порождающая в буржуазном обществе страх и неуверенность, идеологию эгоизма и бегства от действительности. Стало модным искусство «чистой {378} эмоции», «внутреннего объекта», «внутреннего мира». Естественно, такое искусство не могло стать истинно народным. Но в первые годы революции именно формалистическое искусство приобрело определенную популярность. Произошло это потому, что поборники формализма, считая себя истинными революционерами, объединились в так называемый «левый фронт», который определил своей целью создание нового пролетарского искусства. Но между их целью и теми средствами, которыми они пытались ее достигнуть, возникло непреодолимое противоречие. К этому добавилось и то, что у представителей «левого фронта», как уже говорилось, не было единодушия ни в идейной устремленности, ни в художественном кредо. «Левый фронт» объединил театральные коллективы и театральных деятелей, которые ничего общего не имели между собой.

Под знаменем «левого фронта» «сплотились» и «Театральный Октябрь» Мейерхольда, и пролеткультовцы, и самодеятельные театральные коллективы Тихоновича, и дешевые театры типа кабаре, существующие за счет нэпманов. Даже столь солидный в прошлом театр Корша перешел на эклектичный репертуар и лишь раз в неделю обращался к «революционным» пьесам для рабочего зрителя.

Особо надо отметить возникшие в тот период агитационные театры. Это были красноармейские, рабочие, крестьянские театральные коллективы и студии. Они оказывали немалую помощь партии в деле агитации и пропаганды революционных идей. Однако художественный уровень этих коллективов был весьма низок.

За агитационными театрами стояла такая авторитетная личность, каким был В. Э. Мейерхольд, член Коммунистической партии с 1917 года, вернувшийся в 1920 году из белогвардейского плена. Театральная Москва восторженно встретила знаменитого режиссера. Спустя некоторое время он был назначен заведующим театральным отделом Народного Комиссариата просвещения. По возвращении Мейерхольд выдвинул лозунг: «Политический Октябрь» должен быть дополнен «Театральным Октябрем» и со всей присущей ему энергией взялся за построение нового социалистического театра, такого, каким он сам его мыслил. Первостепенной задачей Мейерхольд выдвинул необходимость реорганизации театров старого типа.

Весной 1921 года Мейерхольд поставил в театре «РСФС‑1» пьесу В. В. Маяковского «Мистерия-буфф». Постановке пьесы предшествовали острые диспуты и споры. Часть московских литераторов обратилась в ЦК партии с заявлением, что пьеса Маяковского не может быть понятна рабочей аудитории. {379} Однако спектакль имел огромный успех. В то время режиссерские эксперименты Мейерхольда были понятны далеко не всем деятелям культуры, но именно широкий зритель горячо принял спектакль, решенный в форме рабочего митинга — митинга победившего пролетариата.

Этот спектакль принес первый успех не только театру, но и руководителям «Театрального Октября». Первый и, пожалуй, последний, ибо с 1922 года начинается острая критика театральной программы Мейерхольда.

Борьба между представителями «Театрального Октября» и сторонниками старой русской театральной культуры приняла особо острые формы в 1920 году. Возникла неотложная необходимость защиты русского демократического театрального искусства от нападок Мейерхольда. Как пишет Т. Б. Князевская в своей монографии «Южин-Сумбатов и советский театр», «Борьбу за сохранение для народа культурных ценностей старого театра, в частности, за сохранение старого профессионального театра, за реализм в сценическом искусстве, возглавили А. В. Луначарский, А. И. Южин, К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко.

Поскольку Южин был в центре идеологической борьбы на театральном фронте в первые годы после Октября, поскольку Малый театр, как крепость сценического реализма, подвергался особенно острым нападкам, Южину… приходилось бороться с многочисленными противниками театральной культуры прошлого, отрицавшими вместе с этой культурой и значение реалистического метода для театрального искусства будущего»[[460]](#footnote-461).

Еще в 1919 году Южин настоятельно требовал у народного комиссара, чтобы Малый театр, равно как и другие академические театры, не был подчинен театральному отделу, укомплектованному представителями «левого фронта». Он писал Луначарскому: «Прежде всего только Вы должны сохранить за собой персонально высший правительственный авторитет над настоящими художественными театрами и расширить объем этого авторитета. У Вас нет морального права при существующем положении дела не только отказываться от этого долга перед русской культурой, но и поступаться какой-либо частью своей власти, хотя бы во имя самых глубоких соображений, недосягаемых для моего ума и для моей осведомленности…»[[461]](#footnote-462).

Надо глубоко и внимательно вникнуть в каждое слово этого письма, чтобы прочувствовать и понять, с какой ответственностью относился Южин к кардинальным вопросам русского театрального искусства и какую моральную ответственность {380} он возлагал на Луначарского в самый сложный период развития русской театральной культуры.

Просьба Южина была удовлетворена. По постановлению Народного Комиссариата просвещения от 5 ноября 1920 года академические театры перешли под начало непосредственно народного комиссара А. В. Луначарского; Мейерхольд был отстранен от руководства тех театров, против которых он боролся.

Мейерхольд противопоставил свою театральную эстетику в основном художественным принципам Малого театра, репертуар которого в тот период состоял главным образом из произведений русской и мировой классики. Мейерхольд обвинял Малый театр прежде всего в натурализме, а руководителя Малого театра Южина называл «князем», «главарем буржуазного театра». Он требовал закрытия Малого театра, который якобы изменил заветам Щепкина, классический репертуар которого якобы не удовлетворяет нового зрителя.

Однако в программе партии, принятой на VIII съезде РКП (б), было прямо указано, что культурное наследие прошлого должно стать достоянием широких масс народа. В этой формулировке отразилось известное указание Ленина о том, что построение социалистического общества, социалистической культуры возможно лишь путем освоения культурного наследия человечества, что необходимо приобщить широкие массы к науке, искусству, ибо без этого они не способны будут строить самое передовое в мире социалистическое общество.

На этом историческом указании В. И. Ленина основывалась и политика партии в сфере театральной культуры. С одной стороны, необходимо было, сохраняя и развивая традиции русского передового реалистического театра, путем их освоения развить театральное искусство, которое глубоко и правдиво отобразило бы действительность, создало бы художественный образ революционного рабочего класса, выявило бы его освободительную миссию. С другой стороны, политика партии предусматривала поддержку и поощрение всего того нового, здорового, жизнеспособного и перспективного, что зародилось на сцене нового революционного театра.

Эта политика партии в области театрального искусства была совершенно приемлемой для Южина. По его убеждению, академические театры должны доносить до широких масс шедевры русской и мировой классической драматургии. Вместе с тем Южин утверждал необходимость по-новому переосмысливать произведения классики, выявлять и акцентировать в них социальные мотивы. Наряду с этим он стремился сплотить вокруг театра драматургов, которые могли бы создавать новые, советские, пьесы.

Южин считал, что в «старых театрах» постановки новых {381} советских пьес должны осуществляться «старыми специалистами», что советский театр может развиваться на базе устоявшихся реалистических традиций, так как лишь на основе подлинного профессионализма и высокой художественности можно построить советское театральное искусство. Однако это вовсе не означало механического перенесения традиций театра в новую эпоху. По мнению Южина, необходимо было обновление «старого реализма». Южин прекрасно понимал, что построение нового, советского, театра на основе традиций театра театральной культуры означало прежде всего идейное и художественное обновление, совершенствование старого театрального искусства. Он утверждал, что театр может достичь успеха лишь в борьбе со всем отсталым и косным, в постоянном движении вперед, постоянных поисках нового, передового. Театр, развиваясь, идя вперед, обязан повышать и духовные запросы нового зрителя до своего художественного уровня, не отступать от завоеванных достижений и ни на минуту не прекращать творческого развития. Южин был категорически против того, чтобы академические театры просто повторяли бы себя в новой обстановке. Он боролся за то, чтобы искусство Малого театра развивалось последовательно по пути разумной эволюции.

В 1920 году Луначарский, излагая политику партии в отношении охраны старых академических театров, указывал: «Когда теперь происходит маленький театральный Октябрь, то, конечно, было бы смешно сдать ему эти ценности (академические театры. — *Д. Ч*.), не без большого труда сохраненные во время гигантских бурь Октября настоящего»[[462]](#footnote-463).

На это Мейерхольд ответил на страницах того же журнала статьей «Я обвиняю», в которой он прямо говорил о своем негативном отношении к Малому театру, считая его деятельность не вполне соответствующей интересам революции: Мейерхольд считал, что Южин не является продолжателем традиций «Дома Щепкина», что Южин планомерно разрушает «Дом Щепкина». Далее он указывал: «… нарком ранил меня, назвав Театральный Октябрь “малюсеньким”. И все же я остаюсь в строю со знаменем в руках…»[[463]](#footnote-464)

На вопрос о том, кто же должен продолжать традиции «Дома Щепкина» в Малом театре, Мейерхольд убежденно отвечал, что Малый театр должен возглавить руководитель «Театрального Октября». Он писал: «Мне “боятся доверить” Малый и Большой театры? А ведь с 1908 по 1918 г. в Петербурге на сценах Александринского и Мариинского театров я {382} только то и делал, что бережно восстанавливал принципы Гонзаго-Каратыгина-Пушкина…»[[464]](#footnote-465)

В связи с этим уместно вспомнить, что Мейерхольд на позиции «условного театра» стоял еще до революции, когда работал в театре Комиссаржевской и в Александринском театре. Он считал условность в театре основой развития театрального искусства. А между тем «левые» течения имели буржуазное происхождение, «левизна» в искусстве, как говорил Луначарский, «явилась плодом нездоровой атмосферы бульваров буржуазного Парижа и кафе буржуазного Мюнхена…»[[465]](#footnote-466) После Октябрьской революции Мейерхольд не отступил от своих взглядов. Он считал, что условность, абстрагирование от действительности — более приемлемые формы для полного выражения в искусстве революционной современности, чем реализм, на основе которого развивался Малый театр.

Как указывалось в нашей театральной прессе ведущими специалистами и работниками театра, Мейерхольд как режиссер являлся творцом и автором спектакля. Для него не существовали не только драматург как основа театрального искусства, но и актер как главная фигура театра. Тем не менее он осуждал Южина за то, что тот «вынуждал» величайших русских актеров Малого театра играть в не всегда высокохудожественных пьесах таких современных авторов, как Невежин, Александров, Потехин и др. Среди актеров он называл к имя Ермоловой. Однако дело в том, что, когда Южин встал во главе театра, Ермолова практически уже крайне редко появлялась в ролях современных авторов. С другой стороны, именно Ермолова, Ленский и Южин были старейшими актерами Малого театра, развивавшими и свято оберегавшими его лучшие демократические традиции. А обращение к современной драматургии, пусть пока еще не совершенной, являлось единственным верным путем для отражения реальной действительности и для становления и развития русской драматургии. Мейерхольд явно недооценивал этот аспект деятельности Южина.

Почему, собственно говоря, Мейерхольд выбрал объектом своих нападок именно Южина? Да потому, что Южин был «главой академического лагеря». Т. Б. Князевская пишет: «Все, кто не хотел признавать Мейерхольда полномочным представителем нового, социалистического искусства, кто требовал делом доказать жизненность и близость пролетариату провозглашенной Мейерхольдом театральной программы, сторонников “левого” театра объявляли чуть ли не контрреволюционерами. Надо сказать, что требование уничтожить противника, стереть его с лица земли, призывы к власти, лишить {383} этого противника возможности творчества и даже применить к нему меры репрессивного характера раздавались только из лагеря “левых”»[[466]](#footnote-467).

Некоторые сотрудники театрального отдела, представители «Театрального Октября» дошли до абсурдного требования закрыть Большой и Малый театры. Именно в этот период с помощью Луначарского академическим театрам удалось основать свой журнал «Культура театра». Журнал этот по существу появился на свет по инициативе Южина, и в первом же номере была напечатана его программная статья под заглавием «Культура театра».

«Прекрасная статья А. И. Южина, помещенная в этом номере, свидетельствует о полном понимании руководящими людьми академических театров их задач», — писал Луначарский[[467]](#footnote-468).

Журнал «Культура театра» являлся печатным органом Московских государственных академических Большого и Малого театров, Камерного, Государственного детского показательного театра и Квартета имени Страдивари. Как справедливо отмечал В. А. Филиппов, журнал, публикуя эту статью, имел в виду защиту академических театров от нападок «левого фронта» и поэтому не случайно поручил написать ее Южину, знаменосцу академических театров, который пользовался огромным авторитетом и никогда не отступал от своих идейно-художественных принципов.

В своей программной статье Южин указывает на академический характер нового журнала, назначение которого — предоставить возможность театрам освещать свои идейные и художественные задачи, свободно высказываться на его страницах о тех или иных творческих процессах, замыслах, достижениях. «Нам важно, — писал Южин, — иметь возможность громко исповедать то, во что мы верим»[[468]](#footnote-469). Журнал не допустит публикаций каких бы то ни было личных споров и выпадов против отдельных лиц или направлений. Его цель — отражать творческую жизнь современного театра.

За первой программной статьей журнала последовала вторая статья Южина «Малый театр в его подлинных традициях», опубликованная в номере от 10 марта 1921 года.

«Дорогой Александр Иванович, примите мой низкий поклон и горячую благодарность за Ваши статьи о традициях Малого театра, — писала Ермолова. — Желаю от всей души, чтобы наша молодежь поняла и почувствовала смысл этих статей и вошла бы в эти традиции и душой и умом.

Мне кажется, что у некоторых слово “традиция” смешивается {384} со словом “рутина”, почему иногда и относятся к ним полупрезрительно. Но Ваши статьи совершенно ясно разъяснили, что такое традиции Малого театра…»[[469]](#footnote-470)

Рассматривая эти традиции в своей статье, Южин анализировал три их стороны — сценическое воплощение, репертуар и внешние формы художественного творчества.

Он писал, что Малый театр всегда был колыбелью великих актеров. Здесь все роли, как ведущие, так и второстепенные, исполняли актеры, обладающие творческой индивидуальностью. Это верный путь избежать подражательства и сценического трафарета. Каждый исполнитель привносил в ту или иную роль не только свое творческое «я», но и характерные особенности своей эпохи. Таким путем не то что исчезали, а напротив, крепли и развивались традиции Малого театра. Но главной традицией Малого театра с точки зрения сценического воплощения было и остается правдивое отображение действительности, создание психологически убедительных, социально мотивированных, «жизненно правдивых» художественных образов. Южин писал: «Эта традиция довела Малый театр некогда до того высокого совершенства психологического углубления игры артистов, при котором равно жизненными, правдивыми и близкими душе зрителя являлись и самые высокие героические эмоции и самые простые повседневные переживания»[[470]](#footnote-471).

Здесь Южин выдвигает две интереснейшие проблемы и его, южинское, решение этих проблем сродни принципам марксистско-ленинской эстетики. Первая из этих проблем — проблема таланта художника, вторая — художественного отображения действительности.

С первых же лет революции политика партии предусматривала, что художник, талант — явление само по себе уникальное, обладающее феноменом неповторимости, что истинный художник самобытен и никого не повторяет, равно как и он сам не может стать объектом копирования. Каждый талант, каждый художник — сын своей эпохи, несет на себе печать этой эпохи, выражает интересы того или иного класса. Искусство как одна из форм общественного сознания служит задачам художественного отображения действительности. Произведение искусства тогда достигает общечеловеческого звучания, когда оно в высокохудожественной форме правдиво отображает действительность.

Этим правдивым отображением действительности в первую очередь был заинтересован революционный рабочий класс, который является выразителем самых передовых идей человечества. Здесь, как мы видим, южинское понимание театрального {385} искусства совпадает с основным принципом марксистской эстетики. Южин-Сумбатов свою театральную концепцию строил из понимания объективной природы искусства и его назначения. А назначение искусства — реалистическое, правдивое художественное отображение действительности. Театральная же концепция Мейерхольда, опирающаяся на так называемую «биомеханику» сценического воплощения, отрицала необходимость правдивого, реалистического художественного отражения действительности. Она отказывалась от психологически мотивированного литературного театра. «Биомеханика» акцентировала пластические формы в творчестве артиста, игнорируя духовный мир, внутренние переживания художественного образа. Артисты мейерхольдовского театра старались главным образом выявить свои пластические возможности, забывая, что театр призван раскрыть внутренний мир героя, его переживания, его думы, чаяния. Немирович-Данченко в связи с этим писал: «Немало режиссеров долгие годы под прикрытием политических лозунгов и внешней чисто трюковой выразительности давали пустые, неубедительные спектакли. Хотелось бы, чтобы режиссеры глубоко прониклись сознанием, что шарлатанство, так присущее людям искусства, даже в самом шикарном смысле этого слова, часто вызывающее взрывы аплодисментов, оскорбительно для серьезно настроенного советского зрителя, обманывает его доверчивость»[[471]](#footnote-472).

Одной из основных традиций Малого театра Южин считал подбор репертуара, способного помогать народу в борьбе за лучшее будущее, репертуара, который пропагандирует самые передовые и гуманистические идеалы эпохи. «Малый театр, — писал Южин, — прежде всего — живой и жизнеспособный, вечно обновляющийся организм, и никогда он не уходил в пыль мумий и раскопок, как бы ценны они ни были. Еще меньше он был исключительным театром, например, того же Островского. Сам А. Н. Островский, бывший недолго, едва полгода, управляющим его труппою, поставил за этот короткий срок пьесу Шиллера, свою пьесу и четыре пьесы современных авторов. Как мудрый руководитель и гениальный драматург, он прекрасно понимал, что если бы не давать простора человеческому уму, то после Софокла или Еврипида уже не видать бы сцены Шекспиру или Лопе де Вега, после них — Шиллеру и Гете и т. д.»[[472]](#footnote-473).

В репертуаре Малого театра всегда отводилось значительное место героико-романтической драматургии, однако, храня шедевры классики, Малый театр обязан был отображать и современную действительность. Театр истинно высокого назначения {386} должен наряду с классическими произведениями столь же совершенно справляться с постановками пьес современных авторов. Без современного репертуара, подчеркивал Южин, «… театр не может существовать». Если при подборе новых пьес театр допускает ошибки, то «… одно достижение загладит их все»[[473]](#footnote-474).

«Малый театр должен собрать вокруг себя советских драматургов, создать художественный образ героического рабочего класса. Художник, как гражданин и сын своей эпохи, должен отобразить в своих произведениях образ революции. Его должны занимать самые передовые идеи эпохи»[[474]](#footnote-475).

В. И. Ленин писал, что социалистическая культура зародилась в буржуазном обществе, когда рабочий класс вел борьбу против царизма и буржуазии. Революции 1905 и 1917 годов оказали огромное влияние не только на мировоззрение Горького и Маяковского, но и на творчество таких деятелей театра, какими были Ермолова, Южин, Станиславский, Немирович-Данченко и другие. Октябрьская революция, преобразившая социально-экономическую структуру, изменила также и объект художественного творчества. Когда Южин требовал, чтобы на сцене Малого театра ставились пьесы, отображающие действительность, он подтверждал способность Малого театра служить интересам революционного рабочего класса.

Указывая на заслуги Южина, утверждавшего современную драматургию в репертуаре Малого театра, А. А. Яблочкина писала: «Не раз после кончины Южина, особенно когда приходилось работать над современной пьесой, … мы вспоминали мудрые советы Александра Ивановича, его любимое изречение, что театр — “зеркало жизни”. Он не уставал повторять, что мы, артисты, должны отвечать на запросы современности. Вновь и вновь пересматривая его воспоминания, статьи, письма, находишь в них глубокие, умные высказывания гражданина и художника, все свое огромное дарование отдавшего утверждению русского реалистического искусства. Он предугадывал дальнейшие пути нашего театра и то общественное значение, какое должен иметь театр, служа народу»[[475]](#footnote-476).

Южин считал, что особенность традиций Малого театра заключается в том, что в театре господствует культ актеров, «сумма которых составляет художественный коллектив». Малый театр есть единый организм, силы которого в единомыслии: «Талантливый парикмахер, машинист, технический рабочий, портной, служащий в администрации, гардеробе, на билетном контроле так же любят и берегут свой театр, как и любой артист. Этот отбор, — писал А. И. Южин, — произошел именно в силу основной традиции театра — в свою очередь {387} беречь и охранять тех, кто любит театр деятельной любовью, не на словах, а делом, высоким качеством своего труда»[[476]](#footnote-477).

Южину приходилось защищать позиции Малого театра не только на страницах прессы, но и в многочисленных спорах и диспутах. Но ни в статьях, ни в устных выступлениях на самых острых дискуссиях Южин не позволял себе личных выпадов и резких слов по адресу оппонентов. В частности, это относится к Мейерхольду, который отличался грубостью и бестактностью. По словам Завадского, «… Мейерхольд был человеком достаточно сложным и трудным. Во многих мемуарах рассказано о том, как неожиданно и подчас совершение непостижимо его привязанность сменялась внезапным отчуждением, холодностью, даже враждебностью… Известны и случаи, когда Мейерхольд был совершенно несправедлив по отношению к людям, которые самозабвенно отдавали все свои силы его театру»[[477]](#footnote-478). Тем более Мейерхольд не сдерживал себя в обращении к Южину. Он не гнушался и таких, например, приемов: «Когда А. И. Южин ходил в Фамусове, — писал он, — это был комод, в горло которого была вставлена граммофонная пластинка, и он произносил монологи Грибоедова»[[478]](#footnote-479). Подобный базарный прием противника может навести на мысль о скудости его аргументов. Мы знаем высокую оценку, которую современники Южина дали его исполнению роли Фамусова, Известно и то, что в преклонном возрасте он был не менее привлекательным, чем в молодости; по словам Луначарского, Южин был красив и обаятелен, как Гете.

Актриса Малого театра В. Н. Пашенная в своих воспоминаниях и Т. Б. Князевская в монографии отразили одну и ту же, состоявшуюся в театре «Эрмитаж» дискуссию, в которой по инициативе Мейерхольда встретились противоборствующие силы: «Театральный Октябрь» и А. И. Южин как представитель академических театров. В те годы народ, особенно молодежь проявляли огромный интерес к подобного рода волнующим открытым спорам. Надо заметить, что симпатии молодежи явно были на стороне Мейерхольда, поборника нового, «революционного искусства», тогда как имя Южина для большинства из них символизировало отжившую «буржуазную культуру».

На дискуссию Южина сопровождала В. Н. Пашенная. Он не сомневался, что его ждет серьезное нападение с «левого фронта» и предстоит дать нападающим достойный отпор. Было холодно, театр не отапливался, сидели в шубах, валенках. «Александр Иванович очень волновался, — вспоминает Пашенная. — {388} В него, как руководителя Малого театра, были направлены все стрелы». Мейерхольд и его последователи в весьма грубой форме раскритиковали академические театры И особенно Южина. В зале было шумно, молодежь не скрывала свою неприязнь к академическим театрам. И вот на сцену поднялся Южин (кстати, его не избрали в президиум), и сразу стало тихо. Александр Иванович очень спокойно, сдержанно и вежливо, обращаясь к Мейерхольду, сказал: «Зачем нам сейчас спорить в такой резкой форме о том, что нужно народу. Уверяю вас, что наш народ сам вынесет нам свой приговор и скажет, что ему нужно в искусстве, — глубина содержания и мысли или форма, ничем не наполненная, пустая и непонятная форма. Народ скажет сам и скорее, чем вы думаете. И мы увидим, кто из нас прав!»[[479]](#footnote-480) После этих слов, по свидетельству Князевской, Южин начал излагать свои взгляды на искусство театра. Он говорил о том, что театр призван служить народу, являясь органической частью общества, что, активно вторгаясь в жизнь, он помогает обществу сделать ее более прекрасной. Южин изложил и разъяснил специфические особенности театра, рассказал о его организационной структуре, об актерах, о коллективе. Он говорил о том, что в искусстве «сила не в количестве, а в качестве работников». Убежденно и страстно говорил Южин об общественной роли профессионального русского театра, созданного «творческим вдохновением самого народа». Он указал на то, что Малый театр на всех этапах своего развития способствовал борьбе народа за свободу и лучшее будущее, что «актер всегда был близок к пролетариату потому, что сам был пролетарием, производящим культурные ценности». Рассказывая о Малом театре, Южин проанализировал исторические этапы его развития, указал на его прогрессивную роль в истории России. Александр Иванович глубоко и вдохновенно говорил о творчестве Чехова и Горького, о революционном содержании их творчества. Т. Б. Князевская заключает: «Железная логика А. И. Южина, глубокая продуманность и обоснованность каждого его слова и, главное, огромная сила внутреннего убеждения, звучавшая в его речи, сломали лед недружелюбного, настороженного молчания, сковывавший зрительный зал»[[480]](#footnote-481). Доклад Южин кончил под взрыв несмолкающих аплодисментов. Мейерхольд, который так нервничал в продолжение всего выступления Южина, что не смог этого скрыть, явно проиграл диспут.

Статья Южина «Малый театр в его подлинных традициях» принесла несомненную пользу в решении многих теоретических и практических вопросов советского театра. Чтобы показать, насколько значительна деятельность Южина как организатора {389} и теоретика советского театрального искусства в первые годы Советской власти, приведем еще одну пространную цитату статьи И. Л. Вишневской. Она писала, что среди тех деятелей советского театра, кто «наиболее полно» осознал свое «единство с народом, с народной революцией», был А. И. Южин. Указывая на его статью «Малый театр в его подлинных традициях», Вишневская пишет: «Статья Южина в чем-то перекликается с ленинским письмом о Пролеткульте. Эмпирическая мысль актера-гражданина в целом ряде моментов совпадает с мощной теоретической мыслью вождя и философа революции. Ленин — с позиций победившего пролетариата, Южин — с позиций реалистического искусства защищали истинные ценности народной культуры, применяя во многом сходные аргументы; практическая программа Южина и его единомышленников совпадала в главном с теоретическими положениями Ленина по вопросам культуры.

Обращает на себя внимание и слово “темп” в статье Южина (“Театр живет вместе с окружающей его жизнью, ее темпом…”). Удивительно не типичное для актерского цеха слово, но в то же время удивительно типичное для жизни страны, ставшее еще через несколько лет символическим названием одной из первых советских пьес о трудовом подвиге победившего народа. … Южин, Станиславский, Немирович-Данченко были теми первыми людьми на театре, которые смыкали “святое искусство” и дело. Бывший “храм” — театр приобщался ныне к идеологическим учреждениям Советской власти, оставаясь в то же время Храмом творчества.

В течение десяти лет стоял Южин во главе Малого театра, в самые бурные, трудные, переходные годы. Ломались былые авторитеты, уходили вчерашние кумиры, утверждалась новая явь, менялся облик зрителя, менялось содержание искусства, которое все более и более становилось университетом масс. Новый зритель, даже и вовсе не приобщенный к искусству, не останется равнодушным к совершенному мастерству, к прекрасной работе, к глубочайшему постижению психологии человека, к яркой, увлекательной форме и острому рисунку роли, — считал Южин. “Они чутче, чем многие избранные, — говорил он о рабочих, солдатах и крестьянах, пришедших в театр, — реагируют на все талантливое, на все освещенное глубокой мыслью, искренним убеждением, красотой созвучия”.

Деловой, общественный нерв Южина, романтическая, окрыленная гражданственность Ермоловой и составляли тот крепкий базис классической актерской традиции, который так активно укрепился, стал позднее фундаментом актерского творчества»[[481]](#footnote-482).

## **{****390}** 2. Пролеткульт

Пролеткульт как независимая рабочая организация, цель которой — приобщить рабочих к знаниям и культуре, массово возникла во всех крупных городах России сразу после победы Февральской революции. У Пролеткульта не было такого авторитетного руководителя, каким был у «Театрального Октября» В. Э. Мейерхольд, однако сила Пролеткульта заключалась в том, что он опирался на рабочие массы и, кроме того, пользовался поддержкой определенной части коммунистов.

В. И. Ленин поощрял деятельность рабочих кружков, их стремление к эстетическому воспитанию пролетарских масс, желание вырастить в рабочей среде писателей и художников. Но когда Пролеткульт начал борьбу против культурного наследия, объявил себя единственной организацией, которая должна была выработать пролетарскую культуру, и потребовал монопольного положения, независимости, В. И. Ленин сразу увидел ту опасность, которую Пролеткульт мог принести становлению и развитию социалистической культуры. Время было трудное и сложное. Большая часть рабочих, и особенно молодежь, враждебно относилась к «старым специалистам», представителям «буржуазной культуры», поэтому Пролеткульт пользовался определенным авторитетом среди населения. Интересный эпизод вспоминает Н. К. Крупская: однажды В. И. Ленин посетил студентов Высшей художественно-технической мастерской, чтобы посмотреть, как они живут и работают. Молодежь с большой радостью встретила вождя. Завязалась интересная беседа. «Что вы читаете? Пушкина читаете?» — «О нет, — выпалил кто-то, — он был ведь буржуй»[[482]](#footnote-483). Такое отношение сложилось у многих пролеткультовцев к великим русским классикам. И это немудрено, если столь авторитетный в видный деятель Пролеткульта, каким был П. М. Керженцев, русскую и мировую классику называл «ерундой», а поддержку академических театров со стороны народного комиссара просвещения — «вредной» и «чрезвычайно странной». Он именовал Малый театр «принципиально плохим театром», Большой театр был для него «самый скверный оперный театришко», по его разумению, этот «театр просто надо разогнать».

На одном из совещаний в Наркомпросе Станиславский, коснувшись кризиса Художественного театра, подчеркнул, что «… нельзя сейчас предъявлять театру, Художественному театру в частности, какие-либо революционные требования служения современности, потому что театральное искусство, {391} это есть такое зерно, которое должно быть положено в землю, органически прорасти и органически должно дать плоды»[[483]](#footnote-484).

Керженцев назвал выступление Станиславского «вредным выступлением» и потребовал ликвидации «бывших царских театров», ибо советский театр должен развиваться только на базе театров Пролеткульта, не имеющих никаких буржуазных предшественников.

Также безапелляционно, еще в 1920 году на страницах журнала «Вестник театра». Керженцев критиковал Луначарского за его убеждение, что, лишь овладев культурным наследием и поняв его духовную ценность, пролетариат создаст свою культуру и заложит основание культуры будущего. Керженцев писал, что как нельзя утверждать преемственность между Учредительным собранием и съездом Советов, так же исключается преемственность от старой культуры к новой.

Организация Пролеткульта массово возникла во всех крупных городах России, одна Москва в 1919 году насчитывала 19 районных театральных студий Пролеткульта. Но поскольку многие из них оказались неперспективными, было решено оставить несколько центральных студий и назначить их участникам стипендии.

В марте 1920 года Луначарский, как известно, направил в Совет Народных Комиссаров письмо с просьбой выделить красноармейские пайки для актеров, испытывающих крайнюю нужду. Вместе с тем Луначарский писал в докладной записке, что и среди рабоче-крестьянских театров имеются коллективы, которые необходимо поддержать. «Было бы в высшей степени несправедливым не протянуть руку помощи студиям при Пролеткульте…»[[484]](#footnote-485)

24 марта 1920 года по постановлению Малого Совнаркома было выделено пролеткультовским студиям 300 пайков.

В те тяжелые годы нужду испытывали не только актеры, но и театры. Не хватало средств на их содержание. К слову, приведем забавный случай, рассказанный Л. В. Собиновым: «… мы, директора академических театров, собрались в приемной перед кабинетом Анатолия Васильевича. Мы были в таком составе: А. И. Южин, К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко и я — и пришли выяснить очень больной вопрос о длительной задержке выдачи жалованья. Почти перед самым приемом я предложил товарищам маленькую mise en scène: войти в кабинет Анатолия Васильевича с вывороченными карманами. Всем мысль понравилась, и мы так и сделали. Анатолий Васильевич при виде нас расхохотался, спросил, кому принадлежит идея, и обещал, что он запишет сцену в {392} своем дневнике. Так просто и весело Анатолий Васильевич подхватил актерскую шутку»[[485]](#footnote-486).

Пролеткульт отрицал роль не только старой, но и новой интеллигенции в строительстве пролетарской культуры. В своих организациях пролеткультовцы объединяли одну лишь «передовую, мыслящую часть пролетариата», ибо считали, что «пролетарская культура» не должна иметь ничего общего с прошлой культурой и должна родиться в пролетарских театрах и студиях.

В. И. Ленин указывал, что социалистическая культура — это результат закономерного развития знаний, накопленных человечеством в прошлом. Поэтому борьбу против «сектантских» ошибок руководителей Пролеткульта В. И. Ленин считал неотложной задачей. Эта борьба особенно обострилась с тех пор, как вставший на путь сепаратизма Пролеткульт потребовал автономии в вопросах культурного строительства. В октябре 1920 года на первом съезде Пролеткульта по заданию В. И. Ленина выступил с речью Луначарский. Ему надлежало разъяснить политику партии в сфере культурного строительства.

Однако выступление Луначарского на съезде оказалось явно непоследовательным. Развивая ошибочные взгляды, он в определенной мере поддерживал пролеткультовцев. Луначарский считал, что Пролеткульт должен сохранить особое положение, пользоваться определенной автономией. На другой день «Известия» напечатали выступление Луначарского, вызвав тем самым недовольство В. И. Ленина. Луначарский вспоминал впоследствии: «Владимир Ильич во время съезда Пролеткульта в октябре 1920 г. поручил мне поехать туда и определенно указать, что Пролеткульт должен находиться под руководством Наркомпроса и рассматривать себя как его учреждение и т. д. Словом, Владимир Ильич хотел, чтобы мы подтянули Пролеткульт к государству… Речь, которую я сказал на съезде, я средактировал довольно уклончиво и примирительно, Владимиру Ильичу передали эту речь в еще более мягкой редакции. Он позвал меня к себе и разнес»[[486]](#footnote-487).

Объяснительная записка Луначарского, направленная в Совнарком, также не удовлетворила В. И. Ленина. В тот же день он написал статью «О пролетарской культуре», в которой было отмечено: «Из номера “Известий” от 8.X видно, что т. Луначарский говорил на съезде Пролеткульта **прямо обратное** тому, о чем мы с ним вчера условились. Необходимо с чрезвычайной спешностью приготовить проект резолюции (съезда {393} Пролеткульта), провести через ЦК и успеть провести в этой же сессии Пролеткульта»[[487]](#footnote-488).

Составленная В. И. Лениным резолюция была единогласно принята съездом в тот же день.

В. И. Ленин и в дальнейшем не раз возвращался к делам Пролеткульта. В ноябре 1920 года вопрос об отношении к Пролеткульту был даже рассмотрен на Пленуме ЦК партии.

Политбюро ЦК 22 ноября 1922 года приняло еще одно постановление о Пролеткульте. Дело было в следующем: 27 сентября 1922 года председатель президиума ЦК Пролеткульта В. Ф. Плетнев опубликовал в «Правде» статью под заголовком «На идеологическом фронте», в которой развивал ошибочные взгляды пролеткультовцев. В. И. Ленин назвал статью Плетнева фальсификацией исторического материализма. По поручению вождя заместитель заведующего отделом пропаганды и агитации ЦК Я. А. Яковлев поместил в «Правде» от 24 и 25 октября статью «О “пролетарской культуре” и Пролеткульте». Основные положения этой статьи, — писал впоследствии Луначарский, — точно совпадают с заметками Владимира Ильича, и сама статья является систематизацией этих заметок. Статья Яковлева свидетельствовала о беспомощности плетневской концепции, утверждавшей, будто пролетарский театр должны создавать только рабочие, и он во всех отношениях должен быть защищен от влияния театрального наследия прошлого. Я. А. Яковлев, опираясь на указание В. И. Ленина, писал: «То основное, что тогда выдвигал Ильич, сводилось прежде всего к борьбе против представлений о пролетарской культуре как о чем-то таком, что может вырасти из того или иного тепличного учреждения. Ленин считал большой опасностью саму мысль о том, что в теплице можно вырастить пролетарскую культуру. Такой теплицей был Пролеткульт.

Пролетарская культура может вырасти на почве общей грамотности в условиях Советской власти»[[488]](#footnote-489).

Театр Пролеткульта в сущности ничем не отличался от театра Мейерхольда. Разница состояла лишь в том, что на формалистической сцене Мейерхольда выступал профессиональный актер, а в театре Пролеткульта — пришедший из студии рабочий, не имеющий ни опыта, ни соответствующих сценических данных.

Идеолог Пролеткульта Керженцев так же, как и Мейерхольд, отрицал классическую драматургию, утверждая, что классика может нанести пролетарскому театру один лишь вред. Но до того, как будет создана пролетарская драматургия, необходима радикальная переделка старых пьес; они должны быть только сырьем в руках новых режиссеров.

{394} Южин часто выступал на страницах прессы и в дискуссиях с критикой теории Керженцева. Он считал, что если Пролеткульт желает участвовать в строительстве новой советской театральной культуры, то должен решительно изменить курс, встать на путь профессионального театрального искусства. Рабочий класс, великий повелитель будущего, — говорил Южин, — вправе располагать прекрасным и совершенным искусством. Именно этому и должен служить Пролеткульт.

Театры Пролеткульта показали два спектакля: «Лена» и «Мексиканец». Обе постановки были сурово раскритикованы в той же статье Я. А. Яковлева. Пролеткульт придерживался позиции, согласно которой театр должен создавать художественный образ не героя, а лишь трудящихся масс. «Мексиканец» же явился спектаклем, противоречащим именно этому театральному принципу Пролеткульта. Герой Джека Лондона, один из вождей революции, выходит на ринг против профессионального боксера. Он одерживает победу и на выигранные деньги покупает оружие для нужд революции. Революция побеждает. Подобное понимание движущих сил революции, разумеется, не имеет ничего общего с характером социалистической революции. Что же касается масс, то они не были видны ни в рассказе, ни на сцене. Было ясно, что спектакль не мог удовлетворить требований нового зрителя и был довольно далек от задач советского театра вообще.

Пьеса «Лена» имела революционное содержание. Она особенно отличалась обилием революционных монологов. Однако при постановке был утерян идейный смысл пьесы. Спектакль оказался формалистическим.

Керженцев ратовал за создание театра импровизации, поскольку подобный театр якобы является исходной формой коллективного творчества, главнейшего принципа социалистической культуры. По его мнению, спектакли должны ставиться на больших площадях, для 20 – 30 тысяч зрителей. Такой театр ничем не связан с литературой и обретает необходимую ему свободу. Пролеткультовцы полагали, что театральная культура прошлого создавалась по принципу индивидуализированного героя, пролетарская же культура должна основываться на художественном изображении «масс», в постановке спектакля должен участвовать сам зритель, должна стереться грань между сценой и залом, между зрителем и актером. Пролеткультовцы были убеждены, что именно таким путем может быть рожден «революционный, массовый театр коллективного действия». Они требовали начать строительство подобного театра, а для этого было необходимо закрыть профессиональные театры, Малый театр — в первую очередь. Один из теоретиков Пролеткульта прямо писал, что необходимо поставить под особый надзор Южина, когда он играет Островского, или {395} Шаляпина, когда он поет «Хованщину», с тем, чтобы они не распространяли буржуазную идеологию[[489]](#footnote-490).

Пролеткультовский театр основывался на теории «коллективного опыта» А. А. Богданова, согласно которой классовое положение и социальное происхождение целиком и полностью определяют идейно-художественное кредо художника. С этой точки зрения Южин безусловно был «буржуазным художником», не имеющим права участвовать в строительстве советской культуры. В силу этой же теории профессионализм был неприемлем для нового, советского театра. Дело не в том, поучал В. Ф. Плетнев, что художник-пролетарий, став профессионалом, вынужден оторваться от масс; это маловероятно. Важно то, что он вынужден отказаться от участия в процессе производства, где его психология обращена в противоположном буржуазно-капиталистической идеологии и психологии направлении[[490]](#footnote-491). Эта мысль Плетнева — классический образец вульгарного социологизма. Согласно Плетневу получается, что социалистическое общество не может иметь собственной интеллигенции, поскольку она по своему социальному и общественному положению якобы никогда не сможет встать на социалистические рельсы.

Южин поддерживал партию в критике и преодолении ошибок Пролеткульта. Вместе с тем, Южин ясно видел, что Пролеткульт не был единой, монолитной организацией, он не имел четкой программы. Нередки случаи, когда работающие в студиях Пролеткульта не разделяли теоретических взглядов своих руководителей. Южин в своих статьях и устных выступлениях старался заострить внимание на позитивных сторонах строительства советского театра, вывести из тупика многих заблуждавшихся пролеткультовцев.

Закаленный в борьбе против «левого фронта» — Мейерхольда и Пролеткульта, Южин под влиянием политики Коммунистической партии стал одним из выдающихся руководителей советского театрального искусства.

Борьба «левого фронта» против профессиональных театров завершилась крахом. Академические театры постепенно сблизились с советской действительностью и активно встали на службу социалистической театральной культуры. Уже в 1924 году В. Г. Шершеневич писал, что борьба «аков» (т. е. академических театров) против «левого фронта» в сущности завершилась. Она не была продолжена из-за естественной смерти противника. И поразительно, что погибли не «аки», а «леваки»[[491]](#footnote-492).

## **{****396}** 3. Театральная эстетика А. И. Сумбатова-Южина

А. И. Сумбатов-Южин был и теоретиком театра. Он оставил множество теоретических работ по актуальным вопросам театрального искусства. Т. Б. Князевская, анализируя его теоретическое наследие, употребляет термин «театральная эстетика Сумбатова».

Рассуждая о теоретических взглядах Южина, следует учесть, что они охватывают два периода: дореволюционный и послереволюционный. Между обоими периодами существует тесная органическая связь. До революции Южин твердо и последовательно стоял на позициях реалистического, прогрессивного, высокоидейного, гуманистического театра. В этот период его взгляды на театр неразрывно связаны с социальными проблемами. Он опирается на эстетические принципы Белинского и Добролюбова. С другой стороны, Южин — последователь здорового толстовского театрального реализма. Ему чуждо схематическое, черствое отображение действительности, доведение реализма до натурализма. В драматургии Островского он ищет истоки романтизма. Теоретическую концепцию, выработанную им к этому времени, можно назвать «романтическим реализмом» или «реалистическим романтизмом». Южин пытается связать, синтезировать эти термины, эти понятия, он разрушил границу между ними и выдвинул положение об единстве романтизма и реализма. С этой точки зрения взгляды Южина весьма оригинальны и представляют собой итог глубокого философского обобщения. До революции к голосу Южина прислушивалась вся театральная Россия. Он был признанным авторитетом не только в сфере театральной практики, но и в области теории. В годы реакции, когда многие ученые и художники, растерявшись, впали в уныние и безнадежность, он стойко защищал традиции русского реалистического искусства от нападок декадентов, смело разрабатывал теоретические проблемы театрального искусства, характеризующиеся высоким социальным звучанием, проникнутые идеями гуманизма. Теоретические убеждения А. И. Южина-Сумбатова зиждятся на принципе народности, в основе их девиз — «искусство для народа».

Театральная эстетика А. И. Южина на втором, советском этапе его творчества развивается под непосредственным влиянием Луначарского. Правда, он не стал последовательным эстетиком-марксистом, но высказал ряд важных соображений по отдельным конкретным вопросам марксистско-ленинской эстетики (театральное наследие и советский театр, новый зритель и мировая классика и др.).

При оценке теоретической деятельности Сумбатова-Южина необходимо исходить из руководящего положения В. И. Ленина, высказанного им в статье «Л. Н. Толстой», посвященной памяти {397} писателя, в которой он указывал, что заслуги мыслителя должны оцениваться не по тому, чего он не смог добиться, а исходя из позитивной стороны его наследия, учитывая все то новое, чем он обогатил историю общественной мысли. Исходя из этого положения, смело можно сказать, что сумбатовская эстетика, его анализ художественных процессов настолько глубок и полон, что никогда не потеряет своего значения в театральном искусстве. При этом следует заметить, что его взгляды, помимо театра, распространяются и на другие области искусства. Дело в том, что театр — искусство синтетическое, а театральная эстетика Сумбатова охватывает различные области философии, психологии, литературы, искусства и истории.

Южин прежде всего дает весьма оригинальное определение реализма и романтизма. Справедливо замечает Князевская: «Что такое реализм в его полном объеме? Ответ на этот вопрос мы находим в блестящих статьях Южина, незаслуженно мало используемых как театром, так и литературоведами»[[492]](#footnote-493).

В литературоведении XIX века между романтизмом и реализмом воздвигнута «китайская стена». Были попытки «снесения» этой «стены», однако никто не коснулся этого вопроса столь глубоко, как Южин. Его заслуга не ограничивается одним лишь стиранием межи между романтизмом и реализмом — им найдены внутренние связи между ними.

Уже шла речь о том, что под понятием романтизма Южин подразумевает романтическое как «красоту человеческой природы», «свойство человечества», а не историко-художественное направление в литературе и искусстве. «… Что же такое в своем существе романтизм? — спрашивает Южин. — Есть ли это только черный плащ Чайльд Гарольда, или шлем Руслана, или баллада Жуковского, или романцеро трубадура, или фантастика германцев?

Конечно, все это и многое другое носит имя романтизма: может быть, во всем этом есть элемент, который устанавливает близость этих литературных явлений с основным понятием о романтизме, **но романтизм в широком смысле**, как я его понимаю, **не есть литературная школа, а есть свойство человечества, как объекта творчества, и поэта, как творца**»[[493]](#footnote-494).

Сумбатов-Южин ни в своей творческой практике, ни по теоретическим взглядам не является представителем известного в искусстве течения — романтизма. Он — не удрученная настоящим личность. Как уже было сказано, духовной красотой человека он считает не романтизм, а романтическое. Именно это свойство — подтверждение жизнеспособности искусства. Южин характеризует романтическое как горение, поиск, {398} душевный подъем человека, увлеченность и страстность. Его понимание романтического часто совпадает с патетическим. Разумеется, подобным пониманием романтического он не мог противостоять реализму. Реализм без романтизма представляется ему безжизненным, эмпирическим, натуралистическим отображением действительности. Романтичность делает привлекательной реалистичность. Сухой, безжизненный реализм не кредо Южина. По его убеждению, правду следует излагать с большой эмоциональностью, реалистическое содержание должно выражаться в романтической форме. Реализм, настоящий реализм, для него — это органическое слияние быта и романтизма.

Для Южина театр без реалистического романтизма — все равно, что театр без света, без освещения, без звука и музыки. Лишь романтизм заставляет волноваться как в жизни, плакать не нервными, а сердечными слезами, смеяться светлым и здоровым смехом.

Театр для Южина является ценностью постольку, поскольку он связан с внешним миром. Театр должен быть «зеркалом жизни». В 1925 году он писал, что как бы ни старались «новые направления», они все же не смогут уничтожить девиз «театр — зеркало жизни»; они могут лишь подавить эту функцию театра. Если в один прекрасный день будут уничтожены все зеркала мира, человек все же попытается увидеть свое изображение в стекле, воде; драматический театр есть не только зеркало, но и совесть человечества[[494]](#footnote-495).

Вместе с тем южинское понимание реализма направлено именно против механического, зеркалоподобного отображения внешнего мира. Разумеется, для такого театрального деятеля, каким был Южин, недостаточно простого восприятия действительности. Главным для него было изображение действительности в такой форме, которая пробуждала бы возвышенные чувства в человеческих сердцах. Он стремился разбудить в зрителе, народе любовь к правде, добру: «Основа всякого театра — жизненная правда».

Художник, по мнению Южина, творит новый мир именно из действительности; он вовсе не создает мир, оторванный от реальности, а старается лишь вникнуть в существующий. Художник должен достичь глубин человеческой души. Это устремление художника к душевным глубинам человека — романтично. Следовательно, романтизм не отражает того, что существует. Южин различает две сферы романтизма: одна — это создание правдивой картины духовного мира человека, субъекта, вторая — реализм, отображающий будничные человеческие взаимоотношения.

{399} Обе сферы реализма художник должен выразить романтично, с пафосом. Отображение действительности, повседневной жизни — сфера реализма. Следовательно, Сумбатов-Южин все же как-то разграничивает сферы реализма и романтизма: внешняя действительность составляет предмет традиционного реализма, внутреннее духовное состояние — романтизма. Однако он тут же производит синтез двух этих понятий. Сцена безжизненна вне романтического. «И так как поэт только находит то, что **уже есть**, и добывает только найденное, а не сочиненное им, из неизмеримой глубины духа, то романтизм есть, конечно, прежде всего основная, бесспорная **правда** той же чистоты, как подземный ключ, и того же огромного значения, как **правда бытовая**, очевидная внешняя правда, доступная наблюдению и изучению как научному, так и художественному»[[495]](#footnote-496).

Романтику человеческой души и бытовую реальность Южин рассматривает в виде отдельных аспектов, не разграничивая, однако, в действительности человека и жизнь. С необычайной лаконичностью и убедительностью высказал он весьма важное соображение относительно единства романтизма и реализма. С одной стороны, психологический мир человека, его душевное состояние, или романтичность, а с другой, — создание убедительных картин жизни — вот в чем, по его мнению, заключается цель искусства. Из этих двух элементов должно состоять и каждое творение искусства. Поэтому подлинный реализм является не чем иным, как органическим слиянием быта с романтизмом.

Исследуя проблемы единства романтизма и реализма, Южин не обходит стороной и вопросы теории познания. В этой связи отчетливо прослеживается его отношение к философии вообще и его философское мировоззрение в частности.

В своих теоретических письмах Южин прежде всего ставит целью обосновать общественно-социальную функцию театра как одной из областей искусства. Он ставит вопросы и сам же отвечает на них: что такое театр, в чем заключается суть, предмет, цель, по какому пути он должен развиваться?

Для определения сущности театра Южин, в первую очередь, дает классификацию искусства как общественного явления. Для него театр является такой же обладающей внутренней закономерностью областью искусства, как литература, изобразительное искусство, музыка, архитектура и т. д.

Если роман, скульптура, полотно живописи, музыкальная партитура, архитектурный памятник существуют издревле, на протяжении веков, если их красота зафиксирована, то одной из особенностей театрального спектакля является то, что он живет лишь в продолжение нескольких часов и ни один фотограф, {400} ни один кинематограф не в состоянии сохранить его для будущих поколений. Чем это объяснить? В театральном искусстве художник и «сырой» материал представлены в единстве; здесь перо, мрамор, краски, глина заменены «живой душой и живым телом художника, творящего из них художественный образ». Это превращение живого материала в художественное творение начинается с того момента, когда художник приступает к творческой работе, и умирает вместе с ее завершением. Художественное творение начинает жить с момента его восприятия пришедшим в театр зрителем и погибает навсегда в последнюю минуту представления, как только опустится занавес. Спектакль как взаимосвязанный процесс художественного творчества и зрительного восприятия не подчиняется фиксированию, ему не суждено возродиться, даже если его творец относится к категории бессмертных. Вылепленный театральным художником художественный образ навсегда исчезает вместе с завершением спектакля как художественного процесса.

Единственное, что неподвластно исчезновению, это воздействие спектакля на зрителя. Акт этот имеет два аспекта. Первый — спектакль как художественный образ остается в воспоминании зрителя; второй — спектакль воздействует на зрителя, возвышает, обогащает, духовно питает, преображает его.

Особенностью театрального реализма Южин считает то, что здесь творчество связано лишь с человеком; представление, по его мнению, является единственной формой художественного образа, в которой весь материал живет в прямом значении этого слова.

Третья особенность театра обусловлена взаимоотношением творца и зрителя. Театральный художественный образ существует лишь тогда, когда в зале находится зритель. Как живописец не в силах создать художественное полотно без красок, так и актер не в состоянии создать спектакль без зрителя. В определенном смысле зритель для актера то же самое, что для художника — краски, для скульптора — мрамор, с той лишь разницей, что в первом случае мы имеем дело не с мертвым материалом, а с живыми людьми, которые поддерживают, подбадривают актера, дают ему импульсы. Подобного взаимоотношения нет в других областях искусства. Зритель помогает художнику в процессе его творчества и вместе с тем сам становится предметом сильнейшего воздействия, преображающего его самого. Театр не существует без зрителя, — заключает Южин. Зритель, его отношение к театру, его культура в определенной мере обусловливают художественный уровень спектакля. И это правда. Известно, например, что Шекспировский королевский театр Англии, побывавший во многих {401} странах Европы, самый большой успех имел в Москве. Поразительно, что московский зритель, почти не владеющий английским языком, оказался на столь высоком уровне, что своей реакцией произвел огромное воздействие на труппу театра. Именно эта обоюдная духовная гармония труппы и зрителя обеспечила успех театру. Известный режиссер и теоретик театра Питер Брук в своей книге «Пустое пространство» рассказывает, что по приезде этого театра в США предполагали, что он будет иметь там успех, поскольку представления будут проходить перед зрителем, родным языком которого также является английский. Однако гастроли театра, вопреки ожиданиям, провалились. Как утверждает Питер Брук, в этом не были повинны актеры… Они потеряли контакт со зрителем, и это оказалось решающим. Филадельфийский зритель, разумеется, прекрасно понимал английский язык, но его не интересовал «Король Лир», он не дорос до понимания драматургии Шекспира, он шел в театр, не желая отстать от других, стремясь лишь доставить удовольствие членам своей семьи и т. д.

Для Южина театр является направляющим фактором общественного прогресса. Неизмерима роль театра в воспитании и просвещении масс. Ни одна область искусства не обладает такой силой эмоционального воздействия, как театр. Исходя из этого, Южин обосновал теоретически, что театр должен сыграть решающую роль в культурном воспитании нового зрителя, быть пропагандистом новых идей. Театр должен приобщить к культурному наследию прошлого рабочих и солдат, для которых при царизме двери театра были закрыты.

Правда, он предостерегал театр, чтобы тот не уподоблялся газете, кафедре, трибуне, однако при этом не отрицал агитационного, пропагандистского назначения театра; наоборот, Южин сам боролся за это, но подчеркивал своеобразие театра, воздействующего на общественное сознание лишь благодаря создаваемым в нем художественным образам.

Театральное искусство, сценическое творчество, писал он, осуществимы лишь в единстве со зрителем, народом, существуют только лишь для народа; народ питает театр; театр со своей стороны питает, обогащает народ. Он исходил из положения Белинского, Чернышевского и Добролюбова о том, что цель искусства состоит в воспитании человека. Он критиковал безыдейный театр так называемого легкого жанра, который благодаря своему репертуару и манере сценического изображения ставит своей целью лишь развлечение публики. После Октябрьской революции Южин в своих теоретических трудах еще более четко сформулировал положение о том, что «театр должен быть в неразрывной связи с современной жизнью». А это означало, что театр должен акцентировать внимание на драматургии, отображающей современность. Иначе он уподобится музею.

{402} Судьба театра, по мнению Южина, прежде всего зависит от личности самого актера, являющегося «альфой и омегой» театра. Южин предъявлял актеру огромные требования. Он прямо указывал, что «слабой стороной театра» является «низкий уровень образования актера», что актер непременно должен быть образованным человеком с огромным запасом знаний. Эта истина, впервые высказанная Южиным, в тот период представляла собой неотложную задачу театра. Театр не смог бы справиться с возложенными на него обязанностями, если бы актер — центральная фигура театра — не был образованным, эрудированным, передовым человеком своего времени, не способным перенести на сцену верную, социально и исторически правдивую художественную картину.

## 4. Новый зритель

Вопрос о зрителе представлял одну из важнейших проблем театральной эстетики Южина.

На протяжении всей своей жизни Южин мечтал о том, чтобы театр стал выразителем интересов народных масс, чтобы его двери были широко открыты для них. Еще при царизме, когда зрительный зал заполняли в основном представители привилегированных классов, самым желанным зрителем для Южина было студенчество, занимающее места на «галерке» и в созданных Ленским, Южиным и Ермоловой художественных образах видевшее героев, борющихся за светлое будущее родины. Южин выступал против буржуазных эстетов, пытавшихся доказать, что широким народным массам чуждо и недоступно высокое театральное искусство. В 1916 году на Всероссийском съезде деятелей народных театров Южин указывал, что народ является главным объектом театрального искусства, основой его существования и развития. Широкие массы народа жаждут прекрасного, они хотят учиться и совершенствовать себя посредством театрального искусства. Театру же необходим новый, пока еще далекий от него зритель.

Южину были чужды рассуждения буржуазных искусствоведов о том, что для широких народных масс требуется особое, так называемое «элементарное театральное искусство», поскольку театр, ставящий своей целью решение высокохудожественных задач, им непонятен. В 1921 году в программной статье журнала «Культура театра» Южин, оценивая значение Октябрьской революции в области театрального искусства, писал: «Театру нужно, чтобы люди, приходящие в его стены и воспринимающие его трепетную жизнь, знали, чего они от него могут ждать, и требовать, и получить. Особенно это необходимо теперь, когда, наконец, осуществилось то великое ожидание, которым был полон русский театр прошлого, теперь, когда его двери перестали быть запертыми для широких народных {403} масс, когда театр расширил до необозримых размеров горизонт своего влияния, встретился лицом к лицу в своих залах с теми, чьей свободе и правам на счастье, свет и красоту он служил лучшими своими силами неустанно более века»[[496]](#footnote-497).

С первых же дней революции им было отвергнуто состряпанное апологетами буржуазного искусства предположение, будто победивший рабочий класс поневоле явится разрушителем художественных ценностей. Наоборот, несмотря на трудности, связанные с гражданской войной, новая власть создала все условия бывшим «императорским театрам» для свободного развития. Театры вышли из идейно-художественного кризиса, начавшегося в годы мировой войны. Сохранение демократических традиций русского театра стало возможно именно благодаря победе Октябрьской революции.

Новый зритель сам оказывал воздействие на театральное искусство. Заполнившие театральные залы рабочие, красноармейцы совершенно иначе, чем прежний зритель, реагировали на создаваемые на сцене театральные образы. Зрительный зал по-иному воспринимал действия и поступки тех или иных героев. Новый зритель побуждал театры заботиться не только об обновлении репертуара, но и о новой идейно-художественной интерпретации старых спектаклей.

Южин хорошо видел, что новый зритель, как правило, был заинтересован не в ликвидации старых театров, как этого требовали Пролеткульт и «Левый фронт», а в привлечении его на службу советскому обществу. В культурной жизни трудящихся все более высокое место стал занимать театр. Театр стал в центре народного внимания, интерес к нему возрастал неуклонно. Если просмотреть прессу того времени, то бросаются в глаза многочисленные рецензии, отзывы на каждую постановку. Диспутам и дискуссиям по вопросам театра не было конца. И, как правило, рабочие и солдаты высказывались за сохранение и развитие старых театров.

Не раз Южин отмечал, что новый зритель сыграл огромную роль в изменении гражданственной позиции всей труппы Малого театра. Если раньше, до революции, какой-либо герой или эпизод спектакля вызывали сочувствие со стороны зрителя, то для нового зрителя они превращались в объект для насмешек. Например, гибель Франца Моора в «Разбойниках» Шиллера вызывала непрекращающиеся аплодисменты.

Поражало поведение нового зрителя в театральном зале. Он приходил сюда как в храм искусства, святую святых, с благоговением и огромным вниманием следя за всем происходящим на сцене. Этот зритель открывал в театре новый, неизвестный доселе ему мир и всем своим существом впитывал в {404} себя благотворное влияние прекрасных произведений мирового искусства. Для Южина было очевидно огромное воздействие, которое Малый театр оказывал на рабочую аудиторию. Малый театр стал одним из самых любимых театров пролетариата.

В первый же год революции Малый театр по инициативе Южина начал ставить выездные спектакли в рабочих кварталах. Это был очень важный почин, впоследствии нашедший столь большое распространение в нашей стране. Примечательно, что в сезон 1917 – 1918 г. театр показал 15 выездных спектаклей, а в 1918 – 1919 г. — 170. Свое искусство несли трудящимся массам Южин, Ермолова, О. О. Садовская, Яблочкина и многие другие мастера русского театра. Луначарский писал, что спектакли Малого театра в рабочих районах — это новые пути развития советского театра. Малый театр решал задачу приобщения трудящихся к театральной культуре, воспитания нового зрителя.

10 – 12 марта 1918 года на чрезвычайном совещании по вопросам театра управляющая Московскими государственными театрами Е. К. Малиновская указала, что руководитель Малого театра А. И. Южин делает все для служения новому зрителю, приближая театр к задачам нового общества.

## 5. «Театр актеров»

В начале нынешнего века была создана теория «театра актеров» при активном участии А. И. Южина и известного театроведа А. Р. Кугеля.

По утверждению Кугеля, актер является формой, орудием театрального искусства; в нем воплощены цель, суть, материал, идея, содержание и форма спектакля. Кугель до конца жизни защищал свое убеждение, выступал с критикой Московского Художественного театра. Он прямо заявлял, что скучен тот театр, в котором за всех остальных играет один режиссер.

Южин стоял на той же позиции, но в отличие от Кугеля с большим интересом и вниманием следил за творчеством коллектива актеров Художественного театра, управляемого единой волей режиссера. Он искал положительные стороны этой работы, восхищался режиссерским мастерством Станиславского и Немировича-Данченко, которые были подлинными творцами спектакля, превращали литературное произведение в произведение сценическое определенного идейно-философского, эстетического звучания. Сильное впечатление произвели на Южина и режиссерские работы Марджанишвили в Свободном театре. Однако он был убежден в абсолютном примате актера, в том, что от его таланта зависит судьба театра. Как руководитель, идеолог и теоретик «театра актеров» он считал, что в {405} театре «единой воли» неизбежно подавление самобытности актера, его индивидуальности.

Вместе с тем Южин не отрицал значения режиссера в сценическом творчестве. По его убеждению, режиссер обязан определять идейно-художественную концепцию спектакля и способствовать творческому объединению актерского ансамбля, сохраняя при этом индивидуальные особенности дарования каждого актера. Как известно, в Малом театре подобный ансамбль творили талантливые актеры, из которых каждый свободно и по-своему интерпретировал создаваемый им образ, нисколько не нарушая единства. «Театром актеров» были поставлены спектакли, золотыми буквами вписанные в историю мирового театра как образцы творческого совершенства: «Орлеанская дева», «Макбет», «Горе от ума», «Ревизор», «Гамлет», «Ричард III», «Венецианский купец» и многие другие. Необходимо отметить также, что именно в Малом театре, этой цитадели «театра актеров», впервые роль режиссера была выдвинута на передний план. Связано это с именем А. Н. Островского. Несмотря на то, что в отличие от Станиславского он несколько иначе понимал роль режиссера в театре, Островский все же был одним из лучших режиссеров своего времени[[497]](#footnote-498).

После открытия Художественного театра у его руководителей и Южина возникли разногласия в понимании роли режиссера. Обе стороны были тактичны в этом споре, считались с достижениями театра-«противника», исходя из положения, что как одно, так и другое направление необходимы для дальнейшего развития русской театральной культуры. Именно это и имел в виду Южин, когда писал, что Немирович-Данченко как один из создателей «театра единой воли» вместе с тем всегда искренне приветствует достижения театров и других стилей. Со своей стороны Южин критиковал тех представителей «театра актеров», которые в театре «единой воли» видели лишь отрицательные его черты. Он указывал, что Художественный театр путем преодоления множества препятствий создал совершенно новое направление в театральной культуре, нашедшее выражение в театре, отличающемся от всех других театральных коллективов, объединяющем актеров разного жанра.

Тем не менее спор между Малым и Художественным театрами не умолк и в первые годы Советской власти, что мешало «академическим театрам» совместно защищать свои интересы от нападок представителей «Левого фронта».

В 1921 году, когда «Театральный Октябрь» Мейерхольда {406} беззастенчиво ставил вопрос о закрытии академических театров, в одной из лекций Немирович-Данченко раскритиковал некоторые стороны художественной жизни Малого театра. Пресса так раздула его замечания, что Южину пришлось выступить с ответным письмом «Вынужденные возражения».

Высказывая свою точку зрения, Южин писал, что для Малого театра режиссер является полноправным членом труппы — «первым среди равных». Для Художественного же театра режиссер — вождь, его основная ведущая сила. Малый театр не имеет ни своего Станиславского, ни своего Немировича-Данченко, и это вполне закономерно, так это и должно быть. Именно этим и отличается Малый театр от Художественного. Художественный театр Москвина, Качалова невозможно представить без Станиславского и Немировича-Данченко. Столь же невероятно существование театра такого типа, каким является Малый театр, без ярко выраженной творческой инициативы актеров, разумеется, наряду с режиссерской инициативой[[498]](#footnote-499).

Этого же вопроса коснулся Южин в своей докладной записке народному комиссару просвещения от 21 марта 1924 года, в которой он прослеживает историю Малого театра. Южин писал: сила Малого театра в том, что она основывается на «**общественной совести и художественной силе русского актера**»[[499]](#footnote-500). На протяжении целого столетия одно поколение актеров Малого театра сменялось другим, но ни одно из них не повторяло другое, менялись художественные формы, каждый новый актер вносил в историю театра свое новое, оригинальное, неповторимое искусство. Именно в этом и заключалась специфика Малого театра, смысл его существования, его традиций.

Южин считал, что «театр актеров» — это самый демократический театр, органически связанный с народом, ибо театр — это коллективный, художественный процесс, а не творчество одиночек. Однако Южин явно допускал ошибку, когда утверждал, что демократическим театром является лишь «театр актеров». «Театр единой воли» вовсе не ущемлял талант, самобытность великих актеров, демократические начала художественного процесса всей актерской труппы.

Продолжая рассуждения, Южин утверждал, что какой бы сильной ни была служебная дисциплина и режиссерский авторитет, творчество само по себе всецело принадлежит актеру. Только актерский талант создает великие произведения искусства. «Творить может только сам творец; и замысел и выполнение его тогда высоко ценны, когда они зарождаются и вызревают {407} в душе художника. Никакое вмешательство в это дело не проходит без ущерба для ценности самого создания. Нет никакого сомнения, что Толстой и Достоевский не были бы ни тем, ни другим в своих гениальных творениях, если бы все, что они дали в них, не имело бы единым источником их личной творческой инициативы, если бы образы и мысли, ими созданные, не зарождались именно в каждом из них и не осуществлялись именно их творческой волей, со всеми им свойственными особенностями и подхода к созданию и всего процесса создания»[[500]](#footnote-501).

Все это верно. Однако театр — это творчество коллективное, и пример Толстого и Достоевского скорее всего говорит в пользу «театра единой воли», чем «театра актеров».

Южин заключал, что необходимо беречь талант как зеницу ока, предоставлять ему полнейшую художественную свободу. История Малого театра учит нас, что творчество Щепкина, Мочалова, Садовских, Шумского, Самарина, Ленского, Медведевой, Федотовой, Ермоловой и других первоклассных актеров, составляющих эпоху в русском искусстве, создавалось не под диктовку режиссеров.

Южин отмечал, что театр «единой воли» имел много положительных сторон, однако нашлись подражатели Художественного театра, профанирующие его принципы. В этих театрах режиссер-диктатор вытеснил актера как основную силу театра; режиссер стал единственным автором спектакля. Театр «единой воли» требовал, чтобы во главе театра стоял большой художник, такой, как Станиславский, Немирович-Данченко, которые, как и всякий большой талант, составляют лишь редкое исключение. Там же, где их заменили посредственные художники и администраторы, нет подлинного искусства.

Взгляды Южина относительно роли режиссера в театре с течением времени претерпели определенные изменения. Если в начале нашего века он целиком и полностью разделял принципы «театра актеров», то в советскую эпоху он верно предугадал необходимость усиления роли режиссера. В этом отношении эстетика Южина характеризуется определенной эволюцией. С одной стороны, Южин не мог отказаться от принципа доминирующей роли актера, а с другой, — отчетливо видел что там, где творческая жизнь в театре поставлена правильно, упорядочены взаимоотношения между режиссером и актером, там, где во главе театра стоит талантливый режиссер, «режиссерский театр» не погубит мастерства и таланта актера, а наоборот, повысит уровень его творчества, поднимет на новую ступень развития сценическое искусство.

{408} В 1923 году в письме к Гнедичу он с огорчением писал, что решил поставить шесть замечательных пьес, но не имеет денег, режиссеров, лишен возможности осуществить это дело должным образом.

Тот факт, что после революции Южин внес определенные коррективы в свою теорию о «театре актеров», становится очевидным из воспоминаний режиссера Л. М. Прозоровского, которого в ноябре 1922 года режиссер И. С. Платон — правая рука Южина — пригласил на должность режиссера. Прозоровский из-за творческих разногласий вынужден был оставить театр «Левого фронта». Как он вспоминает, назрела неизбежность отказа Малого театра от дилетантизма в вопросе режиссуры и создания новых режиссерских кадров, для чего, по словам Южина, необходимо было признать, что «актер есть актер, а режиссер есть режиссер, и совмещать эти две несовместимые специальности нельзя ни в коем случае»[[501]](#footnote-502).

Цитируя Южина, Прозоровский излагает его взгляды по этому вопросу: «В течение сорока лет я держался такой точки зрения, что будучи хорошим актером, можно быть и хорошим режиссером. Но сейчас я убедился, что нельзя быть полноценным режиссером и одновременно играющим актером, в особенности это невозможно в наше время, когда перед театром встали такие сложные, благородные и вместе с тем трудные задачи. Наш новый зритель требует от театра не развлечений, от которых мы, к сожалению, до сих пор не всегда отказываемся, но глубоко идейных, революционно устремленных, созвучных нашей великой эпохе спектаклей. … Отсюда следует, что современный спектакль даже при наличии блестящих актеров может потерпеть крах, если этим спектаклем не будет руководить культурный, знающий свое мастерство и, главное, революционно устремленный и понимающий задачи дня режиссер»[[502]](#footnote-503).

Небезынтересно отметить, что эти мысли Южина были услышаны Прозоровским не от самого Южина, а от режиссера Платона. Лишь в мае 1923 года Прозоровскому представилась возможность побеседовать на эту тему с Южиным в его артистической уборной, которая служила ему также и рабочим кабинетом директора. Прозоровский, видимо, заговорил о совмещении двух театральных профессий — режиссера и актера. Южин ответил, что, пока он директор театра, «штатные режиссеры должны быть только режиссерами», и привел биографии известнейших режиссеров. «Вспомните божественного актера Ленского, — сказал А. И. Южин, — хотя он играл до последних дней жизни, но последнее десятилетие он все меньше проявлял интерес к актерской работе. И я убежден, что, проживи {409} он еще десяток лет, он бросил бы актерство, как его бросили такие прекрасные в прошлом актеры — Санин, Мейерхольд, Марджанов. Этот переход на режиссуру вполне закономерен: они, может быть, еще не сознательно, а инстинктивно понимают, что совмещать две несовместимые творчески профессии невозможно»[[503]](#footnote-504).

Вопрос о взаимоотношениях драматурга, актера и режиссера, их месте и роли в сценическом искусстве был, есть и будет центральной проблемой театрального искусства. Бесспорно, без ведущей роли режиссера нет современного театра, однако неоспоримо и то, что невозможно дать однозначный ответ на вопрос: нужен ли «театр актеров»? Имеет ли творческую перспективу такой театр? Художественное творчество — многосторонний, многообразный, непрерывный процесс. Поэтому в реалистическом театре существование столь отличающихся друг от друга по своему стилю театральных коллективов способствует лишь их взаимодополнению и взаимному творческому росту.

Бесспорно и то, что актер всегда был и остается властелином сцены, ее центральной фигурой. Актер призван представлять на сцене то, что создано драматургом. На первый взгляд, тут нет ничего сложного. Однако в действительности почти невозможно создание актерского образа, абсолютно соответствующего замыслу драматурга. В идеальном случае актер с помощью режиссера может лишь приблизиться к созданному драматургом литературному образу. Ни один Чацкий не похож на другого. Ни один Чацкий, вероятно, не соответствует тому образу, который представлял себе Грибоедов. Монолог Чацкого в исполнении различных актеров приобретает совершенно различное звучание в зависимости от отношения самого актера к жизни, действительности, кто он, какова его жизненная позиция, каков его талант, его способности и т. д. Между прочим, великие драматурги, хорошо зная эту специфику сцены, в процессе работы над текстом пьесы важнейшие диалоги и монологи строят не только по велению ума, но и под влиянием определенных эмоций. Драматург сам зачитывает этот монолог с выражением, с учетом интонации, ритма, модуляции голоса и пауз. Более того, драматург сопровождает пьесу соответствующими ремарками. Однако всего этого все же недостаточно, если речь идет об абсолютной идентичности. Ни ремарки, ни пояснения, ни желание, старание и прилежание режиссера не могут сделать идентичными образы, созданные драматургом и актером. Даже в том случае, когда актер благодаря огромному дару перевоплощения «выходит из самого себя» и мастерски сливается с художественным образом, основой художественного образа все же остается актер, а не авторский {410} текст. Сценический образ несет на себе печать личности актера.

Разумеется, вышесказанное не исключает метода художественного перевоплощения. Метод этот существует, оставаясь самым совершенным методом сценического искусства. Мы должны лишь заметить, что даже этот метод не в силах дать абсолютный результат.

Из всего вышесказанного можно сделать интересное заключение: вероятно, был прав Южин, думая, что в определенном смысле история театрального искусства — это история актерских индивидуальностей и что создание большого театра под силу лишь большим актерам. Об этом свидетельствуют и творческие биографии Щепкина, Мочалова, Ермоловой, Ленского, самого Южина и других корифеев русской сцены.

Н. А. Луначарская-Розенель вспоминает один эпизод из жизни Южина, проливающий свет на художественное кредо актера.

Однажды в музыкальной студии Художественного театра после какой-то премьеры Луначарского с супругой пригласили на чашку чая в кабинет Немировича-Данченко. Там их встретил сам хозяин, а также Южин, Нежданова, Голованов и другие.

За столом царила дружественная атмосфера. Даже касаясь в беседе серьезных вопросов, Немирович и Южин старались сохранить атмосферу теплой непринужденности.

Немирович-Данченко завел разговор о том, что собирается поставить «Лизистрату» и хочет пригласить в качестве художника Рабиновича, прославившегося в постановках Марджанова в Киеве. Сцена, — продолжал он, — будет оформлена скупо, но выразительно. Высокие белые колонны, лазурное небо и больше ничего. Благодаря вращающейся сцене зрители будут иметь возможность с разных сторон представить себе простую, но впечатляющую конструкцию.

«— Вот, Саша! А вы там в вашем “Доме Щепкина” все сидите в раскрашенных павильонах и ни с места!

— Ну, Володя, ты же знаешь, что я не сторонник гегемонии декоратора в театре. Если мне захочется смотреть картины, я пойду в Третьяковку. Главное — мысли писателя, облеченные в живую человеческую речь; актер должен возможно полнее, возможно убедительнее донести их до зрителя; внимание зрителей должно быть сосредоточено на актерах, как в фокусе; нельзя дробить это внимание, отвлекая зрителя картинками от главного. И как актер я хочу, чтобы на сцене дверь была дверью, камин камином, люстра люстрой, чтобы мне во время спектакля чувствовать себя в обстановке, соответствующей ходу действия… А когда ты говоришь “конструкция”, меня это шокирует. Извини, Володя, но ведь ты просто заимствуешь модные выдумки Таирова, Мейерхольда.

{411} — А для меня, — сказал В. Немирович-Данченко, — конструкция вовсе не является каким-то жупелом. В “Лизистрате” эти вращающиеся колонны не помешают выявить извечную борьбу женщины за свои права в обществе… “Лизистрата” в комедийной форме говорит об очень серьезных вещах. Проникновение в психологию женщины…

— Да, Володя, психология женщины действительно твой конек. Недаром ты был такой грациозной Софьей в “Горе от ума”.

— Как Софьей? — невольно воскликнула я.

— Да, когда-то, сто лет тому назад, в тифлисской гимназии ставили “Горе от ума”. Восьмиклассник Немирович-Данченко играл Софью, я — Чацкого. Так вот все эти годы у нас и тянется дружба-соперничество: женаты мы на кузинах…, он — во главе Художественного театра, я — Малого.

— Оба — драматурги, — подсказал Анатолий Васильевич»[[504]](#footnote-505).

Кстати, Южин как режиссер ставил на сцене Малого театра не один спектакль. Большие знания позволяли ему глубоко вникнуть в идейно-художественное содержание пьес, находить нужные сценические выразительные средства. Но, несмотря на это, он никогда не считал себя режиссером. Однажды после репетиции «Измены» Н. А. Луначарская-Розенель обратилась к Южину:

«— Александр Иванович, вы замечательный режиссер. Почему вы не режиссируете?

— Но ведь, говорят, что я как актер не вовсе вышел в тираж, — ответил он с тонкой улыбкой.

— Конечно, нет, кто же говорит об этом! Но ведь режиссировать так увлекательно, так захватывающе интересно!

— Нет, дитя мое. Я считал и считаю до сих пор, что первое лицо в театре — актер»[[505]](#footnote-506).

## 6. О строительстве драматических театров на периферии Москвы

Начиная с античной Греции, где было построено первое театральное сооружение, и кончая Французской буржуазной революцией, когда находящаяся на подъеме буржуазия создала так называемый «массовый народный театр», театральные постройки, как правило, воздвигались в центре города.

В центре Афин стоял классический театр Диониса. В эпоху эллинизма театры, так называемые одеоны, также строились в центральной части города. Театральные сооружения древнего Рима повторяли принципы эллинистических театров. В XVIII веке {412} в Италии приступили к строительству многоярусных театров, в определенном смысле открывшему новый этап в истории театральных сооружений. Эти строения несколько отличались от театров эпохи эллинизма, однако принцип места их построения остается неизменным. Театры Италии были построены в центре города, так же, как театральные центры в Париже, Лондоне, Москве, Петербурге и т. д.

Южин теоретически разработал проблемы построения «периферийных театров» для обслуживания «окраинного» зрителя. Вопрос строительства театральных зданий является одной из важнейших проблем его «театральной эстетики». По инициативе Южина актеры Малого театра с первых лет установления Советской власти давали в рабочих кварталах иногда по два‑три выездных спектакля в неделю. Однако это было сопряжено с большими трудностями. Помещения не были оборудованы соответствующим образом, не отапливались, были плохо освещены, возникали затруднения с переносом декораций и т. д.

Анализируя подобные выездные спектакли, Южин говорил о том, что их идейный и художественный уровень во многом зависел от окружающей обстановки. Он приводил такой пример: достаточно исполнение какой-либо блестящей симфонии Бетховена лучшим оркестром несколько раз прервать паровозным свистком или автомобильными гудками, и у зрителя улетучится все впечатление от музыки великого композитора. Достаточно прочертить гениальное полотно какой-либо цветной линией, и вся прелесть его исчезнет. А выездные спектакли, как правило, ставились в весьма неподходящих условиях, иногда летом актеры играли на открытых сценах без рампы и при дневном освещении, но тяга народа к искусству была столь велика, что они не испытывали недостатка в зрителе.

Южин прямо указывал, что на окраинах города Москвы необходимо построить новые театральные сооружения, это дело большой государственной важности. «Русская психика давно придала русскому театру углубленную значительность — может быть, даже чрезмерную для тех сил, которые призваны ему служить, — значительность, доводящую предъявляемые к ним требования до невероятной высоты»[[506]](#footnote-507).

На окраинах Москвы живут трудящиеся массы, новый театральный зритель. А если учесть, что «Театр кует души народа, раскрывает их потенциальные силы и возвышает их»[[507]](#footnote-508), ясно, что к строительству театров необходимо приступить даже в тяжелых условиях разрухи и разорения народного хозяйства.

{413} Южин исходил из того тезиса, что театр играет огромную политическую роль, поскольку «вбирает в свой фокус важнейшие устремления конкретной эпохи» и этим фактически воздействует на общественную жизнь. В качестве иллюстрации сказанного он приводил примеры из истории мирового театра. «Вспомним, — писал Южин, — что сделали для Франции театры Мольера, Бомарше, Гюго; как отразился на германском национальном сознании театр Шиллера и Гете, оперы Вагнера; на деле объединения Италии театр Верди; наконец, какой могучий сдвиг русской мысли произвели в России Грибоедов, Гоголь и Островский; чем были для своих современников Мочалов, Щепкин — преемники и продолжатели этих драматургов и актеров»[[508]](#footnote-509).

По мнению Южина, сила театра в том, что он не только учит, но и утешает, радует людей, измученных жизнью. В огромной, титанической борьбе двух миров, когда борьба между старым и новым идет не на жизнь, а на смерть, в грозных раскатах звучал и голос русского театра. Революция борется за сохранение театра. И это делается по воле вождя революции и ее наркома. «Мало того, и революционные массы и их вожди увидели в театре то большое благо, которым надо поделиться возможно шире, разлить как можно дальше»[[509]](#footnote-510).

Южин имел в виду искусство высокого ранга. На протяжении всей своей жизни он боролся с теми, кто развитие театрального искусства, его демократизацию связывал с ростом лишь количества театров, а не с повышением их художественного уровня. Южин указывал, что неверно понимаемая демократизация театрального искусства может нанести один лишь вред народу. По его мнению, демократизация искусства — это донесение высокого театрального искусства до широких трудящихся масс, а не увеличение количества театров, что, как правило, влечет за собой халтуру. Проникнутый этим убеждением Южин в 1922 году направил в Наркомпрос и Московский городской Совет письмо «Драматические театры на периферии Москвы», в котором излагался 18‑летний план строительства театров в столице. План Южина предусматривал построение к 1940 году 14‑ти новых театральных зданий в рабочих кварталах Москвы. Здесь же заметим, что с 1922 по 1940 год в Москве были построены и переоборудованы свыше двух десятков театральных помещений. Советская власть сделала мечту Южина явью. Однако сам он не дожил до этого счастливого дня.

В своем письме Южин отвечал на следующие вопросы:

а) сколько театров должно быть построено в Москве, чтобы в дальнейшем были удовлетворены потребности населения; {414} б) какими должны быть театральные здания с тем, чтобы они, с одной стороны, служили народу, а с другой, — выполняли, культурно-просветительную функцию; в) как следует поставить работу в этих «храмах искусства» и как наладить связь между периферийными московскими театрами; г) какими юридическими правами будет облечен театр; д) каким путем можно добиться быстрого решения намеченной задачи.

Перед составлением этого письма Южин консультировался с известными статистиками-плановиками, архитекторами, строителями, юристами и партийными работниками Москвы. Выяснилось, что в московских театрах, расположенных в центре города («первый пояс»), имеется всего 18 тысяч мест, хотя население превышает 1,5 миллиона. Что касается периферии города («второй пояс»), здесь вообще нет театральных зданий современного типа, и две трети населения лишены возможности посещать театральные представления. Южин высчитал: для того, чтобы основная часть населения г. Москвы имела возможность присутствовать на спектакле или концерте хотя бы раз в неделю, необходимо построить театры, вмещающие 50 тысяч зрителей.

В результате кропотливого труда он уточнил дислокацию фабрик и заводов на московских окраинах, концентрацию населения, определил расстояние каждого микрорайона от центра и в результате всего этого указал районы, в которых следовало построить театры.

Заслуживала большого интереса мысль Южина о том, что новые театры должны строиться с двумя залами — большим и малым, что даст увеличение количества мест, а вместе с тем удешевит строительство театра и предоставит театральным коллективам возможность широко развернуть свою деятельность. Театр сможет полностью занять актерскую труппу, расширить свой репертуар. При этом Южин исходил из положения, что зал драматического театра может вмещать максимум 1200 – 1400 зрителей, тогда как в театрах с двумя залами можно поместить до 2400 зрителей.

Южин считал, что театры, находящиеся в центре Москвы, недоступны для двух третей населения столицы, поэтому и влияние драматических театров на духовную жизнь населения было весьма ограниченным, посещение драматических театров должно быть доступным, для этого театр должен находиться недалеко от рабочих районов, лишь таким путем сможет он превратиться в объект «первого потребления».

Вновь построенные театры должны стать для Москвы «памятником века», центрами русской культуры. Население должно черпать в них информацию о государственных, политических, экономических и других сферах.

Южин разработал вопрос строительства не только театров, {415} но и театральных центров, культурных очагов, «театральных поселений» — так называл он их сам, где главное место, разумеется, должно занимать здание самого театра с двумя залами, которое помимо своего прямого назначения может послужить и для выполнения других функций. Южин в своем письме излагал также вопросы архитектуры, планировки, объема, структуры театральных залов и т. д.

При чтении письма Южина создается впечатление, что оно написано не актером, руководителем театра, а опытным архитектором, экономистом, плановиком.

## 7. Театральный музей им. А. А. Бахрушина

В 1894 году по инициативе большого ценителя и пропагандиста театра А. А. Бахрушина был основан театральный музей, в котором собраны уникальные предметы, отображающие развитие русского театрального искусства. Южина с Бахрушиным связывали близкие дружеские и деловые отношения — они сотрудничали в Театральном обществе, в Центротеатре, в театральном отделе Наркомпроса, в Комитете оказания помощи раненым солдатам и в других общественных организациях.

Южин со дня основания музея был членом совета и активным участником в его деятельности. Он считал, что Театральный музей «имел большое значение для театральной жизни России».

Южин восхищался личностью Бахрушина. В статье, посвященной 30‑летию Театрального музея, он вспоминает, что в 80‑е годы XIX столетия в Московском Малом театре появился молодой человек, безгранично влюбленный в этот театр. Он сблизился с членами труппы, поклонниками театра и приступил к собиранию всего — начиная с фотографий и автографов и кончая театральными костюмами, всего, что впоследствии могло иметь огромное значение для истории русского театра. Так постепенно оказались в руках Бахрушина портреты, письма, режиссерские экспликации, рукописи пьес, записи актеров, зарисовки художников, предметы, отображающие жизнь театра, личные гримировальные принадлежности актеров, гастрольные материалы, афиши, программы и т. д.

В первое время отдельные скептики с иронией отнеслись к начинанию Бахрушина. Однако он знал, что театр живет лишь сегодняшним днем, что после окончания представления спектакль умирает, и поэтому предугадывал, сколь огромное познавательное значение приобретет в дальнейшем все, собранное им. Коллекция Бахрушина привлекла внимание широкой московской общественности уже в начале нашего века. Музей поражал посетителей объемом и многообразием собранных в нем экспонатов.

{416} Бахрушин не только собирал театральный материал, но и систематизировал его: во-первых, его интересовали лишь по-настоящему важные, характерные материалы, могущие пролить свет на прошлое театра; во-вторых, он внимательно следил за театральной жизнью в поисках того, что имело перспективу дальнейшего роста и развития. Кроме того, систематизируя уже имеющийся у него материал, он предоставлял всем желающим возможность ознакомиться с прошлым театра.

Самой большой заслугой Бахрушина явилось то, что для изучения добытых им материалов он приглашал не только профессиональных театроведов, но и вовлекал широкие круги зрителей, пробуждая тем самым в них интерес к культуре.

В 1913 году Бахрушин передал свой музей Российской Академии наук, а в 1918 году музей перешел в ведение Наркомпроса, и по распоряжению В. И. Ленина ему было присвоено имя А. А. Бахрушина.

В 1927 году в связи со смертью Южина музеем Бахрушина была устроена выставка — «А. И. Южин. 1857 – 1927», на которой было представлено свыше 550‑ти экспонатов.

## 8. Борьба с бюрократизмом

После мировой и гражданской войн народное хозяйство находилось в весьма тяжелом состоянии. Советский государственный аппарат только приступил к упорядочению своей работы. Разумеется, в тяжелом положении оказались и театры. Не было налажено дело материального и технического снабжения. Деятельность театра затруднялась из-за бюрократизма и недостаточной гибкости государственного аппарата, не раз дававших знать о себе.

Именно этим вопросам посвятил Южин свое письмо, посланное Луначарскому в августе 1921 года. Этот документ интересен во многих отношениях. В нем Южин ставит перед наркомом много актуальных проблем.

Прежде всего они касаются бюрократизма, проникшего в театральное дело. Южин настаивал на необходимости изменить структуру управления театрами, определить органы, способные компетентно руководить творческой деятельностью театров. По словам Южина, как неминуемо поражение в бою того легиона, во главе которого стоят десять-двадцать военачальников, облеченных равными правами, точно также неминуема неудача театра, работающего под началом нескольких вышестоящих учреждений. Он считал, что слишком велико число тех организаций, которые определяют творческую и финансово-хозяйственную деятельность, тарифы трудового вознаграждения актеров и сотрудников театра. В таких условиях, — {417} писал Южин, — исключается инициатива самого театра. Вместо живой творческой деятельности театры пытаются выполнить бесчисленные распоряжения управляющих органов, что фактически невозможно. Непосредственное руководство театром растрачивает драгоценное время, пытаясь разобраться в ворохе бумаг, исходящих из разных учреждений, дни и ночи проводя в собирании материалов, составлении докладных записок, никому не нужных по существу. Подобная бюрократия не дает возможности установить в театре подлинно творческую и трудовую дисциплину.

Южин критиковал также существующую в области искусства систему вознаграждения творческих работников сцены, которое основывалось на так называемой «тарифной таблице», утвержденной председателем Центрального Комитета Всероссийского союза работников искусств И. М. Славянским в 1919 году. Согласно этой «тарифной таблице» зарплата работников сцены определялась не по их профессиональному уровню; а по количеству спектаклей, в которых они принимали участие.

«В деле художественного творчества, — писал Южин, — количество и размер продуктов не могут быть базою его расценки. Этою базою должно служить только его качество и талант его создателя»[[510]](#footnote-511). Он указывал, что одно стихотворение Лермонтова ценнее миллионов томов бульварных романов, а набросок Леонардо да Винчи — всех поколений холстов, покрывающих стены различных художественных галерей.

Письмо Южина подписали от Малого театра О. А. Правдин, И. С. Платон, от Большого театра — Л. В. Собинов, А. А. Санин и другие, от Камерного театра — А. Я. Таиров, от Художественного театра — К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко и другие.

В мае 1922 года во время болезни Южин разработал «Положение о заслуженных артистах, почетных членах и почетных сотрудниках Московского государственного академического Малого театра», которое 21 июля того же года было утверждено Луначарским. Согласно Положению, право на звание заслуженного артиста Малого театра имели актеры с большим дарованием, особыми заслугами в искусстве и проработавшие на сцене Малого театра 25 лет. Порядок представления к почетному званию был демократичным: представление должны были подписать не менее двух третей труппы, а решение утверждалось на общем собрании театра.

# **{****418}** Глава VIIПоследние годы

## 1. «Обыкновенный человек». Е. К. Лешковская

Южин был опорой коллектива как художественный руководитель и как директор. Он был добр, отзывчив, внимателен не только к актерам, но и ко всем своим подчиненным. Он никогда не отказывался поддержать каждого, кто обращался к нему за помощью, за советом.

А. А. Яблочкина в воспоминаниях признается, что у нее не было друга ближе и дороже Южина, но дружба, выросшая на взаимной симпатии, никак не сказывалась на их деловых отношениях. Южин не допускал никаких поблажек, напротив, оставался строгим и требовательным ко всем своим многочисленным друзьям. У него было правило: не менять серьезные решения, зато в мелочах он охотно шел на уступки.

Чрезвычайно сердечен, изысканно учтив, галантен Южин был по отношению к женщинам театра, независимо от их положения, дарования, возраста.

Н. А. Луначарская-Розенель вспоминает, как однажды она подошла к кулисе перед выходом на сцену в спектакле «Стакан воды». Рядом сидел Южин в шикарном парике и роскошном костюме Болингброка. Он немедленно поднялся, любезно предложил ей свой стул и очень смутился, когда она отказалась сесть.

— По-вашему, я совсем уже немощный старик? — спросил он[[511]](#footnote-512).

Молодая актриса, в замешательстве пробормотав что-то мало убедительное, отошла в другую сторону. Но Южин и туда перенес свой злополучный стул, ей ничего не оставалось, как сесть, к счастью, перед самым выходом.

О скромности, человечности Южина, о его удивительно добром отношении к молодым коллегам говорили и писали многие актеры Малого театра. Обратимся к воспоминаниям {419} В. Н. Аксенова, хранящимся в Государственном архиве Грузии. Аксенов пишет о гастролях в Нижнем Новгороде, где ему посчастливилось поселиться вместе с Южиным.

«Рано утром, еще лежа в постели, Александр Иванович долго и упорно будил меня, заставляя заваривать кофе. Это было моей хозяйственной обязанностью. Обычно моей заваркой он бывал недоволен и вставал уже сам поправлять дело. Когда кофе был готов, Александр Иванович варил яйца. Чтобы определить время, когда они сварятся в мешочек, Александр Иванович читал вслух три раза “Отче наш”, а когда вынимал, обжигаясь, их из воды, они всегда оказывались переваренными — вкрутую. Александр Иванович долго ворчал на меня за мои кулинарные способности, а когда я начинал спорить, что в этом он сам виноват, — он переводил разговор на другую тему. А на следующее утро проделывал то же самое.

За утренними завтраками Александр Иванович рассказывал мне про свои прежние гастроли, о том, как нужно носить мольеровский костюм, показывал, как на одном дыхании продекламировать шестнадцать строк четырехстопного ямба…

Сидя дома, за утренним чаем, рассказывал про Сальвини в “Отелло”, вспоминая свои с ним спектакли, будоража свои впечатления, оставленные в памяти от юношеских лет… И с отвращением поедая переварившиеся яйца…

Когда мы выходили на главную улицу, и народ, узнавая, показывал пальцами, останавливался, провожал нас до театра, — Александр Иванович тихо, по-дружески просил меня: “Всеволод, идите от меня на несколько шагов дальше, — а видя мое недоумевающее лицо, добавлял: никто же не виноват, что вы такая дылда”. Я понимал, что он не хотел казаться рядом со мной невысокого роста, и сейчас же отходил и радовался, узнавая в этих словах своего, родного, обыкновенного человека.

Почти каждый вечер после спектакля Александра Ивановича и меня… приглашали куда-нибудь в гости: на банкет, на чествование гастролеров. Но бывали вечера, когда я уходил один в общежитие, где жили остальные актеры нашей гастролировавшей группы. Возвращался я обычно поздно. Страшно волновался, что Александр Иванович спит, будить его было неловко, и что мне никто не откроет дверь.

Чуть слышно стучался я в дверь нашей комнаты… Слышал сначала тяжелое дыхание, строгий оклик: “Кто там?” и после виноватого “Я” — добродушный и успокаивающий меня голос Александра Ивановича. Он, открывая дверь, подробно расспрашивал, где я был, что делал, не хочу ли я есть — на окне холодный ужин — и, укладываясь снова под одеяло, просил меня запереть дверь.

Комнатка наша была так мала, что, когда я ложился, мои ноги упирались в дверь, а дверной замок был настолько безнадежен, {420} что стоило мне во сне попрямее вытянуться, дверь раскрывалась настежь и в комнату задувал предутренний холодный ветер.

Бывало, Александр Иванович ночью встанет, запрет снова дверь, подогнет мои ноги — и этим разбудит меня — но я притворялся всегда спящим и лежал, не открывая глаз.

Когда вновь разливалось спокойное и грузное дыхание, я приподнимался, глядел на улыбающегося во сне Александра Ивановича, потом съеживался насколько мог, чтоб не задеть ногами предательски-расхлябанной двери, и, нанизывая Друг на друга тяжелые вздохи, засыпал.

После последнего спектакля в Нижнем — играли “Измену” — один знакомый театрал позвал нас, нескольких актеров, в гости. Александр Иванович пошел домой, хотел выспаться как следует перед отъездом, отдохнуть он всяких чествований, благодарностей, приветствий. Засиделся я в гостях до позднего утра, вышел оттуда последним, часа за два до отхода нашего поезда. Пришел домой — комната заперта. Нашел Александра Ивановича в грузинской столовой на Покровке, где мы обычно обедали.

Александр Иванович волновался, не понимая, где я пропал… Отругал меня бесчеловечно, прямо при всех, а в столовой сидели не только актеры. Обедать мне было уже поздно. Александр Иванович запасся в дорогу цыплятами. Одного отдал мне, заставил, когда пришли домой, съесть. Я не доел, лег спать, глаза сами собою слипались. Александр Иванович вынул часы и разрешил “подремать” полчаса. … Через полчаса… Александр Иванович разбудил меня и сказал: “Пора ехать”. Я упросил дать мне еще пять минут. Через пять минут, только я заснул, снова будит меня. Спать так хотелось, что…

— Ну, хорошо, я докурю папиросу, и вставайте сами!

Папироса погасла — я спал сладким сном. Снова меня раскачивает Александр Иванович, но уже более резко и настойчиво.

— Считаю до десяти, как скажу десять — вставать!

Я прошу считать до ста. Александр Иванович не соглашается, убеждая меня, что это слишком много, но все-таки начинает медленно и постепенно увеличивать роковое для меня число. Наконец сошлись на 25‑ти; но пока мы торговались, сон отлетел, и я сам встал, потеряв всякую охоту заснуть. Александр Иванович смеялся — перехитрил. И благодаря этой хитрости мы благополучно приехали почти к самому отходу поезда»[[512]](#footnote-513).

Так просто и дружески, так по-отечески заботливо относился этот большой актер к своему начинающему 22‑летнему коллеге.

{421} Еще один эпизод.

Когда Александр Иванович вернулся из первой своей поездки за границу, была назначена репетиция «Стакана воды». Кое‑кто в театре шептался о том, что Южин постарел, ослаб, потерял голос, память и вряд ли сможет участвовать в спектакле. Эти слухи собрали не один десяток работников театра на репетицию. Не видно было только Аксенова, который должен был играть с Южиным в этом спектакле.

«Короче, — пишет Аксенов, — я запоздал на репетицию “Стакана воды”. И вот мое впечатление от “ослабевшей памяти”, от “пропадающего голоса”, от обессиленного Александра Ивановича Южина…

Александр Иванович, сидя в кресле, разговаривал сердито и быстро с пустым местом, причем проговаривал слова и за себя и за меня. Не успел я прочувствовать весь ужас, всю неловкость своего опоздания, как Александр Иванович громовым, раскатным голосом закричал мне: “Вы бы еще завтра пришли!” Да так закричал, что куда там “ослаб голос” — я только успел подумать: “А не лучше ли придти мне действительно завтра”.

Ну, репетицию продолжали. Александр Иванович постепенно смягчился, добрее и спокойнее глядели его прищурившиеся глаза. А когда кончили первый акт, он позвал меня к себе в уборную.

— Милый, не сердись, пожалуйста, на меня! Ты понимаешь, я не мог иначе…

Боже мой, как стыдно, как ужасно было слушать его же извинения»[[513]](#footnote-514).

Эти мелкие, но интересные подробности говорят о многом.

В начале февраля 1925 года Южин после ряда тяжелых сердечных приступов вместе с супругой отправился во Францию на лечение. Это была его первая поездка за рубеж после революции. С печалью в сердце прощался он с родным театром. Большой грустью и любовью к труппе проникнуто его письмо, адресованное Яблочкиной, которое было написано на второй же день после отъезда из Москвы и отослано с советско-польской границы.

В отсутствие Южина Малый театр постигла не одна утрата. В феврале скончалась старейшая актриса Г. Н. Федотова. Эта «мудрая женщина», как называл ее Южин, вырастила немало актеров молодого поколения и в успехе самого Южина сыграла решающую роль. Последние годы ее прошли трагически — болезнь приковала актрису к постели, лишь издали {422} она могла наблюдать за жизнью любимого театра. Южин писал Яблочкиной, что смерть Федотовой болью отозвалась в его сердце. «Ведь целая эпоха нашего театра ушла с ней в могилу. Она была связью с эпохой Щепкина и Садовского-деда, а я с ней играл и сыновей, и любовников, и Макбетов. Она была огромный человек»[[514]](#footnote-515).

В мае Южину сообщили, что в железнодорожной катастрофе погибла молодая и очень талантливая актриса, любимица Малого театра В. А. Шухмина. В начале июня скончалась Е. К. Лешковская, в конце июня — В. Н. Давыдов, чуть позже — старый добрый друг Южина П. П. Гнедич.

Южин тяжело переживал потерю товарищей. «Точно судьба ждала моего отъезда, чтобы убрать из жизни целую полосу прошлого»[[515]](#footnote-516). Но особенно ошеломила его смерть Лешковской, последовавшая за тяжелой и долгой болезнью. Как ни был готов Южин к известию о ее кончине, он «чуть с ума не сошел от горя и тоски»[[516]](#footnote-517).

Лешковская была одной из ближайших и любимейших друзей Южина. Он считал Лешковскую самой крупной актрисой русской сцены после Ермоловой. Несмотря на болезнь, Южин написал и отправил ответственному секретарю театра В. В. Федорову письмо, посвященное памяти покойной актрисы. «Я не могу теперь дать очерка этой славной чистой жизни, — писал Южин. — Слишком болит по ней сердце. Почти сорок лет я работал на Малой сцене рука об руку с нею и знаю, что даже общими бликами нельзя исчерпать всего богатства и сверкающей многогранности ее исключительного таланта и ее сценического творчества. Для этого надо углубиться в ее светлую, но многострадальную жизнь… Я постараюсь приняться за этот большой труд, как только найду в себе для этого достаточно сил, как только минует острота утраты…»[[517]](#footnote-518)

По мнению Южина, Лешковская была «великим художником» и «глубоким аналитиком женской души». Подобно поэту-лирику она умела передать самые глубинные, затаенные мысли и чувства женщины, ее надежды и мечты.

Образы, создаваемые Лешковской, отличались внутренним изяществом, человечностью, были лишены малейшего налета мещанства, обывательщины. Критики единогласно признавали, что Лешковская поразительно точно и тонко умеет передать глубоко затаенную драму женского сердца. Талант актрисы с годами блистал все ярче и ярче, ее светлое творчество будило в сердцах зрителей самые высокие чувства. Южин называл {423} Лешковскую «артисткой женской души». Ее талант обладал необыкновенно широким диапазоном, ей подвластны были роли самого разнообразного жанра, самые сложные движения женской души.

Лешковская принадлежала к плеяде тех подлинных художников, которым чуждо следование какому-либо шаблону, каким-либо заготовленным приемам, никогда нельзя было предугадать, каким окажется результат ее репетиционных работ. Многогранность творчества поражала даже в самые молодые годы актрисы, когда у нее еще не могло быть ни опыта, ни сценической техники.

Убедительность художественных образов, создаваемых Лешковской, вдохновляла партнеров, писателей, музыкантов. Петр Ильич Чайковский создал свою прекрасную оперу «Иоланта» под впечатлением роли Иоланты в исполнении Лешковской. Беседуя с Южиным, великий композитор искренне сокрушался, что вряд ли когда-нибудь кто-нибудь исполнит оперную партию его Иоланты, как исполняет эту роль на драматической сцене начинающая актриса Лешковская.

С большой печалью Южин пишет о том, что, несмотря на положение одной из ведущих актрис театра, завоеванное с первых лет работы, Лешковская была мало оценена при жизни.

Южин указывал еще на одну редкую особенность Лешковской: она не любила хвалебных разговоров о ее таланте, никогда не выходила на овации. Это, наверно, единственная актриса, не принимавшая ценных подарков, которые, как правило, подносили актерам на бенефисах. Лешковская была лишена всякого тщеславия, но самозабвенно любила сцену, свое искусство. Последний период ее славы был в то же время трагическим периодом в жизни актрисы. Тяжело больная, Лешковская жила только ради театра, для сцены. Стоически сопротивляясь болезни, она приносила на алтарь русского искусства весь свой огромный редкостный талант. Вне сцены не было смысла в ее жизни.

## 2. Болезнь. Почетный директор Малого театра

Южин строго соблюдал все предписания парижских врачей, лечение и климатические условия принесли положительные результаты — прекратились боли в области сердца, он почувствовал себя значительно лучше и постепенно включился в литературную и театральную жизнь Парижа.

Однажды Южин встретился в советском посольстве с Луначарским, что было приятным сюрпризом для обоих. Их встречу очень живо описала Н. А. Луначарская-Розенель: «Анатолий Васильевич, увидев его, сказал с искренней радостью:

{424} — Париж вам очень идет, Александр Иванович. Вы — совсем молодец.

Действительно, … во фраке, с бриллиантовыми значками, поднесенными ему в юбилейные даты, он превосходно гармонировал с этими залами в стиле XVIII века… Казалось, что он виртуозно играет роль дипломата в некоей еще не написанной пьесе. Здесь, среди известнейших людей Франции, он чувствовал себя, как рыба в воде. В “Комеди Франсэз”, в “Одеоне”, в Театре Сары Бернар, в “Опера”, среди журналистов у него было множество друзей… во время своих приездов в Париж встречался с Сесиль Сорель, с де Максом; он был в наилучших отношениях с Фирменом Жемье, с Шарлем Дюлленом.

… Как не похожи были оба эти москвича на обычных англо-американских туристов, которые в автобусах Кука покорно поворачивают по команде гида головы направо, налево.

Александр Иванович с удовольствием сообщил, что “Комеди Франсэз” очень заинтересовалась его пьесой “Рафаэль и Форнарина”, которую он почти закончил. Биншток уже работает над переводом первых картин.

… На приеме был великолепный артист, директор “Одеона”… — Фирмен Жемье; он уговорил Луначарского, Южина и меня закончить вечер в баре гостиницы “Крийон”. Жемье посоветовал мне заказать какие-то мудреные коктейли, но Южин и Анатолий Васильевич наотрез отказались от этой “американской смеси”…

— Виноградное вино — чистый, благородный напиток, а в этой мешанине сказывается безвкусица американских выскочек, — говорил он.

— Древнейший напиток, — подхватил Южин, — сколько поколений возделывали виноградники, культивировали вино. Приезжайте к нам в Грузию, у нас есть вина, которыми не стыдно угостить француза»[[518]](#footnote-519).

Все было хорошо, но мысли о Малом театре не давали Южину покоя. Несмотря на успешное лечение, он был грустен и озабочен, как свидетельствуют воспоминания Марии Николаевны и его собственные письма. Южин мечтал о возвращении на родину, его тревожило и решение покинуть пост директора театра. «Хотя мне здесь и хорошо, и полезно, — писал он Яблочкиной, — но как я вспомню эти безмерно дорогие старые стены, так и засосет. Но ему нужны сильные и здоровые работники. Постараюсь по мере сил стать таким к возврату, хотя, по правде говоря, чем дальше я отхожу, тем тяжелее мне мысль о возврате к управлению. Не знаю, вернется ли к вам директор, но актер и драматург непременно, если будет жив»[[519]](#footnote-520).

{425} 13 марта Южин отправился в Ниццу, где оставался до середины декабря. Там наряду с лечением он много работал над своей пьесой «Рафаэль», кроме того, писал предисловие к французскому изданию пьесы, готовил сборник для изданий на итальянском и шведском языках и вел оживленную переписку с Луначарским, Немировичем-Данченко, Яблочкиной, со своими близкими и родственниками. Он был в курсе всех событий, хорошо знал о делах театра.

В письмах к друзьям и коллегам Южин неоднократно упоминал о низком уровне французского театрального искусства. Большой сторонник мастерства и артистизма, он уходил разочарованным из тех театров, которые успел посетить за короткое пребывание в Париже. По его свидетельству, крупные силы довоенного времени покидают сцену, а талантливая молодежь идет в миниатюру или в кинематографию. 18 августа 1925 года он писал Яблочкиной о том, как приятно сознавать, что Малый театр «не имеет соперников на европейской сцене по своей силе и яркости».

20 декабря 1925 года Южин вернулся в Москву уже не директором Малого театра. Основные причины нам известны, а подробности мы узнаем из его беседы с друзьями.

Еще в 1924 году сильный сердечный приступ заставил Южина прийти к убеждению, что совместить сложнейшую работу единоличного директора со сценическими выступлениями невозможно. После второго сердечного приступа, вызванного крайним утомлением в связи с юбилейными торжествами театра, он подал в отставку. Но коллегия Наркомпроса, отклонив просьбу Южина, предоставила ему годовой отпуск.

По истечении года его здоровье настолько восстановилось, что он мог оставить за собой некоторые общие функции управления. Встретившись в Париже с Луначарским, Южин вновь обратился к нему с просьбой освободить его от должности директора, оставив за ним известную долю общего влияния на художественную жизнь театра, считая, что полнота власти директора должна быть сосредоточена в руках одного, а не нескольких лиц. Южин полагал естественным закрепить все права директора за возглавившим театр в его отсутствие В. К. Владимировым. Луначарский согласился с изложенными мотивами и выработал форму приказа с некоторыми изменениями, утвержденными коллегией.

В этом приказе говорится: А. И. Южин освобождается от обязанностей директора Малого театра и назначается, ввиду его заслуг, почетным директором и председателем художественного совета театра. Общая художественная работа, проводимая директором Малого театра В. К. Владимировым, согласовывается с мнением его почетного директора.

{426} Уход Южина с директорского поста вызвал недовольство труппы Малого театра. Особенно огорчился Остужев. Для него непонятной, неразгаданной оставалась личность Владимирова. Он стал к нему в оппозицию. Человек предельно честный, прямой, Остужев интуитивно понял, что Владимиров не тот директор, который будет отстаивать демократические позиции Малого театра.

15 января 1926 года Южин выступил в спектакле «Горе от ума». Зрители встретили его овациями, спектакль имел огромный успех. Это, по-видимому, и послужило причиной того, что Южин гораздо больше загрузил себя постановками, чем было предусмотрено планом. Он заявил, что будет выступать два раза в неделю. Однако уже 5 февраля в спектакле «Железная стена» почувствовал себя очень плохо и с трудом доиграл спектакль. Здоровье Южина снова ухудшилось, вернулись сердечные боли. В январе он принял участие в трех спектаклях, а 5 февраля после четвертого спектакля вернулся домой с температурой 38 градусов. Врачи определили тяжелую форму пневмонии типа испанки. И без того больное сердце день ото дня все меньше сопротивлялось высокой температуре. Лечение взяли в свои руки профессора Д. Д. Бурмин и А. И. Тарасевич. Но истинным спасителем Южина был живущий в его же доме молодой врач Константин Михайлович Напалков, человек высокообразованный и одаренный. Три дня и три ночи бодрствовал он у постели больного, готовый оказать ему помощь в любую минуту.

13 февраля консилиум в составе профессоров Шервинского, Плетнева, Кончаловского заключил, что состояние больного безнадежно, дальнейшее лечение не может дать никакого результата. На следующий день главный врач Кремлевской поликлиники Л. Г. Левин сообщил Луначарскому, что Южин находится в совершенно безнадежном состоянии и может прожить всего несколько часов.

Это сообщение крайне угнетающе подействовало на Луначарского. Он долго ходил по комнате из угла в угол, что было признаком чрезвычайно взволнованного состояния. Какое несчастье, — говорил он. — Мы теряем такого благородного и прекрасного человека… человека, который столько еще мог сделать для страны… как бессильна еще медицина…

Но совершилось чудо. После того, как маститые профессора, признав состояние Южина безнадежным, приняли решение сделать ему инъекцию морфия, дабы облегчить ему предсмертные муки, доктор Напалков попросил разрешения попытаться спасти больного. Надежды не было, однако профессора не стали препятствовать молодому врачу, тем более, что того же настойчиво требовала Мария Николаевна.

{427} Впоследствии Напалков вспоминал: «За всю мою практику мне лично не приходилось видеть таких страданий, какие испытывал в эту ночь Александр Иванович… он, обессиленный, но не терявший ни на минуту сознания, взяв мою руку, чуть заметно пожал ее и, сознавая, что уже ничто не поможет, грустно взглянул мне в глаза, тихо промолвил: “Спасибо, я вижу, что вы сделали все, что было в ваших силах, теперь об одном прошу — не надо больше колоть. Смерти я не боюсь, но сделайте только, чтобы можно было умереть спокойно”.

Я не мог перенести этого взгляда, покорного и вместе с тем смелого, с которым он так решительно встречал смерть. Напрягавшиеся в течение трех бессонных ночей мои нервы не выдержали, спазмы сдавили горло, и я вышел, чтобы не дать ему заметить подступавших слез, но через минуту я вернулся снова. Слишком больно было уступать смерти дорогую жизнь горячо любимого человека.

Видя, что он продолжает мучиться, я решился на последнее средство. Не вынимая иглы, было сделано подряд еще несколько различных инъекций, и вдруг совершенно прекратившее работу сердце снова забилось. Стало ясно, что на этот раз опасность миновала.

Через несколько минут, дотронувшись до моей руки своей похолодевшей ладонью, он снова посмотрел мне в глаза взглядом, в котором уже светилась жизнь и надежда, как бы спросил: “А ведь выкрутимся”.

Я ответил кивком головы и вышел, чтобы еще раз скрыть свое волнение.

С 14 февраля он, хотя и медленно, все-таки стал поправляться»[[520]](#footnote-521).

Через несколько дней Южину стало гораздо лучше. Спустя некоторое время его навестил Луначарский. Южин сидел в глубоком кресле, он сильно похудел, был бледен, и голос его заметно ослаб. Пытаясь подбодрить больного, Луначарский заговорил с ним о возможности снова отправиться во Францию, где он так успешно лечился. Южин горячо поблагодарил наркома за заботу и внимание, но от поездки отказался.

День за днем возвращенная жизнь все настойчивее предъявляла свои права. Поднявшегося на ноги почетного директора с неземной силой потянуло в «безмерно дорогие старые стены». Можно себе представить, с какой теплотой и радостью встретил Южина весь коллектив театра…

19 апреля 1926 года отмечалось 50‑летие Луначарского; на сцене Малого театра были поставлены отрывки из его пьес. Южин намеревался открыть вечер вступительным словом, посвященным драматургии Луначарского. Его спаситель врач Напалков категорически запретил ему даже думать об этом, {428} однако в день юбилея он с самого утра стал готовиться к поездке в театр.

К вечеру Южин облачился в свой любимый фрак и походил по комнатам; настроение было радостное, приподнятое. Внезапно он побледнел и схватился за грудь — боль в сердце возобновилась. Оставаться дома в этот праздничный вечер было слишком обидно, но боль не унималась. Южин позвонил новому директору Малого театра: «Владимир Константинович, внизу меня ждет автомобиль, я же сижу одетый во фрак, одним словом, должен прийти в театр и выступить с речью. Но я чувствую себя очень плохо, воздуха не хватает».

После телефонного разговора Южину стало еще хуже, но полчаса спустя он снова позвонил в театр, и на этот раз Луначарский лично просил его отбросить мысль о поездке и поберечь свое здоровье…

В июне Южин, сопровождаемый Марией Николаевной и доктором Напалковым, отправился в Кисловодск. Погода здесь-стояла дождливая, холодная, для лечения не было нормальных условий. В октябре Южин вернулся домой и, несмотря на плохое состояние здоровья, возобновил свою сценическую деятельность. Протесты Марии Николаевны и врачей не приносили никакой пользы, напротив, вызывали недопустимо бурную реакцию. К слову сказать, в дни, когда Южин играл на? сцене, он был бодр, весел и казался совсем здоровым. И не диво — он вступал в сферу своей жизнедеятельности, в тот мир, в котором был бесконечно счастлив, без которого существовать не мог.

Время от времени Южин чувствовал себя вполне нормально и работал почти в полную силу. Играл он великолепно. Очевидно, по этой причине ни зрители, ни друзья не могли до конца поверить в крайнюю серьезность его болезни. Но каждое выступление на сцене было тяжелой нагрузкой на его больное сердце…

7‑е декабря 1926 года — дата значительная и печальная. На сцене Малого театра шла комедия «Горе от ума» с участием Южина. Никто не знал, что это последний его спектакль, что, не истощив своего творческого богатства, сегодня он покинет эту сцену навсегда.

В тот вечер на долю Южина выпал огромный успех, хотя спектакль проходил в напряженной атмосфере. Перед началом Южина тревожила неустойчивость его состояния, в каждую минуту могла возникнуть боль, от нее не было никакой защиты. В 1‑м акте у него неожиданно сорвался голос, партнеры заметно растерялись. Он схватился за сердце, но в ту же секунду опустил руки и бросил в зал две шутливые реплики. В ответ раздались аплодисменты. Поддержка зрителя, его теплое участие придали актеру силы, спектакль не потерял ритма, превозмогая боль, Южин доиграл его до конца.

{429} В первых числах января члены Общества любителей российской словесности организовали в честь Южина многолюдный банкет, присутствовал и Луначарский. Южин чувствовал себя очень плохо, но выглядел он подтянутым, представительным, был необычайно хорош собой, по словам Луначарского.

После банкета Южин заболел. Врачи предписали ему строгий режим. Весь январь и февраль он не выходил из дома, большей частью сидел в своем глубоком кресле, пробовал было работать над пьесой, но это оказалось ему не под силу.

Несмотря на тяжелое состояние, он не терял надежды вернуться к театральной деятельности. В. К. Владимиров вспоминает о последней встрече с ним в его доме в Палашевском переулке. Александр Иванович показался ему худым, изможденным, но, когда они заговорили о Малом театре, он оживился, глаза его засияли, и Владимиров почувствовал, как много еще силы и «веры в жизнь» у этого необыкновенного человека. Южин рассказывал ему, что 15 лет назад у В. Н. Давыдова был такой же сердечный приступ, что его уже собирались хоронить, а он оправился и прожил больше 10 лет. «Глаза Александра Ивановича говорили, что… он думал о себе»[[521]](#footnote-522).

Но лечение затягивалось, хотя были испытаны все возможные средства. В конце концов консилиум решил остановиться на климатической терапии. По постановлению Народного комиссариата, Южин снова был направлен во Францию.

В поездке за границу, кроме Марии Николаевны, сопровождал его верный Напалков. Чтобы не переутомить больного длительным путешествием, они провели два дня в Берлине, 6 дней в Висбадене, 10 дней в Париже; 9 июля прибыли в Жуан-ле-Пэн, на юге Франции, и там устроились в пансионате. Климат Средиземноморского побережья оказал благотворное влияние на больного, Южин постепенно набирался сил, прекратились одышка и боли в сердце; он гулял почти целыми днями, а вскоре возобновил работу над своим «Рафаэлем».

Однако доктор Напалков вынужден был вернуться в Москву. Позднее он писал, что в один из дней перед его отъездом из Франции они с Южиным с утра поехали осматривать окрестности Ниццы. Александр Иванович был в прекрасном настроении, много ходил, не чувствуя усталости. Вернувшись поездом в Жуан-ле-Пэн поздней ночью, Южин сказал, что хорошо выдержал самый трудный экзамен. И в последующие дни он чувствовал себя прекрасно. «Помню, простившись с ним, я снова вернулся за забытым мною свертком, Александр Иванович встретил меня у двери и еще раз пожал руку со словами: “Счастливец, как я завидую, что вы снова увидите Москву, театр”. У него были слезы на глазах»[[522]](#footnote-523).

{430} Спустя два месяца, 17 сентября 1927 года, в день своего семидесятилетия, А. И. Южин скончался за письменным столом, завершив работу над последней своей пьесой.

Это было в Жуан-ле-Пэн, на юге Франции. Путь его на Родину лежал через море — из Марселя в Батуми.

## 3. Последний путь

Печальная весть пришла в Малый театр 17 сентября в 10 часов вечера; заканчивался последний акт «Любови Яровой». Когда опустился занавес и смолкли аплодисменты, Владимиров собрал актеров и сотрудников театра в репетиционном зале и сообщил о кончине Южина.

На следующий день эта весть облетела всю Москву, а затем и всю страну.

19 сентября в Малом театре состоялось траурное заседание. Почтили вставанием память своего старейшего коллеги, своего преданного руководителя. Напалков, врач и друг Южина, рассказал о последних годах его жизни, о болезни, постепенно обостряющейся, несмотря на использование всех доступных современной медицине средств. Читали глубокой скорбью проникнутое письмо Ермоловой, горько оплакивающей кончину своего дорогого Друга, и многочисленные телеграммы, выражающие соболезнование, от разных театров, государственных и общественных организаций, и местные, и направленные в Малый театр из всех уголков Советского Союза, и полученные из-за рубежа. На заседании же приняли предложение В. О. Массалитиновой провести вечера воспоминаний; избрали общественный комитет, поручивший делегации, в которую вошли Яблочкина и Федоров, направиться в Батуми встретить тело покойного.

И Грузия оплакивала своего замечательного земляка. Как и в Малом театре, 19 сентября в Тбилисском театре имени Руставели состоялось траурное заседание; с речью, посвященной жизни и творчеству Сумбатова-Южина, выступил известный режиссер А. В. Ахметели. 25 сентября в Большом зале консерватории грузинская общественность собралась на вечер памяти. Стены фойе, увешанные фотографиями Южина в разных ролях, представляли галерею его сценических образов. Зал был убран торжественно и траурно; эстраду заполняли венки, висел большой портрет Южина. От имени Народного комиссариата просвещения вечер открыл С. И. Амаглобели. Писатель Ш. Н. Дадиани с большой теплотой говорил о редком актерском даровании Сумбатова-Южина, К. А. Марджанишвили — о высоких достоинствах его драматических произведений. От Союза писателей выступил В. Котетишвили со словами о литературной и общественной деятельности покойного. Журналист {431} Шебуев поделился со слушателями своими воспоминаниями о Сумбатове-Южине, рассказал о встречах актера с Максимом Горьким и другими русскими писателями. В заключение актриса Тамара Ираклиевна Чавчавадзе прочла монолог Зейнаб из пьесы А. И. Сумбатова «Измена». Артист тбилисской оперы Николай Георгиевич Кумсиашвили исполнил арию Георгия из оперы Ипполитова-Иванова «Измена».

Утром 19‑го октября из Марселя в Батуми прибыл пароход «Имерети‑II», доставивший тело Южина. В порту останки великого актера встречали представители Малого театра Яблочкина и Федоров, представители театральных и общественных организаций Тбилиси и Батуми. В десять часов утра состоялась гражданская панихида. С речью выступил народный комиссар просвещения Аджарии. После панихиды тело перенесли на Батумский вокзал, где его поместили в специальный товарный вагон, украшенный цветами, с большим портретом Южина на двери. До Москвы гроб сопровождали Мария Николаевна, племянница Южина Богуславская, Яблочкина, Федоров и актер Тбилисского драматического театра Н. С. Гоциридзе.

В Тбилиси их ждала многочисленная толпа, вокзальные помещения были переполнены, в небольшом зале у гроба Южина собрались лишь его родственники и друзья. Прозвучали прощальные слова Ш. Н. Дадиани, А. А. Васадзе. Затем гроб покойного перенесли в вагон, и поезд двинулся по направлению к Москве.

Последний путь совпал с первым путем молодого мечтателя, страстно влюбленного в театр. Те же станции, те же города, тот же Курский вокзал, но теперь заполненный массой почитателей огромного таланта, ценителей человеческого обаяния великого артиста. Едва ли тот далекий скромный юноша мог себе представить такую грандиозную сцену встречи с подлинной скорбью на лицах людей, в их наполненных слезами глазах — сцену, самой жизнью решенную в плане романтического реализма.

Малый театр встретил своего актера траурным маршем из «Ричарда III», некогда сопровождавшим его знаменитый монолог. Отсюда в один «удивительный вечер», впервые соприкоснувшись с истинным искусством реалистического театра, познав силу полного перевоплощения, он ушел перерожденным и взволнованным. Здесь много лет он покорял сердца своим вдохновенным мастерством…

Гроб установили в фойе бельэтажа.

Хоронили Южина 25 октября.

На траурном митинге в Малом театре от Советского правительства выступил Народный комиссар здравоохранения Н. А. Семашко. В своей речи он отметил заслуги Южина перед русской культурой, перед молодым советским театром, {432} перед народом, волею которого он был награжден высоким званием Народного артиста. Новому советскому театральному искусству, говорил Семашко, остались от великого актера «его поразительное мастерство», «его поразительная преданность делу». Когда покойного Южина везли в Москву, по огромному количеству венков, по развевающемуся на ветру красному знамени народ был уверен, что хоронят комиссара. Но все эти почести были возданы артисту, свой талант, свои духовные богатства отдавшему народу. «Общественный комитет со всеми трудящимися нашего Союза, со всеми осиротевшими театрами сегодня низко склоняет свою голову перед прахом покойного вождя искусства…»[[523]](#footnote-524), — заключил Семашко.

Выступивший от Народного комиссариата просвещения М. П. Кристи говорил о высокой гражданственности Южина. Он встретил революцию выдающимся актером и драматургом, большая часть его творческой жизни протекала в дореволюционной России. Люди в этом возрасте, особенно те, кто находится на вершине свой славы, «скептически относятся ко всему новому». Но А. И. Южин, человек «необычайно острого и богатого ума», человек честный и благородный, понял гигантские цели революционного народа и без тени сомнения пошел с народом и «новой властью к строительству новой жизни».

От имени Московского университета выступил ректор А. Я. Вышинский. «Сегодня мы подводим последнюю черту под целой эпохой, под целым Южинским периодом жизни Малого театра… Без Малого театра нет истории нашей культуры, истории нашей общественности, без Южина нет истории Малого театра, вот почему так тягостно сейчас это последнее расставанье… Мы потеряли не только большого писателя-драматурга, большого артиста и замечательного человека, мы потеряли крупного общественного деятеля.

Мне вспоминается один эпизод из эпохи Великой Французской революции, эпизод, который говорил о том, как один из лучших французских театров — Французская комедия Comédie Française там и не смог понять громадных требовании революционной действительности и покрыл себя печальным позором Термидора. Малый театр, руководимый честным, благородным, исключительным по своей талантливости и культурности Народным артистом Александром Ивановичем Южиным, с первых дней пролетарской революции признал и принял эту революцию. И пролетарская революция признала Александра Ивановича Южина, как и руководимый им театр, она это признание и свою признательность выразила в даровании от имени народа Александру Ивановичу высокого звания Народного артиста. Вот почему сейчас особенно печальна и тяжела становится эта утрата.

{433} Позвольте мне к этим немногим словам общественной скорби присоединить еще несколько слов от имени другого старика — старшего брата Малого театра — Московского университета. Старейшая и братская связь, соединяющая этих двух стариков, стоящих почти один против другого, поддерживалась не только всей массой актерских работников, артистических сил, университетских работников, академических сил, но и тем вождем Малого театра, которым в течение 45 лет был А. И. Южин»[[524]](#footnote-525).

От Малого театра с большой грустью выступила А. А. Яблочкина: «Ты был нашим вождем, рыцарем нашего театра, нашим защитником и нашим другом, — сказала она, — гениальные артисты и артистки были, есть и будут в нашей стране, но таких, которые бы отдали всю любовь, весь талант, всю жизнь на служение искусству, на утверждение его высокого значения, его великой силы для народа и на защиту прав, достоинства и чести актера, таких среди нас немного, и ты был одним из первых»[[525]](#footnote-526).

Станиславский в своем слове выразил уверенность, что все деятели искусства долго будут хранить самое светлое воспоминание «о большом красивом человеке, благородном и исключительно сердечном, об огромном артисте и писателе». Станиславский назвал Южина «рыцарем искусства, который строго хранил заветы» своих великих учителей. «Пусть же прекрасная жизнь и деятельность Александра Ивановича послужат нам, живущим, образцом того, как надо любить, охранять, ценить и работать в своем искусстве», — заключил он.

После траурного митинга процессия, по просьбе коллектива Художественного театра, направилась к его зданию, где, как и в Малом театре, были сказаны прощальные слова памяти почетного члена Художественного театра.

Далее процессия последовала по Тверской в Большой Палашевский, ныне Южинский, переулок, к дому № 5. Гроб внесли на второй этаж, в квартиру № 7, где жил А. И. Южин с июня 1892 года. Здесь отслужили панихиду, а далее двинулись в направлении улицы Кропоткина, к Академии художеств, действительным членом которой Южин состоял на протяжении многих лет. С балкона прозвучала прощальная речь президента Академии, и процессия направилась к Новодевичьему монастырю — последний этап последнего пути.

Здесь академик П. Н. Сакулин, председатель Общества любителей российской словесности, первым произнес надгробное слово. Лишь те, кто знал Южина, сказал он, могут прочувствовать и по-настоящему пережить утрату «звезды первой величины» в дивном созвездии Ермоловой, Ленского и {434} других прекрасных актеров, изумительным блеском заснявшей? в последней четверти XIX века на небосводе русского театра. Сакулин коснулся единства двух основополагающих принципов Южина — художественности и гражданственности, под знаком которых работал и руководимый им театр. Почетный член Общества любителей российской словесности Александр Иванович Южин, — закончил Сакулин, — останется в памяти народа как «почетный вождь славного Малого театра»[[526]](#footnote-527).

21 ноября 1927 года в Малом театре на траурном вечере памяти Южина выступил Луначарский, который по служебным? обстоятельствам не мог присутствовать на похоронах. Он сказал, что еще ни один артист не был удостоен «такого огромного посмертного чествования, такого выражения любви в уважения, какими Москва окружила гроб Александра Ивановича». Луначарский назвал Южина своим другом и соратником; их дружба была спаяна общим делом. Народному комиссару просвещения Советская власть поручила охранять великие традиции и сокровища русского классического искусства Южин — крупнейший представитель этого искусства — оберегал «чистейший светоч прежней культуры». Он не был коммунистом, но ему «не были чужды революционные идеи, идеи, глубокого протеста против всякого угнетения и стремления к правде и свободе демократии». Он считал, что культура как, «одна из сторон жизни… есть социальная сила», и верил, что социализм, за торжество которого борется «большинство народа», победит.

Шли годы; сменялись поколения, унося живую память о Южине — актере, драматурге, мыслителе «могучего душевного здоровья», о легендарном директоре «широкого размаха», о благородном, прекрасном человеке «долга и чести».

Яблочкина, которую Южин шутя называл весталкой Малого театра, писала после кончины своего лучшего друга: «Эта старая весталка оплакивает с невыразимой скорбью верховного жреца того храма, в котором она горячо молилась и приносила жертвы нашему общему божеству — искусству. Остался храм, бессмертно божество, но жрец ушел от нас навеки…»[[527]](#footnote-528)

Ушел навеки… Но должна остаться великая память о нем.

# **{****435}** Вместо послесловияВоспоминания М. А. Богуславской-Сумбатовой

«Должна остаться великая память о нем», — этими словами завершает автор этой книги Д. И. Чхиквишвили свое исключительное по обилию привлеченного материала исследование жизни и творчества Александра Ивановича Сумбатова-Южина.

Немало книг, огромное количество статей написано об Александре Ивановиче. Имя его постоянно встречается в мемуарах современников. Но ушли из жизни уже почти все его соратники, друзья, родные; людей, знавших его в повседневной жизни, осталась горсточка. А мне с ранних лет выпало огромное счастье быть членом семьи Александра Ивановича. Моя мать, Екатерина Ивановна Сумбатова-Богуславская, овдовев, переехала по желанию своего старшего брата в Москву. На одном этаже со своей квартирой в бывшем Большом Палашевском переулке Александр Иванович снял вторую, прорубил между ними капитальные стены и, устраивая сестру на новом месте, сказал: «Будем жить одной семьей, детей у нас с женой нет, станем втроем воспитывать общую дочку. А если вы, моя жена и сестра, не уживетесь, что же делать, закроем соединяющие квартиры двери и будем ходить друг к другу в гости». К счастью, Мария Николаевна и Екатерина Ивановна не только ужились, но и до конца жизни прожили вместе в полном согласии, взаимном уважении и любви.

Летние месяцы семья проводила в усадьбе Покровское, Александр Иванович приезжал туда несколько позднее, после гастролей или из заграничной поездки. В своей книге «Память сердца» Н. А. Луначарская-Розенель называет Александра Ивановича «помещиком». Вряд ли можно считать это соответствующим действительности. От родового поместья Сумбатовых Телети после длительной тяжбы остались крохи, переданные братьями в приданое сестре. Что же касается Покровского, то оно принадлежало жене Александра Ивановича, Марии Николаевне, и представляло собой всего-навсего усадьбу с небольшим клочком земли. Оно не только не приносило дохода, {436} но требовало постоянных денежных вложений из заработков Александра Ивановича. В этот глухой уголок черноземной полосы, расположенный почти в сорока верстах от ближайшей станции железной дороги, летом к Сумбатовым всегда съезжались гости. Живали там всей семьей Ленские, Немировичи-Данченко, вдова и дети неофициального по своей «неблагонадежности» редактора «Русской мысли» В. А. Гольцева, А. А. Остужев с женой, артист Александринского театра и друг детства Александра Ивановича М. Е. Дарский и многие другие друзья и родственники. Одно лето провела там В. Н. Пашенная, с которой в тот год Александр Иванович проходил роль Марии Стюарт.

Александру Ивановичу нравилось, когда вокруг него было оживленно. Но сам он с гостями общался лишь в часы отдыха. С утра и до обеда, после небольшой прогулки «для моциона», он работал у себя в кабинете либо над очередной пьесой, либо над репертуарным планом будущего сезона и распределением ролей с учетом введенной им системы дублеров. Под руками у него всегда бывал солидный запас писчей бумаги и всевозможных письменных принадлежностей, до которых он был большой охотник.

После обеда и краткого отдыха, если позволяла погода, играли в теннис, а когда темнело, совершали небольшую прогулку по полевой дороге к лесу.

Несколько случаев, запомнившихся с детства, вселили в меня убеждение в абсолютном бесстрашии Александра Ивановича. Однажды сорвавшийся с цепи бык выбежал на теннисную площадку. Все бросились в кусты, и только Александр Иванович остался стоять на месте, угрожающе подняв теннисную ракетку. Позднее я убедилась, что и у него была своя «Ахиллесова пята» — он не переносил высоты и смертельно боялся… мышей.

По вечерам в Покровском играли в карты — от винта и до подкидного дурачка в зависимости от квалификации партнеров, но чаще читали вслух. Обычно это было прерогативой Марии Николаевны — читала она превосходно — но иной раз брался за книгу и Александр Иванович. Чаще всего он обращался к пьесам Шекспира. Однажды, читая его хроники, вычертил для удобства слушателей родословное древо Ланкастеров и Йорков.

Зимой в Москве жизнь текла по-иному. Начинался сезон в Малом театре, и дома Александр Иванович бывал главным образом по утрам и в обеденное время перед спектаклем. Утренний кофе он всегда пил в постели, просматривая в это время кипу газет, в отличие от А. П. Ленского, принципиально никогда не читавшего рецензий. Одетый, Александр Иванович выходил в переднюю, заворачивался в огромную ильковую шубу и уезжал на весь день до обеда. Исключение он допускал {437} только, если вечером ему предстояло играть трагедию. Тогда он откладывал по возможности дела, целый день лежал и до спектакля ничего не ел, только пил крепкий черный кофе. «Надо освободить диафрагму», — говорил он.

К пяти часам Александр Иванович обычно возвращался домой, и все, кому было нужно или хотелось повидать его, приглашались к обеду. Чаще других бывали председатель литературно-театрального комитета Н. В. Давыдов, профессора Н. Н. Баженов и А. Б. Фохт, критик Н. Е. Эфрос, наезжавшие в Москву Ш. Н. Дадиани, П. П. Гнедич, И. Н. Потапенко, ученик Александра Ивановича по филармонии Ю. М. Юрьев, братья Адельгеймы, друг семьи Л. Н. Толстого М. А. Стахович, приложивший в свое время много усилий, чтобы получить для Малого театра экземпляр «Живого трупа». Застольные беседы были интересны, обед длился долго, и не всегда удавалось Александру Ивановичу отдохнуть перед спектаклем. После театра он обычно ездил в Литературно-художественный кружок или в какой-либо клуб и возвращался домой поздно. У В. В. Вересаева описан вечер в Литературно-художественном кружке, когда Александр Иванович сначала выиграл, а затем тут же проиграл огромную для себя сумму — сто тысяч рублей, а, проиграв, «барственным жестом провел рукой по лбу и спокойно-небрежным голосом сказал: “Ну, а теперь пойдем пить красное вино”»[[528]](#footnote-529). Но надо сказать, что, хотя играл Александр Иванович крупно, проигрыш не отражался ни на его настроении, ни на бюджете семьи. Догадываться можно было только по тому, что он переставал ездить в клуб и ночами упорно работал в своем кабинете.

Летом 1912 года Сумбатовы праздновали свою серебряную свадьбу. В подарок от мужа Мария Николаевна получила медальон с надписью на обороте, которой, думается, могли бы позавидовать многие жены: «Если я стал сравнительно хорошим актером, сравнительно хорошим писателем и остался сравнительно хорошим человеком, я обязан тебе, моя Маня». Медальон был невелик, и, чтобы выгравировать длинную надпись на его обороте, Александр Иванович написал ее текст своим так называемым «бисерным» почерком. Вообще же он писал и крупно и мелко, наверное по настроению или по необходимости, но всегда разборчиво, пользуясь очень тонкими перьями. У меня хранится его фотография размером с открытку, где на стоячем крахмальном воротничке он уместил 5 слов: «Моей бесценной Мульке — дядя Шура».

В зиму того же года старый дом в Покровском сгорел. Собственноручно, без помощи архитектора, Александр Иванович {438} вычертил план нового дома, на котором было показано даже какой мебели где стоять. Набрасывая план, Александр Иванович, видимо, вспоминал архитектуру старого Тбилиси: дом, хотя и одноэтажный, имел вместо традиционных балконов 4 большие террасы. В этом доме он писал свою предпоследнюю пьесу «Ночной туман» и там же впервые читал ее вслух. На этом чтении присутствовать мне не довелось.

Александр Иванович всегда внимательно следил за кругом моего чтения, но никогда ничего не запрещал, а только советовал, говоря: «Это для тебя еще рано: не поймешь, покажется скучным и уже к этой книге никогда не вернешься. Или, того хуже, будешь пропускать не интересные тебе в твоем возрасте места и полного впечатления от задуманного автором не получишь. Займись-ка лучше пока языками — читать книги в подлиннике — истинное наслаждение!»

Ненавязчиво, не поучая, он постепенно готовил меня к жизни. Вспоминается один эпизод. Зимний вечер. Пора обедать, а мама с тетей Марусей запаздывают. Мы с Александром Ивановичем ждем их и, заслышав звонок, выходим в переднюю. Но в дверях не они, а один известный в то время артист, собиравшийся переходить в Малый театр. Не принять его было неудобно, но, очевидно, чтобы беседа не затянулась, Александр Иванович, пригласив гостя в кабинет, взял меня с собой. А на другой день вошел ко мне в комнату с большой коробкой конфет в руках.

— Это тебе от вчерашнего гостя, — сказал он, — а я отдарил его коробкой лучших сигар. Запомни: никогда не принимай подарков от людей, в чем-то от тебя зависящих, и сама не дари. Это унижает и того, кто дает, и того, кто берет.

Александр Иванович очень ценил в человеке чувство юмора и сам любил иной раз подшутить над окружающими. Особенно ему нравилось поддразнивать сестру, которая бурно на это реагировала и начинала его отчитывать, как правило, переходя при этом на грузинский язык. Большой друг нашего дома С. В. Лысцева-Гольцева вспоминала об этом так: «… иногда Екатерина Ивановна, эта добрейшая женщина, обыкновенно исполнявшая беспрекословно все желания Александра Ивановича, даже прикрикивала на него — вскипала ее грузинская кровь. В таких случаях он не возражал ей ни слова, только губы его слегка подергивались, и он с трудом удерживался, чтобы не расхохотаться».

Ее сына, В. В. Гольцева, вдумчивого и серьезного не по годам мальчика, Александр Иванович шутливо звал «почтеннейший Витя Витич». Впоследствии литературовед и критик В. В. Гольцев, страстный пропагандист переводов на русский язык лучших образцов грузинской поэзии, не раз повторял: «Грузию я полюбил с детства в доме Сумбатовых».

{439} В часы досуга Александр Иванович иногда рассказывал о своем раннем детстве. Вспоминал, как они с братом наперегонки с собаками травили зайцев. С особым чувством говорил о своей матери, привившей ему с детства страсть к романтической литературе. Но любви к классической музыке он от нее не унаследовал. Любимой оперой Александра Ивановича была «Травиата». «Никто не умел так передать в музыке страдания женской души, как Верди», — говорил он.

Первая мировая война застала Александра Ивановича в Испании. В тот год он раньше обычного уехал из деревни, а мы, вернувшись в Москву, застали в квартире перемены: свой кабинет и еще одну комнату Александр Иванович отдал под выздоравливающих раненых солдат, которым уже не хватало мест в лазаретах. Не было, пожалуй, тогда ни одного концерта в пользу раненых, в котором Александр Иванович безотказно не принимал бы участия. Читал он главным образом «Клермонтский собор» и «Василия Шибанова». Успевал изредка бывать и в лазарете, открытом Обществом грузин в Москве для раненых, совсем или почти не говоривших по-русски. Заведовала им моя мать, а Александр Иванович устраивал там вокальные концерты, на которых чаще других выступал известный певец Большого театра С. И. Мигай.

### \* \* \*

Седьмой день Великой Октябрьской социалистической революции. Еще слышны одиночные выстрелы, на улицах почти пусто, телефон не работает. Не помню, откуда к нам дошли вести, что Малый театр занят неизвестной воинской частью, костюмерные разграблены. Александр Иванович поспешил туда, удержать его было нельзя. Из окна углового кабинета мы с тревогой следили за его медленно удалявшейся по переулку фигурой. А на углу стоял и трясся то ли от холода, то ли от страха совсем молоденький солдат.

Вернулся Александр Иванович поздно вечером, когда мы уже отчаивались его увидеть. Он рассказал о потрясении, испытанном им при виде хаоса, царившего в здании Малого театра, о том, как он заявил протест, был арестован и препровожден под конвоем в здание Моссовета (небезынтересно отметить, что спустя два года он входил в это же здание в качестве депутата от профсоюза работников искусств, его мандат хранится ныне в Музее истории и реконструкции г. Москвы), просидел там до вечера и был отпущен, получив заверение, что здание театра будет освобождено и театр сможет возобновить работу.

Спектакли были возобновлены. Александр Иванович был настолько занят делами театра, что зачастую не успевал зайти {440} домой пообедать. Еду мы носили ему в театр, чаще всего это выпадало на мою долю. На полухолодных отопительных батареях в его гримуборной я еле‑еле разогревала суп из конины или из селедочных голов и какую-нибудь кашу. Александр Иванович наспех проглатывал немудреную пищу, чтобы успеть хоть немного вздремнуть перед спектаклем. А играл он в те годы такие роли, как Посадник, Ричард III, Шейлок, Фамусов…

Не раз спрашивали меня о том, как готовил Александр Иванович свои роли. Ответить на этот вопрос трудно, в процессе работы своими мыслями он ни с кем не делился, хотя пьесу всегда имел при себе. И только перед началом генеральных репетиций ночами учил роли с Марией Николаевной. Она подавала ему реплики — прозу он учил нелегко. И только уже после генеральной репетиции начиналось домашнее обсуждение спектакля.

На сцене я впервые увидела Александра Ивановича в роли Фигаро. И пленил он меня настолько, что, разыгрывая эту пьесу по памяти с другими детьми, я никому не уступила этой роли и сыграла ее сама. Узнав об этом, Александр Иванович подарил мне свою фотографию в этой роли с надписью: «Моему сопернику в роли Фигаро — Мульке в знак уважения к ее таланту». А спустя пять лет это не помешало ему взять с меня слово никогда даже не мечтать о сцене: «Сценический путь тяжел, — говорил Александр Иванович, — он требует постоянных жертв, борьбы и особенно труден для женщины, разумеется, если у нее нет выдающихся способностей, в тебе же я их не вижу, а гордости хоть отбавляй!»

Мне довелось видеть Александра Ивановича, разумеется, не во всех, но во всяком случае во многих его ролях последнего десятилетия его актерской жизни. Я помню его властолюбивого Макбета и патетичного Ризоора, лукаво-умного царедворца Болингброка и коварного и вместе с тем вызывающего невольное сочувствие Шейлока, задумчивого и стоящего на грани творческого увядания Острогина («Ночной туман»), пленительно-никчемного Репетилова и цинично-добродушного и такого же никчемного, но более умного Телятева, потерявшего и вновь обретшего себя Отар-бега, мудрого и стойкого сына Грузии Ананию Глаха, трагического в своем одиночестве фанатика Кромвеля, Короля («Железная стена») — символа обреченности уходящего мира, Ричарда III, Фамусова…

Одно из самых ярких впечатлений — сцена обольщения Ричардом леди Анны у гроба мужа. Упоенный победой Ричард, потирая руки и чуть приплясывая, любуется своей уродливой тенью. Губы изогнуты в злобной усмешке, торжеством и презрением горят зеленые глаза. Последние слова монолога, он хохочет, и смех его напоминает хриплое карканье ворона… Наиболее взыскательно относился Александр Иванович к роли {441} Фамусова. С каждым спектаклем он вносил в свое исполнение что-то новое, не в общий рисунок, конечно, а в детали, которые он все время оттачивал и шлифовал. И так до своего последнего выступлений в этой роли…

Возвращаясь домой после спектакля, а чаще в его гримуборной в короткие часы отдыха нам иногда удавалось поговорить на более или менее серьезные темы. Меня, как и всех моих сверстников, стоявших на пороге жизни, волновали вопросы самые разнообразные, и мы жадно искали на них ответа. Но такие беседы были редки: в его гримуборную постоянно кто-нибудь заходил по тому или иному делу — все вопросы жизни театра — и художественные и административные — решались здесь, в этой сверхскромной комнатке, служившей в то время одновременно и директорским кабинетом. Не было у Александра Ивановича ни приемной, ни секретарей, не было даже приемных часов. Удивительно, как в своем возрасте, а ему было уже за шестьдесят, он выдерживал такую поистине титаническую нагрузку репетиций, спектаклей, диспутов. Не щадя сил, он защищал не только Малый театр — «сокровище своей жизни», по определению А. В. Луначарского, — но и другие академические театры. Поборники «левого фронта» в искусстве презрительно называли их «аками», в полемическом азарте нередко прибегали к этически недозволенным приемам борьбы. Но Александр Иванович неизменно оставался спокойным, выдержанным, тактичным. Только чего ему это стоило!

В те прекрасные по нравственному подъему, но тяжелые в бытовом отношении зимы Александр Иванович иногда по целым ночам писал статьи, доклады, составлял репертуарные планы, но теперь уже работал не у себя в кабинете, а в спальне — кабинет и гостиная были закрыты, так как отопить их было невозможно. В спальне удавалось поддерживать температуру до 8°, и работал он в лучшем случае при одинокой свече, в худшем — при коптилке. А это было ему трудно — немногие знали, что от рождения он почти не видел на один глаз. Поэтому всегда писал при очень ярком освещении. Ходил он в ту пору и по улице и дома в валенках, черной «венгерке» (куртке со шнурами), под нее надевал грубошерстную фуфайку. Зябла и голова, и он носил черную шелковую «академическую» шапочку. Заметно похудел. Сказывались не столько плохое питание и физическая усталость, главным было постоянное нервное напряжение, тревога за судьбы театра, за своих старых товарищей. Тяжело болели М. Н. Ермолова и Е. К. Лешковская, нужно было налаживать в Москве жизнь и быт В. Н. Давыдова, переехавшего в Москву для работы в Малом театре. Были и тяжелые потерн: скончалась от воспаления легких в своем старом нетопленом особнячке одна из величайших русских актрис О. О. Садовская, эпидемия «испанки» унесла {442} жизнь молодого скульптора, сына А. П. Ленского, Александра Александровича.

Мучительно было для Александра Ивановича непривычное хождение пешком — извозчики исчезли, трамваи не ходили. Когда-то над Александром Ивановичем подсмеивались, что, направляясь к Ленским, живущим в соседнем доме, он, чтобы не идти пешком, предварительно куда-либо ехал, а оттуда уже с полным правом приезжал к Ленским на извозчике. Теперь же снег на улицах не расчищался, по обочинам высились сугробы, освещения почти не было.

В то время актеры нередко играли выездные спектакли на заводах и фабриках, расположенных на тогдашних окраинах Москвы. Для этого к театру подавался трамвай, который после спектакля и развозил актеров по узловым пунктам. Однажды из такой поездки Александр Иванович вернулся далеко за полночь — трамвай по дороге испортился, и пришлось А. А. Остужеву вспомнить молодость и принять посильное участие в его ремонте. И все же с таких спектаклей Александр Иванович возвращался удовлетворенный. Не раз он повторял, что сейчас играть для нового, неискушенного и жадного до впечатлений зрителя намного приятнее, чем для пресыщенной публики дореволюционных лет, не стеснявшейся приезжать в театр с опозданием и переговариваться во время действия.

Случалось тогда, что бывал Александр Иванович и озабоченным, и усталым, но присутствия духа, бодрости не терял. Свой неисчерпаемый оптимизм, любовь к жизни он удивительно умел передавать окружающим. Молодежи было легко с ним. Никто не слышал от него столь обычной для людей пожилых ссылки на «наше время». И это вполне объяснимо: ведь время, в которое он жил, оно-то и было его временем. В моей комнате постоянно собиралась молодежь — друзья детства, студенты Литинститута, студийцы Малого театра, и, когда Александр Иванович заходил к нам, никто не чувствовал себя стесненным, споры, разговоры не замолкали. Обладая редким даром большого личного обаяния, Александр Иванович вместе с тем умел заставлять людей думать, не болтать, а говорить, спорить, защищать свою точку зрения, работать над собой, был широк во взглядах, внимателен к людям. Единственно, чего он не терпел, если слышал от кого-нибудь слово «скучно».

— Скучно? — переспрашивал он, и в тоне его слышалось и недоумение и словно бы легкое презрение, — не понимаю, как может быть скучно, когда вокруг столько всегда нового, интересного, еще непознанного, так много прекрасных и умных книг, сколько объектов для наблюдения — ведь каждый человек, или почти каждый, бывает по-своему интересен.

Осенью 1922 года Александр Иванович праздновал сорокалетие своей сценической деятельности. В день открытия сезона {443} все работники Малого театра — актеры, рабочие, вспомогательный состав — пришли его поздравить домой. По улице шли колонной, в дом входили группами — всем сразу в квартире было не поместиться. Александр Иванович был растроган и даже несколько непривычно смущен.

После официального чествования, состоявшегося в Большом театре, Александру Ивановичу был предоставлен длительный отпуск, и он уехал сначала в Кисловодск, а оттуда в Тбилиси. Но уже в начале февраля его срочно вызвали из отпуска по делам театра, и он вернулся в Москву. Остаток сезона и лето он так много работал, что однажды ночью у него хлынула горлом кровь. Играл он тогда в летнем театре «Измену» (Анания Глаха), «Старый закал» (Олтин) и «Стакан воды» (Болингброк). Осенью был счастлив приездом в Москву глубоко им уважаемого А. Ф. Кони. Анатолий Федорович поселился в кабинете Александра Ивановича, прожил у нас почти месяц, и их поздние беседы за чайным столом были не менее интересны, чем такие же беседы с Анатолием Васильевичем Луначарским. Конечно, надо было бы их записывать, безмерно жаль, что они не зафиксированы.

В 1924 году торжественно отпраздновали столетие Малого театра. Подготовка к нему стоила Александру Ивановичу огромной затраты сил и нервов. В частности, ему очень хотелось отремонтировать хотя бы фасад здания театра, но осуществить это не удалось — у молодого Советского государства средства были ограничены. На митинге, состоявшемся у театра, Александр Иванович, указывая на обветшалые стены, изрезанные трещинами, назвал последние «почетными ранами бойца». Юбилейные торжества длились несколько дней. Во время последнего вечера на банкете в Художественном театре Александр Иванович почувствовал себя плохо, и мы рано уехали. Под утро я проснулась от страшных слов: «Вставай скорее, дядя Шура умирает». Это был сильнейший приступ грудной жабы, за ним на протяжении нескольких дней последовали второй и третий. Страдания его были ужасны. Затем постепенно наступило облегчение, но врачи настоятельно рекомендовали провести длительный курс лечения в благоприятных климатических условиях, и в феврале Александр Иванович и Мария Николаевна уехали сначала в Париж, а затем, после консультации там с врачами, на Ривьеру. Письма от них приходили утешительные, казалось, болезнь отступила.

20 декабря 1925 года мы встречали их на Рижском вокзале. Поезд приходил в 7 часов утра, и для встречающих к Малому театру был подан специальный трамвай. По дороге мы видели много одиночных фигур, идущих пешком в том же направлении, к вокзалу. Поезд должен был подойти ко второму пути, и на узкую платформу всех встречающих не пустили. В вагоне, стоявшем на запасном пути, разместился оркестр. Медленно {444} подходил поезд. Зазвучали трубы оркестра. Александр Иванович стоял на площадке спального вагона и удивленно оглядывался, не понимая, кого встречают с музыкой. Только разглядев знакомые улыбающиеся лица, он понял, что встречают его, и, сняв шапку, приветственно замахал ею.

— Наденьте, наденьте, — кричали ему, — холодно!

Но, переходя из одних объятий в другие, холода он, видимо, не почувствовал. Его окружили таким тесным кольцом, что я добралась до него только уже в здании вокзала.

Дома он нам показался сильно осунувшимся, но чувствовал себя бодро и на четвертый день приезда, когда к нам собрались гости, даже сделал со мной тур вальса. Все были удивлены: танцевать Александр Иванович и не любил и не умел, даже на сцене он этого избегал.

Радость от встречи и кажущегося выздоровления продолжалась недолго. Вскоре Александр Иванович сильно простудился, выступая в филиале Малого театра, и заболел тяжелым воспалением легких. Не буду останавливаться на описании этой тяжелой болезни — приводимые выше воспоминания д‑ра Напалкова дают о ней очень точное представление. Вспомню только его слова в ночь, которую консилиум лучших московских врачей считал для Александра Ивановича последней. «Две жизни прожить не дано никому, — сказал он, — я свое прожил и смерти не боюсь». Мрачные прогнозы, к счастью, не оправдались, и медленно, очень медленно силы Александра Ивановича начали восстанавливаться.

Почти все лето он провел в Кисловодске. Сначала при нем была я, затем на смену приехала Мария Николаевна. Из Кисловодска я поехала на несколько дней в Тбилиси и на обратном пути была обрадована, увидев на перроне Минеральных Вод Александра Ивановича и Марию Николаевну, которые приехали со мной повидаться. Даже в те годы, когда Александр Иванович выступал уже очень редко, его популярность была настолько велика, что все пассажиры вагона, до этого проявлявшие ко мне полнейшее равнодушие, стали искать знакомства с «южинской дочкой».

Осенью 1926 года Александр Иванович с Марией Николаевной вернулись из Кисловодска, где 17 сентября у Александра Ивановича был сильнейший сердечный припадок. С тех пор здоровье его стало заметно ухудшаться. Теперь он уже почти не выходил из дому, с трудом, сильно задыхаясь, со стонами переходил из одной комнаты в другую. Ежедневные уколы помогали, но ненадолго. В последний раз он сыграл Фамусова 7 декабря 1926 года. Решено было снова ехать во Францию, но на этот раз уже в сопровождении не только жены, но и врача.

Последние дни в Москве, последние сборы… Конечно, и сам Александр Иванович, и все мы надеялись, что морской воздух и эвкалипты снова возродят его силы. Но сам он как-то изменился, {445} ушел в себя. Не то, чтобы он стал угрюмым, нет, а просто каким-то непривычно сосредоточенным, более равнодушным к повседневной жизни. Не исключено и то, что сказывалось действие морфия — единственного средства, облегчавшего его страдания, но, конечно, и разрушавшего его могучий организм.

В санатории в местечке Жуан-ле-Пэн вместо морфия ему стали вводить дистиллированную воду, и он начал поправляться, однако 16 сентября, накануне своего семидесятилетия, все же сказал жене: «Если мне суждено прожить завтрашний день, то я буду жить еще долго и, может, кое-что еще сумею сделать. Но кажется мне, что я его не переживу». Предчувствие его не обмануло. Хотя он и успел закончить свою последнюю пьесу «Рафаэль», но давняя его мечта — «написать большой роман» — осталась неосуществленной…

### \* \* \*

На рейде порта Батуми стал на якорь пароход компании «Мессажери Маритим» «Имерети II». На мачте развевался черный флаг. У борта стояла Мария Николаевна, охватив голову руками, она казалась воплощением отчаяния. Из трюма подняли свинцовый гроб с прахом Александра Ивановича. На пристани начался траурный митинг. Для последнего пути был подготовлен специальный большой товарный вагон, убранный внутри пальмами и лаврами, для гроба устроен специальный постамент. Снаружи в венке — большой портрет Александра Ивановича. Установили гроб, возложили венки, поезд тронулся. После остановки в Тбилиси и состоявшейся там гражданской панихиды, вагон прицепили к поезду, идущему в Москву. На всем пути на крупных станциях поезд встречали представители местных театров. Одна встреча запомнилась особенно. Глухая ночь. Льет дождь. Поезд стоит на какой-то узловой станции, и мы бежим к вагону, боясь, что его по ошибке могут отцепить. Но вагон на месте, а возле него замечаем небольшую группу людей, стоящих под зонтами. Кто-то задает нам вопрос:

— Вы сопровождаете тело Южина?

— Да. А вы кто?

— Мы здешние актеры. Поздно узнали, не смогли купить цветы и просто пришли поклониться…

### \* \* \*

Последние десять лет своей жизни вдова Александра Ивановича Мария Николаевна посвятила себя увековечению его памяти. Она разобрала и систематизировала его огромный архив, в квартире, закрепленной Моссоветом после смерти Южина за его семьей, устроила мемориальный музей, располагавшийся {446} в двух самых больших комнатах — его кабинете и смежной с ним бывшей гостиной. Семнадцатого числа каждого месяца — дата смерти Александра Ивановича — она устраивала в этих комнатах вечера воспоминаний, на которых выступали товарищи Александра Ивановича по сцене, театроведы, художники, друзья.

Светлую память оставил по себе Александр Иванович. Он любил жизнь во всех ее проявлениях, исполнял то, что считал своим долгом. Высшим мерилом для него была совесть.

21.V-82.

*М. Богуславская-Сумбатова*

# **{****447}** Указатель имен[[529]](#footnote-530)

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [Й](#_a10)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абашидзе В. А. [7](#_page007), [18](#_page018), [132](#_page132), [166](#_page166), [168](#_page168), [169](#_page169), [354](#_page354), [357](#_page357)

Абашидзе Т. А. [169](#_page169)

Авалов З. Д. [191](#_page191)

Аверкиев Д. В. [30](#_page030), [32](#_page032), [100](#_page100), [179](#_page179)

Авчян С. [194](#_page194)

Ага Магомед-хан Каджар [38](#_page038)

Агсабадзе Ш. Р. [358](#_page358)

Адельгеймы (братья Раф. Л. и Роб. Л.) [437](#_page437)

Айхенвальд Ю. И. [219](#_page219)

Акимова С. П. [59](#_page059), [60](#_page060)

Аксаков К. С. [183](#_page183)

Аксаков С. Т. [232](#_page232)

Аксенов В. Н. [120](#_page120), [121](#_page121), [128](#_page128), [139](#_page139), [156](#_page156), [324](#_page324), [419](#_page419) – [421](#_page421)

Александр II [27](#_page027), [28](#_page028), [30](#_page030)

Александров В. А. [40](#_page040), [382](#_page382)

Алекси-Месхишвили В. С. [169](#_page169)

Амаглобели С. И. [430](#_page430)

Амфитеатров А. В. [94](#_page094), [104](#_page104), [245](#_page245)

Анджапаридзе В. И. [287](#_page287)

Андреев Л. Н. [7](#_page007), [220](#_page220) – [222](#_page222), [264](#_page264)

Андреев Н. А. [257](#_page257), [288](#_page288), [373](#_page373)

Андреева М. Ф. [315](#_page315), [320](#_page320), [321](#_page321)

Андреев-Бурлак В. Н. [32](#_page032), [158](#_page158)

Анненков Н. А. [324](#_page324), [373](#_page373)

Антокольский М. М. [181](#_page181)

Антонов З. Н. [357](#_page357)

Антропов Л. Н. [19](#_page019)

Аполлонский Р. Б. [151](#_page151)

Аракишвили Д. И. [7](#_page007), [204](#_page204), [283](#_page283)

Арбенин Н. Ф. [20](#_page020)

Аристофан [410](#_page410), [411](#_page411)

Арсеньева Е. А. [9](#_page009)

Ахметели А. В. [203](#_page203), [430](#_page430)

Ахназаров А. [190](#_page190)

Бабочкин Б. А. [164](#_page164)

Багратион-Мухранский И. К. [11](#_page011), [12](#_page012), [39](#_page039) – [41](#_page041)

Багратион-Мухранская Е. [10](#_page010)

Багратион-Мухранская С. Л. см. [Сумбаташвили (Сумбатова) С. Л.](#_Tosh0008707)

Баженов Н. Н. [7](#_page007), [437](#_page437)

Базаров В. А. [26](#_page026)

Байрон Дж. Г. [397](#_page397)

Балиев Н. Ф. [268](#_page268)

Бальмонт К. Д. [7](#_page007), [287](#_page287)

Бараташвили Н. М. [7](#_page007), [284](#_page284)

Баратов С. Г. [191](#_page191)

Барнай Л. [32](#_page032), [98](#_page098), [363](#_page363)

Басардин А. В. [164](#_page164)

Бахметьев А. И. [130](#_page130)

Бахрушин А. А. [269](#_page269), [313](#_page313), [333](#_page333), [376](#_page376), [415](#_page415), [416](#_page416)

Бедный Демьян (Придворов Е. А.) [354](#_page354)

Белевцева Н. А. [324](#_page324), [361](#_page361), [364](#_page364), [373](#_page373)

Белинский В. Г. [6](#_page006), [29](#_page029), [31](#_page031), [95](#_page095), [121](#_page121), [232](#_page232) – [234](#_page234), [243](#_page243), [264](#_page264), [284](#_page284), [286](#_page286), [371](#_page371), [396](#_page396), [401](#_page401)

Белый Андрей (Бугаев Б. Н.) [312](#_page312), [313](#_page313)

Бенкендорф А. Х. [59](#_page059), [130](#_page130)

Бернар С. [53](#_page053), [206](#_page206), [279](#_page279), [288](#_page288), [363](#_page363), [424](#_page424)

Бескин Э. М. [25](#_page025), [81](#_page081), [83](#_page083), [165](#_page165), [166](#_page166)

{448} Бетховен Л. ван [74](#_page074), [412](#_page412)

Билль-Белоцерковский В. Н. [360](#_page360), [365](#_page365), [366](#_page366)

Биншток В. Л. [178](#_page178), [206](#_page206), [424](#_page424)

Блок А. А. [321](#_page321)

Боборыкин П. Д. [153](#_page153), [171](#_page171)

Богданов А. А. [395](#_page395)

Боголюбов [28](#_page028)

Богуславская Е. И., урожд. Сумбаташвили (Сумбатова) [11](#_page011), [36](#_page036), [39](#_page039), [41](#_page041), [56](#_page056), [435](#_page435), [438](#_page438)

Богуславская-Сумбатова М. А. [56](#_page056), [289](#_page289), [363](#_page363), [431](#_page431), [435](#_page435), [446](#_page446)

Богуславский А. А. [56](#_page056)

Бомарше (П.‑О. Карон) [59](#_page059), [166](#_page166), [278](#_page278), [413](#_page413)

Бооль Н. К. [192](#_page192)

Бороздин [11](#_page011)

Брат М. Н. Корф см. [Корф Г. Н.](#_Tosh0008708)

Бренко А. А. [31](#_page031), [32](#_page032), [91](#_page091), [158](#_page158)

Брзак Д. [267](#_page267)

Бриллиантов Б. П. [324](#_page324)

Брук П. [401](#_page401)

Брюсов В. Я. [7](#_page007), [213](#_page213), [224](#_page224), [263](#_page263) – [265](#_page265), [313](#_page313), [343](#_page343), [344](#_page344)

Буачидзе С. Г. [204](#_page204)

Бунин И. А. [7](#_page007)

Буренин В. П. [32](#_page032), [149](#_page149)

Бурмин Д. А. [426](#_page426)

Бутенко И. Ф. [97](#_page097)

Бьернсон Б. [85](#_page085), [86](#_page086)

Вагнер Р. [413](#_page413)

Важа Пшавела [7](#_page007), [283](#_page283), [284](#_page284)

Варвара Ивановна см. [Сумбаташвили В. И.](#_Tosh0008709)

Варламов К. А. [249](#_page249)

Васадзе А. А. [431](#_page431)

Василенко С. Н. [375](#_page375)

Васильев С. см. [Флеров С. В.](#_Tosh0008710)

Васильева Н. С. [137](#_page137), [339](#_page339)

Вахтанг I (Горгасал) [202](#_page202), [289](#_page289)

Вахтангов Е. Б. [377](#_page377)

Вахушти (Багратиони) [289](#_page289)

Вега Карпьо Лопе Феликс де см.: [Лопе де Вега Карпьо](#_Tosh0008711)

Велихов Е. П. [142](#_page142)

Вербов М. А. [288](#_page288)

Верди Дж. [413](#_page413), [439](#_page439)

Вересаев В. В. [437](#_page437)

Веселинович Я. [265](#_page265), [267](#_page267)

Веселовский А. Н. [251](#_page251)

Вильде Н. Е. [131](#_page131), [137](#_page137), [171](#_page171)

Вишневская И. Л. [322](#_page322), [323](#_page323), [389](#_page389)

Вишневский А. Л. [268](#_page268)

Владимир Александрович, вел. кн. [49](#_page049)

Владимиров В. К. [359](#_page359), [425](#_page425), [426](#_page426), [428](#_page428), [429](#_page429), [430](#_page430)

Волконский С. М. [211](#_page211), [212](#_page212), [214](#_page214), [343](#_page343)

Вольгемут [64](#_page064)

Вольтер (Аруэ Ф.‑М.) [289](#_page289)

Воронцов М. С. [207](#_page207)

Воронцов-Дашков И. И. [40](#_page040)

Всеволожский И. А. [35](#_page035), [101](#_page101), [107](#_page107), [149](#_page149), [150](#_page150), [172](#_page172), [211](#_page211)

Всеволожский Н. Н. [175](#_page175)

Вульф П. Л. [187](#_page187)

Вышинский А. Я. [432](#_page432) – [433](#_page433)

Габуния Н. М. [190](#_page190), [191](#_page191)

Галахов А. Д. [179](#_page179)

Галкин А. В. [329](#_page329)

Гальм Ф. (Э.‑Ф.‑Ж. Мюнх-Беллингсгаузен) [85](#_page085), [86](#_page086)

Гварамадзе Н. [190](#_page190)

Гельцер Е. В. [352](#_page352)

Герцен А. И. [59](#_page059), [126](#_page126), [166](#_page166), [265](#_page265), [373](#_page373)

Гете И.‑В. [73](#_page073), [74](#_page074) – [75](#_page075), [86](#_page086), [102](#_page102), [159](#_page159), [212](#_page212), [385](#_page385), [387](#_page387), [413](#_page413)

Гиляровский В. А. [353](#_page353), [375](#_page375)

Гитович Н. И. [247](#_page247), [249](#_page249), [250](#_page250), [253](#_page253)

Гитри Л. [83](#_page083)

Глебов А. Г. [360](#_page360)

Глишич М. [267](#_page267)

Гнедич П. П. [50](#_page050), [82](#_page082), [83](#_page083), [100](#_page100), [101](#_page101), [149](#_page149), [150](#_page150), [273](#_page273), [281](#_page281), [306](#_page306), [308](#_page308), [309](#_page309), [334](#_page334), [341](#_page341), [408](#_page408), [422](#_page422), [437](#_page437)

Гоголева Е. Н. [322](#_page322), [324](#_page324), [361](#_page361), [364](#_page364), [373](#_page373), [375](#_page375)

Гоголь Н. В. [58](#_page058), [59](#_page059), [128](#_page128), [130](#_page130), [155](#_page155), [162](#_page162), [163](#_page163), [166](#_page166), [232](#_page232), [233](#_page233), [244](#_page244), [261](#_page261), [264](#_page264), [265](#_page265), [275](#_page275), [284](#_page284), [405](#_page405), [413](#_page413)

{449} Годзиашвили Н. А. [358](#_page358)

Гойвс [178](#_page178)

Голованов Н. С. [410](#_page410)

Головин С. А. [307](#_page307), [308](#_page308), [321](#_page321), [322](#_page322), [375](#_page375)

Головин Ф. А. [293](#_page293)

Гольцев В. А. [248](#_page248), [436](#_page436)

Гольцев В. В. [438](#_page438)

Гонзаго (Гонзага) П. Г. [382](#_page382)

Гончаров И. А. [128](#_page128)

Горев Ф. П. [59](#_page059), [60](#_page060), [62](#_page062), [77](#_page077), [82](#_page082), [86](#_page086), [87](#_page087), [93](#_page093), [112](#_page112), [151](#_page151), [174](#_page174), [247](#_page247), [268](#_page268)

Горин-Горяинов А. М. [24](#_page024)

Горский [266](#_page266)

Горький Максим (Пешков А. М.) [7](#_page007), [57](#_page057), [140](#_page140), [152](#_page152), [211](#_page211), [216](#_page216), [222](#_page222), [264](#_page264), [278](#_page278), [300](#_page300), [321](#_page321), [322](#_page322), [386](#_page386), [388](#_page388), [431](#_page431)

Гоциридзе Н. С. [431](#_page431)

Грабарь И. Э. [317](#_page317)

Градов-Соколов Л. И. [42](#_page042)

Градовский А. Д. [7](#_page007), [22](#_page022), [23](#_page023), [28](#_page028), [241](#_page241)

Граматика Э. [363](#_page363)

Греков И. Н. [42](#_page042), [83](#_page083)

Грибоедов А. С. [7](#_page007), [16](#_page016), [33](#_page033), [35](#_page035), [58](#_page058), [59](#_page059), [72](#_page072), [122](#_page122) – [129](#_page129), [146](#_page146), [152](#_page152), [162](#_page162), [163](#_page163), [166](#_page166), [233](#_page233), [244](#_page244), [246](#_page246), [266](#_page266), [268](#_page268), [275](#_page275), [278](#_page278), [288](#_page288), [296](#_page296), [297](#_page297), [309](#_page309), [310](#_page310), [323](#_page323), [336](#_page336), [338](#_page338), [341](#_page341), [349](#_page349), [350](#_page350), [356](#_page356), [357](#_page357), [371](#_page371), [372](#_page372), [387](#_page387), [405](#_page405), [409](#_page409), [411](#_page411), [413](#_page413), [426](#_page426), [428](#_page428), [440](#_page440), [441](#_page441), [444](#_page444)

Грибунина А. Ф. [374](#_page374)

Григорович Д. В. [100](#_page100)

Григорьев П. И. [18](#_page018)

Григорян А. [194](#_page194)

Гроссман Л. П. [159](#_page159), [160](#_page160)

Грот Н. Я. [179](#_page179)

Грот Я. К. [179](#_page179)

Грузинский А. П. [324](#_page324)

Гулак-Артемовская Л. М. [170](#_page170)

Гуно Ш. [73](#_page073)

Гурамишвили Д. [289](#_page289)

Гуриэли С. [199](#_page199)

Гусев А. В. [18](#_page018)

Гуцков К. [32](#_page032), [52](#_page052), [59](#_page059), [60](#_page060), [70](#_page070), [266](#_page266)

Гюго В. [12](#_page012), [58](#_page058), [59](#_page059), [67](#_page067), [75](#_page075) – [84](#_page084), [86](#_page086), [87](#_page087), [89](#_page089), [93](#_page093), [107](#_page107), [166](#_page166), [183](#_page183), [245](#_page245), [246](#_page246), [262](#_page262), [265](#_page265), [266](#_page266), [270](#_page270), [289](#_page289), [311](#_page311), [349](#_page349), [350](#_page350), [413](#_page413)

Давид IV Строитель [202](#_page202)

Давыдов В. Н. [24](#_page024), [58](#_page058), [127](#_page127), [128](#_page128), [249](#_page249), [260](#_page260), [288](#_page288), [309](#_page309), [310](#_page310), [324](#_page324), [351](#_page351), [352](#_page352), [364](#_page364), [375](#_page375), [422](#_page422), [429](#_page429), [441](#_page441)

Давыдов Н. В. [437](#_page437)

Давыдов Ш. [193](#_page193)

Дадиани Л. [199](#_page199)

Дадиани Ш. Н. [354](#_page354), [355](#_page355), [430](#_page430), [431](#_page431), [437](#_page437)

Далматов В. П. [32](#_page032), [87](#_page087)

Данилов С. С. [127](#_page127)

Д’Аннунцио Г. [224](#_page224)

Данте А. [9](#_page009), [244](#_page244)

Дарский М. Е. [436](#_page436)

Дауден Э. [102](#_page102)

Деденев А. В. [154](#_page154)

Деканосидзе Т. [286](#_page286)

Делюрье Ж.‑Ж.‑Г. [375](#_page375)

Джавахишвили А. Н. [285](#_page285)

Джавахишвили И. А. [284](#_page284)

Джаврова Е. Л. [193](#_page193), [194](#_page194)

Джелал-ад-Дин (Менгуберти) [199](#_page199)

Ди Лоренцо Т. [363](#_page363)

Добролюбов Н. Г. [6](#_page006), [166](#_page166), [242](#_page242), [396](#_page396), [401](#_page401)

Дорошевич В. М. [106](#_page106), [164](#_page164)

Достоевский Ф. М. [10](#_page010), [128](#_page128), [261](#_page261), [407](#_page407)

Дрейфус А. [252](#_page252), [253](#_page253)

Дубровин Н. Ф. [191](#_page191)

Дузе Э. [363](#_page363)

Дума [208](#_page208)

Дурылин С. Н. [59](#_page059), [338](#_page338) – [340](#_page340)

Дюжикова А. М. [249](#_page249)

Дюллен Ш. [424](#_page424)

Дюма А. [53](#_page053)

Евлахишвили [283](#_page283)

Еврипид [385](#_page385)

Евтушевский В. А. [16](#_page016), [17](#_page017)

Екатерина Ивановна см. [Богуславская Е. И.](#_Tosh0008720)

Елисеев Г. Г. [213](#_page213), [264](#_page264)

Елизавета Васильевна см. [Кологривова Е. В.](#_Tosh0008712)

Елизавета Петровна, имп. [232](#_page232)

Ермолова М. Н. [5](#_page005) – [7](#_page007), [20](#_page020), [27](#_page027), [31](#_page031), [33](#_page033), [59](#_page059) – [65](#_page065), [67](#_page067) – [70](#_page070), [73](#_page073), [74](#_page074), [77](#_page077), [79](#_page079) – [86](#_page086), [88](#_page088), [92](#_page092), [95](#_page095), [96](#_page096), [98](#_page098), [99](#_page099), [107](#_page107), {450} [112](#_page112), [129](#_page129), [131](#_page131), [132](#_page132), [137](#_page137) – [139](#_page139), [142](#_page142) – [45](#_page045), [148](#_page148), [149](#_page149), [151](#_page151) – [153](#_page153), [156](#_page156), [161](#_page161), [164](#_page164), [169](#_page169), [170](#_page170), [173](#_page173), [176](#_page176), [178](#_page178), [179](#_page179), [184](#_page184), [192](#_page192), [204](#_page204) – [207](#_page207), [211](#_page211) – [216](#_page216), [223](#_page223) – [225](#_page225), [233](#_page233), [242](#_page242), [245](#_page245), [246](#_page246), [251](#_page251), [268](#_page268), [269](#_page269), [271](#_page271) – [273](#_page273), [278](#_page278) – [281](#_page281), [283](#_page283), [288](#_page288), [289](#_page289), [300](#_page300), [304](#_page304), [317](#_page317), [318](#_page318), [333](#_page333) – [342](#_page342), [351](#_page351), [352](#_page352), [360](#_page360), [371](#_page371) – [374](#_page374), [382](#_page382), [383](#_page383), [386](#_page386), [389](#_page389), [402](#_page402), [404](#_page404), [407](#_page407), [410](#_page410), [427](#_page427), [430](#_page430), [433](#_page433), [441](#_page441)

Жанна д’Арк [205](#_page205)

Желябов А. И. [30](#_page030)

Жемье Ф. [424](#_page424)

Жуковский В. А. [62](#_page062), [397](#_page397)

Журули Г. Б. [358](#_page358)

Жюли см. [Соколова Ю.](#_Tosh0008713)

Забелин И. Е. [183](#_page183)

Завадский Ю. А. [387](#_page387)

Загоскин М. Н. [17](#_page017)

Засулич В. И. [27](#_page027), [28](#_page028)

Зимин С. И. [209](#_page209)

Зограф Н. Г. [89](#_page089), [95](#_page095), [96](#_page096), [104](#_page104), [159](#_page159), [184](#_page184)

Золя Э. [252](#_page252), [253](#_page253), [265](#_page265)

Зорина В. В. [174](#_page174)

Зудерман Г. [225](#_page225)

Ибсен Г. [278](#_page278), [279](#_page279)

Иван III [183](#_page183)

Иван IV (Грозный) [180](#_page180) – [184](#_page184)

Иванов В. И. [219](#_page219), [312](#_page312)

Иванов И. И. [183](#_page183), [251](#_page251)

Иванов С. А. [270](#_page270)

Иванов-Козельский М. Т. [32](#_page032)

Инашвили А. И. [356](#_page356)

Ипполитов-Иванов М. М. [207](#_page207) – [209](#_page209), [271](#_page271), [283](#_page283), [286](#_page286), [357](#_page357), [431](#_page431)

Йорки (Эдуард IV, Эдуард V, Ричард III) [436](#_page436)

Ираклий II [10](#_page010), [38](#_page038)

Кадмина Е. П. [118](#_page118), [119](#_page119)

Казбеги А. [7](#_page007)

Калашникова М. [288](#_page288)

Кампанелла Т. [343](#_page343)

Канаев А. Н. [146](#_page146)

Канделаки Д. [363](#_page363)

Карамзин Н. М. [181](#_page181), [183](#_page183), [184](#_page184)

Каратыгин В. А. [77](#_page077), [382](#_page382)

Карл I [344](#_page344), [345](#_page345), [347](#_page347)

Карно А. [191](#_page191)

Качалов В. И. [124](#_page124), [187](#_page187), [283](#_page283), [406](#_page406)

Качевская Е. Ф. [18](#_page018)

Керженцев П. М. [342](#_page342), [343](#_page343), [368](#_page368), [390](#_page390), [391](#_page391), [393](#_page393), [394](#_page394)

Кетеван [199](#_page199)

Кибальчич Н. И. [30](#_page030)

Кикнадзе Н. [204](#_page204)

Кипшидзе Г. [193](#_page193)

Кириллов-Ка(о)рнеев М. В. [165](#_page165)

Кисельский И. П. [24](#_page024)

Клементова-Муромцева М. Н. [283](#_page283)

Климов М. М. [142](#_page142), [338](#_page338), [373](#_page373)

Ключевский В. О. [7](#_page007), [179](#_page179)

Книппер-Чехова О. Л. [48](#_page048), [192](#_page192), [271](#_page271), [283](#_page283), [370](#_page370)

Князевская Т. Б. [321](#_page321), [332](#_page332), [379](#_page379), [382](#_page382), [383](#_page383), [387](#_page387), [388](#_page388), [396](#_page396), [397](#_page397)

Ковалевский М. М. [255](#_page255)

Ковров Г. М. [93](#_page093)

Коган П. С. [314](#_page314)

Козельский см. [Иванов-Козельский М. Т.](#_Tosh0008714)

Кологривова Е. В. [9](#_page009), [13](#_page013)

Комаровская Н. И. [129](#_page129)

Комиссаржевская В. Ф. [218](#_page218), [249](#_page249), [382](#_page382)

Комиссаржевский Ф. Ф. [280](#_page280)

Кондаков Н. П. [191](#_page191)

Кондратьев А. М. [33](#_page033), [36](#_page036), [61](#_page061), [62](#_page062) – [63](#_page063), [66](#_page066), [79](#_page079), [211](#_page211), [213](#_page213), [215](#_page215), [222](#_page222), [223](#_page223), [225](#_page225), [250](#_page250)

Кони А. Ф. [7](#_page007), [27](#_page027), [28](#_page028), [164](#_page164), [173](#_page173), [179](#_page179), [189](#_page189), [334](#_page334), [363](#_page363), [443](#_page443)

Кончаловский М. П. [426](#_page426)

Коонен А. Г. [374](#_page374)

Корнеев М. В. см. [Кириллов-Ка(о)рнеев М. В.](#_Tosh0008715)

Корнель П. [244](#_page244)

Коровин К. А. [300](#_page300), [353](#_page353)

Короткой А. П. [324](#_page324)

Корф Г. Н. [45](#_page045)

Корф Е. Н. (по мужу Немирович-Данченко) [41](#_page041), [42](#_page042)

{451} Корф Л. Н. (по мужу Ленская) [40](#_page040) – [42](#_page042), [45](#_page045), [61](#_page061)

Корф М. Н. см. [Сумбатова М. Н.](#_Tosh0008716)

Корф Н. А. [42](#_page042)

Корф Н. В. [34](#_page034), [56](#_page056)

Корш Ф. А. [31](#_page031), [32](#_page032), [41](#_page041), [42](#_page042), [168](#_page168), [187](#_page187), [247](#_page247), [269](#_page269), [303](#_page303), [335](#_page335), [378](#_page378)

Костомаров Н. И. [181](#_page181), [183](#_page183)

Костромской Н. Ф. [324](#_page324), [338](#_page338), [364](#_page364)

Костюков К. П. [26](#_page026)

Котетишвили В. И. [430](#_page430)

Котляревский Н. А. [276](#_page276)

Кристи М. П. [432](#_page432)

Кромвель О. [342](#_page342) – [345](#_page345), [347](#_page347)

Кропоткин П. А. [59](#_page059), [125](#_page125), [433](#_page433)

Крупская Н. К. [390](#_page390)

Крылов В. А. [152](#_page152), [161](#_page161), [170](#_page170) – [172](#_page172), [184](#_page184)

Кубалов [19](#_page019)

Кугель А. Р. [71](#_page071), [72](#_page072), [86](#_page086), [98](#_page098), [99](#_page099), [106](#_page106), [111](#_page111), [112](#_page112), [115](#_page115), [118](#_page118), [153](#_page153), [159](#_page159), [218](#_page218), [246](#_page246), [368](#_page368), [404](#_page404)

Кузнецов С. Л. [324](#_page324), [368](#_page368)

Кумсиашвили Н. Г. [431](#_page431)

Куприн А. И. [353](#_page353)

Курбатов А. И. [210](#_page210)

Курбский А. М. [180](#_page180), [184](#_page184)

Курочкин Г. И. [216](#_page216)

Кюи Ц. А. [209](#_page209)

Лавров В. М. [91](#_page091), [213](#_page213), [240](#_page240), [241](#_page241)

Лазарева М. С. [54](#_page054)

Ланкастеры (Генрих IV, Генрих V, Генрих VI) [436](#_page436)

Лаппа-Старженецкий В. П. [213](#_page213)

Левин Л. Г. [426](#_page426)

Левитан И. И. [288](#_page288), [353](#_page353)

Левкеева Е. И. [249](#_page249)

Левшина А. А. [290](#_page290)

Легар Ф. [50](#_page050)

Ленин В. И. [58](#_page058), [167](#_page167), [203](#_page203), [295](#_page295), [302](#_page302), [320](#_page320) – [322](#_page322), [327](#_page327), [329](#_page329), [330](#_page330), [332](#_page332), [333](#_page333), [335](#_page335), [339](#_page339), [340](#_page340), [380](#_page380), [386](#_page386), [389](#_page389), [390](#_page390) – [393](#_page393), [396](#_page396), [416](#_page416)

Ленин М. Ф. [164](#_page164), [362](#_page362), [364](#_page364), [373](#_page373)

Ленские [436](#_page436), [442](#_page442)

Ленский А. А. [308](#_page308), [442](#_page442)

Ленский А. П. [5](#_page005) – [7](#_page007), [17](#_page017), [18](#_page018), [20](#_page020), [27](#_page027), [31](#_page031), [33](#_page033), [40](#_page040) – [42](#_page042), [45](#_page045), [47](#_page047), [59](#_page059) – [61](#_page061), [67](#_page067) – [70](#_page070), [73](#_page073), [77](#_page077), [79](#_page079), [80](#_page080), [82](#_page082), [84](#_page084), [85](#_page085), [88](#_page088), [89](#_page089), [91](#_page091), [92](#_page092), [95](#_page095), [106](#_page106) – [108](#_page108), [123](#_page123) – [125](#_page125), [127](#_page127) – [131](#_page131), [136](#_page136) – [138](#_page138), [145](#_page145), [146](#_page146), [148](#_page148) – [150](#_page150), [152](#_page152) – [154](#_page154), [161](#_page161), [169](#_page169), [170](#_page170), [176](#_page176) – [178](#_page178), [187](#_page187), [192](#_page192), [204](#_page204), [206](#_page206), [211](#_page211), [213](#_page213) – [216](#_page216), [223](#_page223), [224](#_page224), [233](#_page233), [245](#_page245) – [247](#_page247), [249](#_page249), [260](#_page260), [268](#_page268), [269](#_page269), [271](#_page271), [273](#_page273), [283](#_page283), [288](#_page288), [308](#_page308), [349](#_page349), [382](#_page382), [402](#_page402), [407](#_page407), [408](#_page408), [410](#_page410), [433](#_page433), [436](#_page436), [442](#_page442)

Ленский Д. Т. [130](#_page130)

Леонардо да Винчи [417](#_page417)

Леонидов Л. М. [69](#_page069), [160](#_page160), [210](#_page210), [211](#_page211)

Лепешинский П. Н. [329](#_page329)

Лермонтов М. Ю. [9](#_page009), [10](#_page010), [32](#_page032), [181](#_page181), [233](#_page233), [261](#_page261), [264](#_page264), [283](#_page283), [311](#_page311), [417](#_page417)

Лессинг Г.‑Э. [61](#_page061), [335](#_page335)

Лешковская Е. К. [43](#_page043), [59](#_page059), [82](#_page082), [85](#_page085), [86](#_page086), [111](#_page111), [137](#_page137) – [140](#_page140), [147](#_page147), [151](#_page151), [152](#_page152), [156](#_page156), [157](#_page157), [173](#_page173), [176](#_page176), [178](#_page178), [211](#_page211), [213](#_page213), [225](#_page225), [273](#_page273), [288](#_page288), [297](#_page297), [300](#_page300), [338](#_page338), [339](#_page339), [373](#_page373), [374](#_page374), [418](#_page418), [422](#_page422), [423](#_page423), [441](#_page441)

Лилина М. П. [69](#_page069), [370](#_page370)

Ломоносов М. В. [233](#_page233)

Лонго [208](#_page208)

Лондон Дж. [394](#_page394)

Лопе де Вега Карпьо [59](#_page059), [61](#_page061), [70](#_page070), [102](#_page102), [159](#_page159), [244](#_page244), [246](#_page246), [300](#_page300), [320](#_page320), [338](#_page338), [355](#_page355), [356](#_page356), [385](#_page385)

Лужский В. В. [370](#_page370)

Луначарская-Розенель Н. А. [348](#_page348), [357](#_page357), [358](#_page358), [362](#_page362), [363](#_page363), [375](#_page375), [376](#_page376), [410](#_page410), [411](#_page411), [418](#_page418), [423](#_page423), [424](#_page424), [435](#_page435)

Луначарские [363](#_page363)

Луначарский А. В. [8](#_page008), [58](#_page058), [86](#_page086), [129](#_page129), [164](#_page164), [203](#_page203), [204](#_page204), [296](#_page296) – [307](#_page307), [309](#_page309), [312](#_page312), [313](#_page313), [317](#_page317) – [320](#_page320), [323](#_page323), [325](#_page325), [326](#_page326), [328](#_page328), [330](#_page330) – [333](#_page333), [335](#_page335), [339](#_page339) – [348](#_page348), [354](#_page354), [359](#_page359) – [364](#_page364), [366](#_page366), [368](#_page368), [371](#_page371), [373](#_page373) – [376](#_page376), [379](#_page379) – [383](#_page383), [387](#_page387), [391](#_page391) – [393](#_page393), [396](#_page396), [404](#_page404), [410](#_page410), [411](#_page411), [416](#_page416), [417](#_page417), [423](#_page423) – [429](#_page429), [434](#_page434), [440](#_page440), [441](#_page441), [443](#_page443)

Лысцева-Гольцева С. В. [438](#_page438)

Людовик XIV [275](#_page275)

Магалов Ш. [11](#_page011)

Майков А. Н. [439](#_page439)

Маковицкий Д. П. [256](#_page256)

{452} Маколей Т.‑Б. [344](#_page344)

Макс де Э. [424](#_page424)

Максим Грек (Михаил Триволис) [180](#_page180)

Максимович [11](#_page011)

Макшеев В. А. [59](#_page059), [60](#_page060), [171](#_page171)

Малиновская Е. К. [314](#_page314), [404](#_page404)

Малышева О. Е. [324](#_page324)

Мальцев К. А. [306](#_page306)

Мамин-Сибиряк Д. Н. [213](#_page213), [353](#_page353)

Марджанов К. А. (Марджанишвили) [7](#_page007), [166](#_page166), [195](#_page195), [221](#_page221), [283](#_page283), [286](#_page286), [290](#_page290), [320](#_page320), [355](#_page355), [356](#_page356) – [358](#_page358), [377](#_page377), [404](#_page404), [409](#_page409), [410](#_page410), [430](#_page430)

Мариам [199](#_page199)

Мария Николаевна см. [Сумбатова М. Н.](#_Tosh0008717)

Марков П. А. [300](#_page300), [313](#_page313), [349](#_page349), [365](#_page365)

Марр Н. Я. [7](#_page007)

Марсе Л. [53](#_page053)

Массалитинова В. О. [317](#_page317), [373](#_page373), [430](#_page430)

Матвеев Н. А. [10](#_page010)

Матковский А. [178](#_page178)

Маяковский В. В. [343](#_page343), [378](#_page378), [386](#_page386)

Мгебров А. А. [343](#_page343)

Медведев П. М. [127](#_page127)

Медведева Н. М. [5](#_page005), [20](#_page020), [33](#_page033), [59](#_page059), [61](#_page061), [62](#_page062), [68](#_page068), [153](#_page153), [169](#_page169), [170](#_page170), [174](#_page174), [226](#_page226), [407](#_page407)

Мейерхольд В. Э. [218](#_page218), [341](#_page341), [368](#_page368), [377](#_page377) – [382](#_page382), [385](#_page385), [387](#_page387), [388](#_page388), [390](#_page390), [393](#_page393), [395](#_page395), [405](#_page405), [409](#_page409), [410](#_page410)

Месхи К. [177](#_page177), [190](#_page190), [193](#_page193), [194](#_page194), [269](#_page269), [271](#_page271) – [272](#_page272)

Месхишвили Л. см. [Алекси-Месхишвили В. С.](#_Tosh0008718)

Метерлинк М. [216](#_page216)

Мигай С. И. [439](#_page439)

Мизандари А. И. [208](#_page208)

Микеланджело Буонарроти [262](#_page262)

Митрофания (Н. Ф. Розен) [138](#_page138)

Михайлов А. Д. [30](#_page030)

Михайловский В. А. [78](#_page078), [98](#_page098), [105](#_page105), [106](#_page106), [120](#_page120), [124](#_page124)

Мичурина-Самойлова В. А. [157](#_page157), [339](#_page339)

Мольер Ж.‑Б. [159](#_page159), [244](#_page244), [246](#_page246), [280](#_page280), [300](#_page300), [413](#_page413)

Монахов Н. Ф. [323](#_page323)

Мопассан Ги де [45](#_page045)

Москвин И. М. [48](#_page048), [370](#_page370), [406](#_page406)

Мочалов П. С. [59](#_page059), [60](#_page060), [70](#_page070), [87](#_page087), [100](#_page100), [105](#_page105), [115](#_page115), [117](#_page117), [121](#_page121), [225](#_page225), [228](#_page228), [232](#_page232) – [234](#_page234), [245](#_page245), [246](#_page246), [276](#_page276), [282](#_page282), [286](#_page286), [288](#_page288), [337](#_page337), [371](#_page371), [407](#_page407), [410](#_page410), [413](#_page413)

Мтацминдели [202](#_page202)

Музиль Н. И. [60](#_page060), [131](#_page131), [137](#_page137), [142](#_page142), [171](#_page171), [213](#_page213), [247](#_page247)

Мулька см. [Богуславская-Сумбатова М. Н.](#_Tosh0008719)

Муне-Сюлли Ж. [32](#_page032), [98](#_page098), [106](#_page106), [288](#_page288), [310](#_page310), [311](#_page311)

Мусоргский М. П. [395](#_page395)

Мчеделов В. Л. (Мчедлишвили) [358](#_page358)

Мюллер М. [191](#_page191)

Набоков Д. Н. [40](#_page040)

Надлер Ф. И. [18](#_page018)

Найденов С. А. [264](#_page264)

Напалков К. М. [426](#_page426) – [430](#_page430)

Нароков М. С. [324](#_page324)

Невежин П. М. [67](#_page067), [68](#_page068), [147](#_page147), [161](#_page161), [382](#_page382)

Недзветская А. Н. (урожд. Кологривова) [9](#_page009)

Недзветский И. В. [9](#_page009)

Нежданова А. В. [374](#_page374), [410](#_page410)

Незлобии К. Н. [303](#_page303)

Некрасов Н. А. [262](#_page262), [263](#_page263)

Нелидов В. А. [213](#_page213), [223](#_page223), [224](#_page224), [273](#_page273)

Немирович-Данченко Вас. И. [255](#_page255)

Немирович-Данченко Вл. И. [16](#_page016) – [20](#_page020), [31](#_page031) – [33](#_page033), [41](#_page041), [42](#_page042), [48](#_page048), [60](#_page060), [143](#_page143), [149](#_page149), [152](#_page152), [154](#_page154), [159](#_page159) – [161](#_page161), [166](#_page166) – [168](#_page168), [184](#_page184), [195](#_page195), [213](#_page213), [215](#_page215), [216](#_page216), [223](#_page223), [225](#_page225), [235](#_page235), [248](#_page248) – [251](#_page251), [254](#_page254), [268](#_page268), [271](#_page271), [283](#_page283), [289](#_page289), [298](#_page298), [299](#_page299), [303](#_page303), [305](#_page305), [320](#_page320), [328](#_page328), [330](#_page330), [352](#_page352), [358](#_page358), [369](#_page369), [370](#_page370), [371](#_page371), [373](#_page373), [374](#_page374), [379](#_page379), [385](#_page385), [386](#_page386), [389](#_page389), [391](#_page391), [404](#_page404), [405](#_page405) – [407](#_page407), [410](#_page410), [411](#_page411), [417](#_page417), [425](#_page425)

Немировичи [436](#_page436)

Николадзе Н. Я. [7](#_page007), [44](#_page044)

Николай I [59](#_page059), [81](#_page081), [130](#_page130)

Николай II [184](#_page184)

Никулин В. И. [272](#_page272), [333](#_page333)

Никулин Л. В. [156](#_page156)

Никулина Н. А. [59](#_page059) – [61](#_page061), [131](#_page131), [137](#_page137), [148](#_page148), [153](#_page153), [213](#_page213), [271](#_page271), [288](#_page288), [351](#_page351)

{453} Нильский А. А. [127](#_page127)

Новиков И. А. [313](#_page313)

Новомирский Я. И. [329](#_page329)

Нушич Б. [265](#_page265), [267](#_page267)

Овсянико-Куликовский Д. Н. [173](#_page173), [179](#_page179), [189](#_page189)

Оленин П. С. [283](#_page283)

Ольховский В. Р. [364](#_page364), [367](#_page367)

Орбелиани Г. [10](#_page010)

Островский А. Н. [7](#_page007), [23](#_page023), [25](#_page025), [31](#_page031), [33](#_page033), [47](#_page047), [58](#_page058), [65](#_page065), [68](#_page068), [70](#_page070), [85](#_page085), [128](#_page128), [130](#_page130) – [145](#_page145), [148](#_page148) – [149](#_page149), [158](#_page158), [159](#_page159), [161](#_page161) – [163](#_page163), [166](#_page166), [171](#_page171), [175](#_page175), [184](#_page184), [231](#_page231), [241](#_page241) – [246](#_page246), [261](#_page261), [266](#_page266), [275](#_page275), [278](#_page278), [288](#_page288), [290](#_page290), [294](#_page294), [297](#_page297), [300](#_page300), [310](#_page310), [316](#_page316), [340](#_page340), [356](#_page356), [371](#_page371), [385](#_page385), [394](#_page394), [405](#_page405), [413](#_page413), [440](#_page440)

Островский М. Н. [133](#_page133)

Остроумов А. А. [254](#_page254)

Остужев А. А. [50](#_page050) – [52](#_page052), [69](#_page069), [191](#_page191), [210](#_page210), [250](#_page250), [278](#_page278), [279](#_page279), [288](#_page288), [289](#_page289), [308](#_page308), [317](#_page317), [338](#_page338), [361](#_page361), [373](#_page373), [426](#_page426), [436](#_page436), [442](#_page442)

Павел Александрович, вел. кн. [49](#_page049)

Пагава А. Н. [356](#_page356)

Палиашвили З. П. [7](#_page007), [283](#_page283), [356](#_page356)

Пальм С. А. [20](#_page020), [22](#_page022), [166](#_page166), [167](#_page167)

Паперный З. С. [254](#_page254)

Пашенная В. Н. [69](#_page069), [322](#_page322), [323](#_page323), [365](#_page365), [367](#_page367), [373](#_page373), [387](#_page387), [388](#_page388), [436](#_page436)

Пашковский Д. Х. [309](#_page309), [330](#_page330)

Перовская С. Л. [30](#_page030)

Петров Ч. С. [172](#_page172)

Петрова-Званцева В. Н. [283](#_page283)

Петровский [17](#_page017)

Писарев М. И. [32](#_page032)

Писаренко Ю. [78](#_page078), [98](#_page098), [106](#_page106), [120](#_page120), [203](#_page203)

Писемский А. Ф. [154](#_page154), [166](#_page166), [281](#_page281)

Платон И. С. [69](#_page069), [293](#_page293), [307](#_page307), [346](#_page346), [361](#_page361), [364](#_page364), [366](#_page366), [408](#_page408), [417](#_page417)

Плевако Ф. Н. [138](#_page138)

Плетнев В. Ф. [393](#_page393) – [395](#_page395)

Плетнев Д. Д. [426](#_page426)

Плещеев А. А. [24](#_page024) – [26](#_page026), [171](#_page171)

Погодина-Долинская [19](#_page019)

Погожев В. П. [30](#_page030)

Покровский М. Н. [351](#_page351)

Полевой Н. А. [100](#_page100)

Полторацкий И. И. [11](#_page011)

Полякова О. Н. [361](#_page361)

Попова [174](#_page174)

Поссарт Э. [87](#_page087), [91](#_page091), [98](#_page098), [106](#_page106), [363](#_page363)

Потапенко И. Н. [248](#_page248), [255](#_page255), [437](#_page437)

Потехин А. А. [33](#_page033), [35](#_page035), [36](#_page036), [163](#_page163), [166](#_page166), [172](#_page172), [173](#_page173), [227](#_page227), [382](#_page382)

Потехин Н. А. [26](#_page026), [167](#_page167), [170](#_page170)

Потоцкая М. А. [352](#_page352)

Правдин О. А. [27](#_page027), [40](#_page040), [41](#_page041), [43](#_page043), [59](#_page059), [60](#_page060), [62](#_page062), [85](#_page085), [129](#_page129), [130](#_page130), [140](#_page140), [141](#_page141), [153](#_page153), [170](#_page170), [171](#_page171), [176](#_page176), [211](#_page211), [213](#_page213), [225](#_page225), [250](#_page250), [293](#_page293), [297](#_page297), [339](#_page339), [363](#_page363), [417](#_page417)

Приватер [208](#_page208)

Прозоровский Л. М. [140](#_page140) – [142](#_page142), [298](#_page298), [318](#_page318), [365](#_page365), [366](#_page366), [408](#_page408), [409](#_page409)

Прокофьева Л. И. [27](#_page027), [31](#_page031), [37](#_page037), [42](#_page042), [43](#_page043)

Пуччини Дж. [54](#_page054)

Пушкин А. С. [7](#_page007), [10](#_page010), [58](#_page058), [64](#_page064), [86](#_page086), [93](#_page093), [122](#_page122), [126](#_page126), [129](#_page129), [130](#_page130), [159](#_page159), [162](#_page162), [179](#_page179), [183](#_page183), [232](#_page232), [233](#_page233), [244](#_page244), [261](#_page261), [264](#_page264), [283](#_page283), [285](#_page285), [382](#_page382), [390](#_page390), [397](#_page397)

Пчельников П. М. [30](#_page030), [51](#_page051), [150](#_page150), [155](#_page155), [211](#_page211), [249](#_page249), [263](#_page263)

Пшибышевский С. [170](#_page170), [218](#_page218)

Рабинович И. М. [410](#_page410)

Разумовский С. Д. [281](#_page281)

Режан Г. [288](#_page288), [363](#_page363)

Ремизов А. М. [313](#_page313)

Репин И. Е. [181](#_page181), [353](#_page353)

Решимов М. А. [20](#_page020), [33](#_page033), [131](#_page131), [153](#_page153), [171](#_page171)

Роден О. [270](#_page270)

Розанов М. Н. [58](#_page058)

Роллан Р. [260](#_page260)

Романовский В. Е. [191](#_page191)

Росси Э. [32](#_page032), [87](#_page087), [93](#_page093), [97](#_page097), [98](#_page098), [106](#_page106), [363](#_page363)

Ростом [199](#_page199)

Рощина-Инсарова Е. Н. [325](#_page325)

Рубинштейн А. Г. [354](#_page354)

Руставели Ш. [7](#_page007), [13](#_page013), [16](#_page016), [202](#_page202), [203](#_page203), [269](#_page269), [287](#_page287), [354](#_page354) – [357](#_page357)

Рыбаков К. Н. [5](#_page005), [43](#_page043), [59](#_page059), [60](#_page060), [61](#_page061), [68](#_page068), [82](#_page082), [85](#_page085), [93](#_page093), [112](#_page112), [128](#_page128), [134](#_page134), [140](#_page140), [147](#_page147), [171](#_page171), [176](#_page176), [178](#_page178), [192](#_page192), [204](#_page204), [210](#_page210), [211](#_page211), [213](#_page213), [215](#_page215), [225](#_page225), [247](#_page247), [250](#_page250), [277](#_page277), [281](#_page281), [288](#_page288), [363](#_page363)

{454} Рыжов И. А. [317](#_page317)

Рыжов Н. И. [324](#_page324), [373](#_page373)

Рыжов С. И. [16](#_page016)

Рыжова В. Н. [373](#_page373)

Рында-Алексеев Б. К. [360](#_page360) – [362](#_page362), [426](#_page426), [440](#_page440)

Рышков В. А. [170](#_page170)

Саакадзе [13](#_page013)

Саакадзе Г. [202](#_page202)

Саблин М. А. [248](#_page248)

Саванели Х. И. [11](#_page011), [208](#_page208)

Савина М. Г. [43](#_page043), [99](#_page099), [100](#_page100), [151](#_page151), [169](#_page169), [175](#_page175), [260](#_page260), [273](#_page273), [276](#_page276), [363](#_page363)

Садовская Е. М. [130](#_page130), [338](#_page338)

Садовская О. О. [5](#_page005) – [6](#_page006), [60](#_page060), [79](#_page079), [131](#_page131), [137](#_page137), [143](#_page143), [174](#_page174), [211](#_page211), [259](#_page259), [271](#_page271), [288](#_page288), [297](#_page297), [300](#_page300), [322](#_page322), [334](#_page334), [363](#_page363), [404](#_page404), [441](#_page441)

Садовские [59](#_page059), [233](#_page233), [337](#_page337), [407](#_page407)

Садовский М. П. [6](#_page006), [60](#_page060), [61](#_page061), [131](#_page131), [137](#_page137), [152](#_page152), [164](#_page164), [165](#_page165), [171](#_page171), [174](#_page174), [210](#_page210) – [213](#_page213), [228](#_page228), [246](#_page246), [247](#_page247), [260](#_page260), [276](#_page276), [288](#_page288), [289](#_page289), [317](#_page317)

Садовский П. М. (1818 – 1872) [20](#_page020), [228](#_page228), [260](#_page260), [337](#_page337), [422](#_page422)

Садовский П. М. (1874 – 1947) [69](#_page069), [306](#_page306), [318](#_page318), [322](#_page322), [347](#_page347), [348](#_page348), [361](#_page361), [364](#_page364), [367](#_page367), [368](#_page368), [373](#_page373)

Сазонов Н. Ф. [49](#_page049), [50](#_page050), [249](#_page249)

Сакулин П. Н. [7](#_page007), [159](#_page159), [163](#_page163), [179](#_page179), [183](#_page183), [184](#_page184), [188](#_page188) – [190](#_page190), [285](#_page285), [286](#_page286), [289](#_page289), [336](#_page336), [363](#_page363), [374](#_page374), [433](#_page433), [434](#_page434)

Сальвини Т. [32](#_page032), [64](#_page064), [87](#_page087), [92](#_page092), [115](#_page115), [117](#_page117), [279](#_page279), [288](#_page288), [363](#_page363), [419](#_page419)

Самарин И. В. [5](#_page005), [20](#_page020), [21](#_page021), [27](#_page027), [33](#_page033) – [35](#_page035), [125](#_page125), [128](#_page128), [129](#_page129), [137](#_page137), [152](#_page152), [169](#_page169), [170](#_page170), [233](#_page233), [237](#_page237), [407](#_page407)

Самарова М. А. [268](#_page268)

Санин А. А. [300](#_page300), [317](#_page317), [318](#_page318), [346](#_page346), [409](#_page409), [417](#_page417)

Сараджишвили И. (Вано) П. [356](#_page356)

Сарду В. [85](#_page085), [440](#_page440)

Сатина Е. А. [291](#_page291)

Сафонов А. К. [324](#_page324)

Северонежский [283](#_page283)

Северцев-Павлов Н. Д. [23](#_page023) – [25](#_page025)

Семашко Н. А. [431](#_page431), [432](#_page432)

Сергей Александрович, вел. кн. [49](#_page049), [227](#_page227)

Серебряков Л. П. [329](#_page329)

Серов В. А. [271](#_page271)

Сильва Э. [73](#_page073)

Сильвестр [180](#_page180) – [182](#_page182)

Сирануйш (наст. имя и фам. М. Кантарджян) [195](#_page195)

Скотт В. [12](#_page012)

Скриб Э. [155](#_page155) – [157](#_page157), [356](#_page356), [418](#_page418), [421](#_page421), [440](#_page440), [443](#_page443)

Славинский Ю. М. [374](#_page374), [417](#_page417)

Смирнова Н. А. [323](#_page323)

Смолин Д. П. [360](#_page360), [365](#_page365)

Собинов Л. В. [71](#_page071), [130](#_page130), [283](#_page283), [374](#_page374), [391](#_page391) – [392](#_page392), [417](#_page417)

Соболевский В. М. [255](#_page255)

Соваж Т.‑М.‑Ф. [375](#_page375)

Соколова Ю. [41](#_page041), [55](#_page055)

Соколовский А. Л. [100](#_page100)

Соллогуб В. А. [18](#_page018)

Соловьев В. С. [234](#_page234), [236](#_page236) – [240](#_page240)

Соловьев Н. А. [373](#_page373)

Соловьев Н. Я. [70](#_page070), [150](#_page150)

Соловьев С. М. [180](#_page180), [183](#_page183)

Сологуб Ф. К. [219](#_page219), [313](#_page313)

Сорель С. [424](#_page424)

Софокл [310](#_page310), [385](#_page385)

Средин Л. В. [212](#_page212), [214](#_page214), [251](#_page251)

Сремац С. [267](#_page267)

Станиславский К. С. [21](#_page021), [65](#_page065), [124](#_page124), [127](#_page127), [154](#_page154), [189](#_page189), [213](#_page213), [216](#_page216), [218](#_page218), [250](#_page250), [260](#_page260), [268](#_page268), [271](#_page271), [288](#_page288), [295](#_page295), [303](#_page303), [305](#_page305), [320](#_page320), [328](#_page328) – [330](#_page330), [333](#_page333), [334](#_page334), [358](#_page358), [369](#_page369), [370](#_page370) – [372](#_page372), [374](#_page374), [379](#_page379), [386](#_page386), [390](#_page390), [391](#_page391), [404](#_page404) – [407](#_page407), [417](#_page417), [433](#_page433)

Стахович М. А. [437](#_page437)

Стороженко Н. И. [58](#_page058), [93](#_page093), [104](#_page104), [251](#_page251), [258](#_page258)

Страдивари А. [383](#_page383)

Стрекалов М. А. [26](#_page026)

Стрепетова П. А. [24](#_page024), [32](#_page032), [154](#_page154)

Суворин А. С. [148](#_page148), [179](#_page179) – [181](#_page181), [183](#_page183), [184](#_page184), [248](#_page248), [252](#_page252)

Сумароков А. П. [100](#_page100)

Сумбаташвили (Сумбатов) А. И. [10](#_page010)

Сумбаташвили В. И. (урожд. Недзветская) [9](#_page009), [11](#_page011) – [13](#_page013), [38](#_page038), [41](#_page041)

{455} Сумбаташвили (Сумбатов) Вас. А. [11](#_page011)

Сумбаташвили (Сумбатов) Вл. И. [11](#_page011), [14](#_page014), [38](#_page038) – [41](#_page041), [55](#_page055), [56](#_page056)

Сумбаташвили (Сумбатов) Д. А. [11](#_page011)

Сумбаташвили (Сумбатова) Е. А. [14](#_page014), [33](#_page033), [35](#_page035), [36](#_page036), [43](#_page043), [44](#_page044), [75](#_page075), [77](#_page077), [91](#_page091), [98](#_page098), [113](#_page113), [169](#_page169)

Сумбаташвили Е. И. см. [Богуславская Е. И.](#_Tosh0008721)

Сумбаташвили (Сумбатов) И. А. [9](#_page009) – [13](#_page013), [38](#_page038), [39](#_page039)

Сумбаташвили (Сумбатова) С. Л. (урожд. Багратион-Мухранская) [10](#_page010), [11](#_page011)

Сумбатова М. Н. (урожд. Корф) [33](#_page033) – [37](#_page037), [40](#_page040) – [47](#_page047), [52](#_page052), [54](#_page054) – [56](#_page056), [60](#_page060), [61](#_page061), [75](#_page075), [77](#_page077), [83](#_page083), [85](#_page085), [91](#_page091), [99](#_page099), [107](#_page107) – [110](#_page110), [113](#_page113), [150](#_page150), [154](#_page154), [157](#_page157), [158](#_page158), [167](#_page167) – [169](#_page169), [173](#_page173), [224](#_page224) – [226](#_page226), [234](#_page234), [238](#_page238), [239](#_page239), [272](#_page272), [277](#_page277), [284](#_page284), [289](#_page289), [308](#_page308), [371](#_page371), [424](#_page424), [426](#_page426), [428](#_page428), [429](#_page429), [431](#_page431), [435](#_page435) – [438](#_page438), [440](#_page440), [443](#_page443) – [445](#_page445)

Сумбатовы [45](#_page045), [53](#_page053) – [55](#_page055), [436](#_page436), [437](#_page437)

Табидзе Г. В. [287](#_page287)

Табидзе Т. Ю. [287](#_page287)

Таиров А. Я. [328](#_page328), [343](#_page343), [368](#_page368), [374](#_page374), [410](#_page410), [417](#_page417)

Такишвили И. [286](#_page286)

Тамара (Тамар) [200](#_page200), [202](#_page202), [207](#_page207)

Тамашев М. [191](#_page191)

Танеев С. И. [208](#_page208)

Тарасевич И. Ю. [426](#_page426)

Тарновский К. А. [20](#_page020)

Тассия [13](#_page013)

Татищев С. С. [67](#_page067), [77](#_page077)

Телешов Н. Д. [353](#_page353), [374](#_page374)

Теляковский В. А. [211](#_page211) – [214](#_page214), [223](#_page223), [224](#_page224), [251](#_page251), [268](#_page268), [273](#_page273), [276](#_page276), [280](#_page280), [292](#_page292), [363](#_page363)

Тер-Григорян Дж. [194](#_page194)

Тихомиров И. А. [213](#_page213)

Тихонов В. А. [167](#_page167)

Тихонович В. В. [314](#_page314), [378](#_page378)

Тихонравов Н. С. [58](#_page058), [155](#_page155)

Толстая С. А. [257](#_page257), [258](#_page258)

Толстой А. К. [85](#_page085), [166](#_page166), [181](#_page181), [316](#_page316) – [322](#_page322), [439](#_page439)

Толстой Л. Н. [7](#_page007), [10](#_page010), [64](#_page064), [159](#_page159) – [161](#_page161), [166](#_page166), [244](#_page244), [251](#_page251), [252](#_page252), [256](#_page256) – [262](#_page262), [264](#_page264), [270](#_page270), [278](#_page278), [289](#_page289), [290](#_page290), [297](#_page297), [396](#_page396), [407](#_page407), [437](#_page437), [440](#_page440)

Торриани [208](#_page208)

Тренев К. А. [366](#_page366) – [367](#_page367), [430](#_page430)

Трепов Д. Ф. [28](#_page028)

Тривас В. Л. [364](#_page364)

Трухин [283](#_page283)

Тулаев И. Н. [271](#_page271)

Туорто [208](#_page208)

Тургенев И. С. [10](#_page010), [128](#_page128), [159](#_page159), [166](#_page166), [244](#_page244), [261](#_page261)

Турчанинова Е. Д. [4](#_page004), [6](#_page006), [57](#_page057), [72](#_page072), [90](#_page090), [222](#_page222), [282](#_page282), [317](#_page317), [338](#_page338), [364](#_page364), [373](#_page373)

Уайльд О. [294](#_page294), [295](#_page295)

Ульянов Н. П. [300](#_page300)

Фадеева С. Н. [324](#_page324), [373](#_page373)

Федин К. А. [344](#_page344)

Федоров В. В. [422](#_page422), [430](#_page430), [431](#_page431)

Федоров П. С. [264](#_page264)

Федотов А. А. [154](#_page154)

Федотов А. Ф. [271](#_page271)

Федотова Г. Н. [5](#_page005), [20](#_page020), [27](#_page027), [43](#_page043), [59](#_page059) – [61](#_page061), [68](#_page068), [82](#_page082), [86](#_page086), [88](#_page088), [92](#_page092) – [94](#_page094), [107](#_page107), [112](#_page112), [135](#_page135), [137](#_page137), [139](#_page139), [147](#_page147), [148](#_page148), [153](#_page153), [170](#_page170) – [173](#_page173), [176](#_page176), [178](#_page178), [213](#_page213), [215](#_page215), [224](#_page224), [225](#_page225), [268](#_page268), [278](#_page278), [288](#_page288), [351](#_page351), [363](#_page363), [374](#_page374), [407](#_page407), [421](#_page421), [422](#_page422)

Феррари [208](#_page208)

Фиделио [208](#_page208)

Филиппов В. А. [71](#_page071), [79](#_page079), [80](#_page080), [89](#_page089), [90](#_page090), [94](#_page094), [108](#_page108), [109](#_page109), [115](#_page115), [117](#_page117) – [119](#_page119), [123](#_page123), [124](#_page124), [128](#_page128), [140](#_page140), [148](#_page148), [153](#_page153), [154](#_page154), [157](#_page157), [383](#_page383)

Флеров С. В. (С. Васильев) [79](#_page079), [92](#_page092), [105](#_page105), [109](#_page109), [124](#_page124), [178](#_page178)

Фома Аквинский [238](#_page238)

Фон-Дим см. [Кологривова Е. В.](#_Tosh0008722)

Фонвизин Д. И. [162](#_page162), [244](#_page244)

Фореггер Н. М. [368](#_page368)

Фохт А. Б. [437](#_page437)

{456} Халтурин С. Н. [29](#_page029)

Хаханов А. С. (Хаханашвили) [191](#_page191), [195](#_page195), [196](#_page196)

Хохлов К. П. [283](#_page283)

Цабер Е. [178](#_page178)

Цагарели А. А. [190](#_page190)

Цатурян А. [194](#_page194)

Царев М. И. [4](#_page004)

Цветич М. [83](#_page083)

Церетели А. Р. [6](#_page006), [7](#_page007), [192](#_page192), [193](#_page193), [199](#_page199), [200](#_page200), [203](#_page203), [264](#_page264), [284](#_page284), [285](#_page285), [287](#_page287) – [290](#_page290)

Цимакуридзе П. [10](#_page010)

Циномсгваров И. И. [11](#_page011)

Цхакая М. Г. [204](#_page204)

Чавчавадзе И. Г. [6](#_page006), [7](#_page007), [11](#_page011), [12](#_page012), [240](#_page240), [270](#_page270), [284](#_page284), [285](#_page285)

Чавчавадзе Н. [11](#_page011)

Чавчавадзе Т. И. [431](#_page431)

Чайковский М. И. [149](#_page149), [151](#_page151), [216](#_page216)

Чайковский П. И. [208](#_page208), [423](#_page423)

Черневский С. А. [61](#_page061), [62](#_page062), [100](#_page100), [102](#_page102), [112](#_page112), [210](#_page210), [211](#_page211), [215](#_page215)

Черников М. И. [18](#_page018)

Чернов Е. Е. [20](#_page020)

Чернышевский Н. Г. [6](#_page006), [31](#_page031), [166](#_page166), [401](#_page401)

Чернявский Н. И. [19](#_page019)

Чехов А. П. [7](#_page007), [92](#_page092), [128](#_page128), [161](#_page161), [177](#_page177), [192](#_page192), [211](#_page211), [213](#_page213), [216](#_page216), [244](#_page244), [247](#_page247) – [255](#_page255), [258](#_page258), [259](#_page259), [261](#_page261), [278](#_page278), [289](#_page289), [353](#_page353), [370](#_page370), [388](#_page388)

Чехов М. П. [147](#_page147), [254](#_page254), [255](#_page255)

Чехова О. Г. [253](#_page253)

Чиджавадзе И. [38](#_page038)

Чижевский Д. Ф. [365](#_page365)

Чимишкианц (Чмшкян) Г. А. [11](#_page011)

Чириков Е. Н. [264](#_page264)

Чхиквишвили Д. И. [435](#_page435)

Шаляпин Ф. И. [97](#_page097), [255](#_page255), [264](#_page264), [283](#_page283), [327](#_page327), [330](#_page330), [335](#_page335), [351](#_page351), [353](#_page353), [395](#_page395)

Шаляпина И. Ф. [353](#_page353), [354](#_page354)

Шаляпина Л. Ф. [353](#_page353)

Шамин Н. Н. [324](#_page324), [456](#_page456)

Шебуев Н. Г. [431](#_page431)

Шевченко В. Г. [24](#_page024)

Шекспир У. [12](#_page012), [20](#_page020), [43](#_page043), [46](#_page046), [52](#_page052), [58](#_page058), [59](#_page059), [64](#_page064), [70](#_page070), [72](#_page072) – [74](#_page074), [86](#_page086) – [121](#_page121), [159](#_page159), [179](#_page179), [183](#_page183), [203](#_page203), [225](#_page225), [228](#_page228), [233](#_page233), [234](#_page234), [244](#_page244) – [247](#_page247), [259](#_page259), [266](#_page266), [268](#_page268), [279](#_page279), [286](#_page286), [289](#_page289), [297](#_page297), [300](#_page300), [310](#_page310), [311](#_page311), [323](#_page323), [334](#_page334), [338](#_page338), [349](#_page349), [350](#_page350), [351](#_page351), [356](#_page356), [357](#_page357), [375](#_page375), [385](#_page385), [400](#_page400), [401](#_page401), [405](#_page405), [419](#_page419), [422](#_page422), [431](#_page431), [436](#_page436), [440](#_page440)

Шелгунов Н. В. [167](#_page167)

Шервинский В. Д. [426](#_page426)

Шершеневич В. Г. [395](#_page395)

Шиллер Ф. [12](#_page012), [31](#_page031), [59](#_page059) – [64](#_page064), [66](#_page066) – [70](#_page070), [83](#_page083), [84](#_page084), [86](#_page086), [159](#_page159), [166](#_page166), [175](#_page175), [245](#_page245), [258](#_page258), [268](#_page268), [278](#_page278), [289](#_page289), [323](#_page323), [336](#_page336), [338](#_page338) – [339](#_page339), [349](#_page349), [350](#_page350), [385](#_page385), [403](#_page403), [405](#_page405), [413](#_page413), [436](#_page436)

Шкловский В. Б. [343](#_page343)

Шмидт О. Ю. [339](#_page339), [340](#_page340)

Шпажинский И. В. [155](#_page155), [161](#_page161), [184](#_page184)

Шумилин В. В. [19](#_page019)

Шумский С. В. [20](#_page020) – [22](#_page022), [122](#_page122), [126](#_page126), [137](#_page137), [233](#_page233), [337](#_page337), [407](#_page407)

Шухмина В. А. [250](#_page250), [422](#_page422)

Щепкин М. С. [20](#_page020), [21](#_page021), [59](#_page059), [87](#_page087), [122](#_page122), [125](#_page125), [126](#_page126), [141](#_page141), [211](#_page211), [222](#_page222), [225](#_page225), [228](#_page228), [231](#_page231) – [234](#_page234), [260](#_page260), [276](#_page276), [278](#_page278), [280](#_page280), [282](#_page282), [337](#_page337), [340](#_page340), [341](#_page341), [349](#_page349), [371](#_page371), [380](#_page380), [381](#_page381), [407](#_page407), [410](#_page410), [413](#_page413), [422](#_page422)

Щепкина-Куперник Т. Л. [50](#_page050), [64](#_page064), [70](#_page070), [71](#_page071), [278](#_page278)

Щербак [24](#_page024)

Эггерт К. В. [364](#_page364)

Эфрос Н. Е. [13](#_page013), [65](#_page065), [66](#_page066), [69](#_page069), [74](#_page074), [75](#_page075), [79](#_page079), [82](#_page082), [84](#_page084), [89](#_page089), [90](#_page090), [104](#_page104), [109](#_page109), [113](#_page113), [115](#_page115), [119](#_page119), [120](#_page120), [147](#_page147), [148](#_page148), [278](#_page278), [313](#_page313), [336](#_page336), [339](#_page339), [358](#_page358), [437](#_page437)

Юон К. Ф. [300](#_page300)

Юрьев С. А. [46](#_page046), [47](#_page047), [93](#_page093)

Юрьев Ю. М. [46](#_page046), [48](#_page048) – [50](#_page050), [58](#_page058), [67](#_page067), [87](#_page087) – [89](#_page089), [125](#_page125), [127](#_page127), [132](#_page132), [303](#_page303), [310](#_page310), [311](#_page311), [339](#_page339), [352](#_page352), [374](#_page374), [437](#_page437)

{457} Яблочкина А. А. [32](#_page032), [63](#_page063), [65](#_page065), [67](#_page067), [69](#_page069), [79](#_page079), [84](#_page084), [85](#_page085), [100](#_page100), [107](#_page107), [110](#_page110), [111](#_page111), [124](#_page124), [125](#_page125), [164](#_page164), [165](#_page165), [169](#_page169), [170](#_page170), [246](#_page246), [250](#_page250), [271](#_page271), [276](#_page276), [277](#_page277), [283](#_page283), [295](#_page295), [301](#_page301), [304](#_page304), [351](#_page351), [373](#_page373), [375](#_page375), [386](#_page386), [404](#_page404), [418](#_page418), [421](#_page421), [422](#_page422), [424](#_page424), [425](#_page425), [430](#_page430), [431](#_page431), [433](#_page433), [434](#_page434)

Яблочкина С. В. [104](#_page104), [169](#_page169), [170](#_page170)

Якоби В. И. [255](#_page255)

Яков II [344](#_page344)

Яковлев [210](#_page210)

Яковлев Н. К. [127](#_page127), [297](#_page297), [317](#_page317), [322](#_page322), [361](#_page361), [373](#_page373)

Яковлев Я. А. [393](#_page393), [394](#_page394)

1. Почетное звание «народный артист» было введено в 1920 г.; 6 сентября 1936 г. указом ЦИК СССР установлено равноценное звание — «народный артист СССР». [↑](#footnote-ref-2)
2. Е. Д. Турчанинова, На сцене и в жизни. М., ВТО, 1974, с. 185. [↑](#footnote-ref-3)
3. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, записи, статьи, письма. М.‑Л., 1941, с. 3. [↑](#footnote-ref-4)
4. ЦГА ГССР, ф. 113, № 396, л. 37. [↑](#footnote-ref-5)
5. ЦГА ГССР, ф. 214, № 1078, л. 8. [↑](#footnote-ref-6)
6. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. II. [↑](#footnote-ref-7)
7. Личный архив Е. А. Сумбаташвили в Тбилиси. [↑](#footnote-ref-8)
8. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 13. [↑](#footnote-ref-9)
9. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 14. [↑](#footnote-ref-10)
10. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 14 – 17. [↑](#footnote-ref-11)
11. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 25. [↑](#footnote-ref-12)
12. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 31. [↑](#footnote-ref-13)
13. В. Н. Давыдов, Рассказ о прошлом. Л.‑М., 1962, с. 221. [↑](#footnote-ref-14)
14. Э. Бескин, А. И. Сумбатов-Южин. М.‑Л., 1936, с. 15. [↑](#footnote-ref-15)
15. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 34. [↑](#footnote-ref-16)
16. Газета «Минута», 1881, № 136. [↑](#footnote-ref-17)
17. «Минута», 1881, № 145. [↑](#footnote-ref-18)
18. «Минута», 1881. № 41. [↑](#footnote-ref-19)
19. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 35 – 36. [↑](#footnote-ref-20)
20. «Минута», 1881, № 99, с. 1. [↑](#footnote-ref-21)
21. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 35. [↑](#footnote-ref-22)
22. «Новое время», 1902, 7 сентября. [↑](#footnote-ref-23)
23. Архив Е. А. Сумбаташвили. [↑](#footnote-ref-24)
24. Архив Е. А. Сумбаташвили. [↑](#footnote-ref-25)
25. Архив Е. А. Сумбаташвили. [↑](#footnote-ref-26)
26. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 546. [↑](#footnote-ref-27)
27. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 43. [↑](#footnote-ref-28)
28. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 45. [↑](#footnote-ref-29)
29. Юлия Соколова, дочь няни Южина. [↑](#footnote-ref-30)
30. Архив Е. А. Сумбаташвили. [↑](#footnote-ref-31)
31. Архив Е. А. Сумбаташвили. [↑](#footnote-ref-32)
32. Там же. [↑](#footnote-ref-33)
33. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 515. [↑](#footnote-ref-34)
34. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 517. [↑](#footnote-ref-35)
35. Ю. М. Юрьев, Записки, т. I, Л.‑М., 1963, с. 287. [↑](#footnote-ref-36)
36. Там же, с. 366. [↑](#footnote-ref-37)
37. Ю. М. Юрьев. Записки, т. I, с. 367. [↑](#footnote-ref-38)
38. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 519. [↑](#footnote-ref-39)
39. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 81 – 82. [↑](#footnote-ref-40)
40. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 82 – 83. [↑](#footnote-ref-41)
41. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, оп. 1, ед. хр. 1943. [↑](#footnote-ref-42)
42. Е. Д. Турчанинова, На сцене и в жизни, М., 1974, с. 190. [↑](#footnote-ref-43)
43. М. Горький, Собр. соч., т. 26, М., 1953, с. 424. [↑](#footnote-ref-44)
44. А. И. Сумбатов-Южин. Воспоминания, с. 472. [↑](#footnote-ref-45)
45. «Огонек», 1937, № 26, с. 20. [↑](#footnote-ref-46)
46. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 154 – 155. [↑](#footnote-ref-47)
47. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 484 – 485. [↑](#footnote-ref-48)
48. Т. Л. Щепкина-Куперник, Из воспоминаний, М., 1959, с. 96. [↑](#footnote-ref-49)
49. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 484. [↑](#footnote-ref-50)
50. А. А. Яблочкина, Жизнь в театре, М., 1953, с. 116. [↑](#footnote-ref-51)
51. Н. Эфрос, А. И. Южин. М., 1922, с. 67 – 68. [↑](#footnote-ref-52)
52. А. А. Яблочкина, Жизнь в театре, с. 114. [↑](#footnote-ref-53)
53. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 46. [↑](#footnote-ref-54)
54. Там же. [↑](#footnote-ref-55)
55. Н. Эфрос, А. И. Южин, с. 68 – 69. [↑](#footnote-ref-56)
56. В 1910/11 г. режиссером И. С. Платоном трагедия Ф. Шиллера была возобновлена в новом составе: Мария — В. Н. Пашенная, Елизавета — А. А. Яблочкина, Мортимер — А. А. Остужев, Лейстер — П. М. Садовский. Спектакль явно провалился, так как роль Марии Стюарт, как писала тогдашняя пресса, «по-ученически» сыграла В. Н. Пашенная. Л. М. Леонидов 6 октября 1910 года писал М. П. Лилиной: «Вообще театральный сезон не одобряют. Малый театр слаб, и Южин в большом унынии. Поставили “Марию Стюарт”, и один высказался, что это не “Мария Стюарт”, а Маруся Стюарт». (Л. М. Леонидов, Воспоминания, статьи, беседы и переписка. М., 1960, с. 276). Позже, в 1922 году, Пашенная успешно переработала роль Марии Стюарт. [↑](#footnote-ref-57)
57. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 47. [↑](#footnote-ref-58)
58. Т. Л. Щепкина-Куперник, Из воспоминаний, с. 104. [↑](#footnote-ref-59)
59. А. Кугель, Театральные портреты, Л., 1967, с. 415. [↑](#footnote-ref-60)
60. Вл. Филиппов, Актер Южин, М.‑Л., 1941, с. 40. [↑](#footnote-ref-61)
61. Л. В. Собинов, Письма, т. I, М., 1970, с. 185 – 186. [↑](#footnote-ref-62)
62. Е. Д. Турчанинова, На сцене и в жизни, с. 186 – 187. [↑](#footnote-ref-63)
63. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 9 – 10. [↑](#footnote-ref-64)
64. М. Н. Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников, М., 1955, с. 61 – 62. [↑](#footnote-ref-65)
65. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 51. [↑](#footnote-ref-66)
66. Н. Эфрос, А. И. Южин, с. 69 – 70. [↑](#footnote-ref-67)
67. Архив Е. А. Сумбаташвили. [↑](#footnote-ref-68)
68. Архив Е. А. Сумбаташвили. [↑](#footnote-ref-69)
69. Сборник «А. И. Южин», изд. Ю. Писаренко, с. 65. [↑](#footnote-ref-70)
70. Ежегодник императорских театров. Сезон 1900/1901 г. СПб., с. 44. [↑](#footnote-ref-71)
71. А. А. Яблочкина, Жизнь в театре, с. 118. [↑](#footnote-ref-72)
72. Вл. Филиппов, Актер Южин, с. 49. [↑](#footnote-ref-73)
73. Э. Бескин, А. И. Южин-Сумбатов, с. 68. [↑](#footnote-ref-74)
74. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 53. [↑](#footnote-ref-75)
75. Там же, с. 55. [↑](#footnote-ref-76)
76. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 553. [↑](#footnote-ref-77)
77. Э. Бескин, А. И. Южин-Сумбатов, с. 71. [↑](#footnote-ref-78)
78. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 73. [↑](#footnote-ref-79)
79. Н. Эфрос, А. И. Южин, с. 72 – 73. [↑](#footnote-ref-80)
80. А. А. Яблочкина. Жизнь в театре, с. 117. [↑](#footnote-ref-81)
81. А. Кугель, Театральные портреты, с. 115 – 116. [↑](#footnote-ref-82)
82. Ю. М. Юрьев, Записки, т. I, с. 277. [↑](#footnote-ref-83)
83. Ю. М. Юрьев, Записки, т. I, с. 276. [↑](#footnote-ref-84)
84. Н. Эфрос, А. И. Южин, с. 75. [↑](#footnote-ref-85)
85. Вл. Филиппов, Актер Южин, с. 72. [↑](#footnote-ref-86)
86. Ю. М. Юрьев, Записки, т. I, с. 276. [↑](#footnote-ref-87)
87. Е. Д. Турчанинова, На сцене и в жизни, с. 188. [↑](#footnote-ref-88)
88. Вл. Филиппов, Актер Южин, с. 72 – 73. [↑](#footnote-ref-89)
89. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 36. [↑](#footnote-ref-90)
90. Там же, с. 47. [↑](#footnote-ref-91)
91. Архив Е. А. Сумбаташвили. [↑](#footnote-ref-92)
92. А. П. Ленский, Статьи. Письма. Записки, М., 1950, с. 161. [↑](#footnote-ref-93)
93. Вл. Филиппов. Актер Южин, с. 74 – 75. [↑](#footnote-ref-94)
94. Архив Е. А. Сумбаташвили. [↑](#footnote-ref-95)
95. Сборник «А. И. Южин». Изд. Ю. Писаренко, с. 73 – 74. [↑](#footnote-ref-96)
96. А. Кугель, Театральные портреты, с. 122 – 126. [↑](#footnote-ref-97)
97. «Иверия», 1887, 29 мая. [↑](#footnote-ref-98)
98. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 51. [↑](#footnote-ref-99)
99. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 52. [↑](#footnote-ref-100)
100. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 56 – 57. [↑](#footnote-ref-101)
101. Там же, с. 553. [↑](#footnote-ref-102)
102. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, оп. I, ед. хр. 1919. [↑](#footnote-ref-103)
103. «Петербургский листок», 1897, № 198, с. 4. [↑](#footnote-ref-104)
104. Н. Эфрос, А. И. Южин, с. 81. [↑](#footnote-ref-105)
105. А. И. Сумбатов-Южин. Воспоминания, с. 55. [↑](#footnote-ref-106)
106. А. Кугель. Театральные портреты, с. 116. [↑](#footnote-ref-107)
107. Сборник «А. И. Южин». Изд. Писаренко, с. 77. [↑](#footnote-ref-108)
108. А. А. Яблочкина, Жизнь в театре, с. 117 – 118. [↑](#footnote-ref-109)
109. А. И. Сумбатов-Южин. Воспоминания, с. 58 – 59. [↑](#footnote-ref-110)
110. Там же, с. 60. [↑](#footnote-ref-111)
111. Там же, с. 75. [↑](#footnote-ref-112)
112. Вл. Филиппов, Актер Южин, с. 81. [↑](#footnote-ref-113)
113. Н. Эфрос, А. И. Южин, с. 83. [↑](#footnote-ref-114)
114. А. А. Яблочкина. Жизнь в театре, с. 118. [↑](#footnote-ref-115)
115. А. И. Сумбатов-Южин. Воспоминания, с. 100. [↑](#footnote-ref-116)
116. Архив Е. А. Сумбаташвили. [↑](#footnote-ref-117)
117. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 71 – 72. [↑](#footnote-ref-118)
118. Там же, с. 74. [↑](#footnote-ref-119)
119. Там же, с. 89. [↑](#footnote-ref-120)
120. «Петербургский листок», 1897, № 198, с. 4. [↑](#footnote-ref-121)
121. Н. Эфрос. А. И. Южин, с. 81 – 85. [↑](#footnote-ref-122)
122. А. Кугель. Театральные портреты, П.‑М., 1923, с. 112. [↑](#footnote-ref-123)
123. Вл. Филиппов, Актер Южин, с. 86. [↑](#footnote-ref-124)
124. А. Кугель. Театральные портреты, с. 114. [↑](#footnote-ref-125)
125. Н. Эфрос. А. И. Южин, с. 85. [↑](#footnote-ref-126)
126. Н. Эфрос. А. И. Южин, с. 85 – 86. [↑](#footnote-ref-127)
127. Сборник «А. И. Южин», изд. Ю. Писаренко, с. 79. [↑](#footnote-ref-128)
128. ЦГА ГССР, ф. 2094, д. 80, л. 5. [↑](#footnote-ref-129)
129. ЦГА ГССР, ф. 2094, д. 80. [↑](#footnote-ref-130)
130. А. А. Яблочкина. Жизнь в театре, с. 114. [↑](#footnote-ref-131)
131. Там же. [↑](#footnote-ref-132)
132. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 572 – 573. [↑](#footnote-ref-133)
133. С. С. Данилов, Русский драматический театр XIX в., Л.‑М., 1957, т. I, с. 102. [↑](#footnote-ref-134)
134. Ю. М. Юрьев, Записки, т. I, с. 452. [↑](#footnote-ref-135)
135. Там же, с. 453. [↑](#footnote-ref-136)
136. Там же. [↑](#footnote-ref-137)
137. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 150 – 151. [↑](#footnote-ref-138)
138. ЦГА ГССР, ф. 2094, д. 80. [↑](#footnote-ref-139)
139. Н. И. Комаровская, Виденное и пережитое, Л.‑М., 1965, с. 103. [↑](#footnote-ref-140)
140. «Огонек», 1937, № 26, с. 19 – 20. [↑](#footnote-ref-141)
141. Л. В. Собинов, Статьи, речи, высказывания, II т., М., 1970, с. 86. [↑](#footnote-ref-142)
142. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 481. [↑](#footnote-ref-143)
143. Там же, с. 492. [↑](#footnote-ref-144)
144. Там же. [↑](#footnote-ref-145)
145. Ю. М. Юрьев, Записки, т. I, с. 214. [↑](#footnote-ref-146)
146. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 495. [↑](#footnote-ref-147)
147. «Артист», 1893, № 32, с. 141. [↑](#footnote-ref-148)
148. «Одесский вестник», 1895, 6 июня. [↑](#footnote-ref-149)
149. Л. М. Прозоровский, Из прошлых лет, М., 1958, с. 134 – 136. [↑](#footnote-ref-150)
150. Л. М. Прозоровский, Из прошлых лет, с. 137 – 140. [↑](#footnote-ref-151)
151. Литературное наследство, А. Н. Островский, кн. II, М., 1974, с. 218. [↑](#footnote-ref-152)
152. «Московские ведомости», 1895, 5 февраля, № 36. [↑](#footnote-ref-153)
153. М. Н. Ермолова, Письма, М., 1955, с. 254 – 255. [↑](#footnote-ref-154)
154. Н. Эфрос. А. И. Южин, с. 87 – 88. [↑](#footnote-ref-155)
155. М. П. Чехов. Вокруг Чехова. М., 1960, с. 190. [↑](#footnote-ref-156)
156. Н. Эфрос, А. И. Южин, с. 88. [↑](#footnote-ref-157)
157. Вл. Филиппов. Актер Южин, с. 99. [↑](#footnote-ref-158)
158. К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, М., 1962, с. 132 – 133. [↑](#footnote-ref-159)
159. Там же, с. 536 – 537. [↑](#footnote-ref-160)
160. Л. Никулин. Люди русского искусства. М., 1952, с. 264 – 266. [↑](#footnote-ref-161)
161. ЦГА ГССР, ф. 2094, д. 80. [↑](#footnote-ref-162)
162. Вл. Филиппов. Актер Южин, с. 62. [↑](#footnote-ref-163)
163. А. Кугель. Театральные портреты, 1967, с. 108. [↑](#footnote-ref-164)
164. П. Н. Сакулин. Театр А. И. Сумбатова. Берлин. 1927 г., с. 19 – 20. [↑](#footnote-ref-165)
165. Н. Г. Зограф. Малый театр второй половины XIX века, М., 1960. с. 406. [↑](#footnote-ref-166)
166. Л. М. Леонидов. Воспоминания. Статьи. Беседы. Переписка. М., 1960, с. 499, 500, 507. [↑](#footnote-ref-167)
167. А. Н. Островский. Полн. собр. соч., М., 1952, т. 12. с. 122. [↑](#footnote-ref-168)
168. «Москва», 1974, № 10, с. 175. [↑](#footnote-ref-169)
169. А. А. Яблочкина, 75 лет в театре, с. 159. [↑](#footnote-ref-170)
170. А. А. Яблочкина, 75 лет в театре, с. 168 – 169. [↑](#footnote-ref-171)
171. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 550. [↑](#footnote-ref-172)
172. Э. Бескин А. И. Сумбатов-Южин, с. 39. [↑](#footnote-ref-173)
173. Э. Бескин А. И. Сумбатов-Южин, с. 39. [↑](#footnote-ref-174)
174. «Москва», 1974, № 10, с. 174. [↑](#footnote-ref-175)
175. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 25. [↑](#footnote-ref-176)
176. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, М., 1954. с. 61 – 62. [↑](#footnote-ref-177)
177. «Русский курьер», 1879, № 108, с. 1 – 2. [↑](#footnote-ref-178)
178. «Чвени дроэба», 1913, 26 января. [↑](#footnote-ref-179)
179. Архив Е. А. Сумбаташвили. [↑](#footnote-ref-180)
180. А. А. Яблочкина. Жизнь в театре, с. 122. [↑](#footnote-ref-181)
181. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 42. [↑](#footnote-ref-182)
182. ЦГАЛИ СССР, ф. 829, оп. I, ед. хр. 5. [↑](#footnote-ref-183)
183. П. Н. Сакулин. Театр А. И. Сумбатова, с. 17. [↑](#footnote-ref-184)
184. «Иверия», 1887, 12 марта, № 52. [↑](#footnote-ref-185)
185. «Новое обозрение», 1888, № 157. [↑](#footnote-ref-186)
186. «Иверия», 1888, № 144. [↑](#footnote-ref-187)
187. А. Чехов. Полн. собр. соч., М., 1949, т. XIV, с. 186. [↑](#footnote-ref-188)
188. «Московские ведомости», 1888, 10 октября, с. 4. [↑](#footnote-ref-189)
189. П. Н. Сакулин. Театр А. И. Сумбатова, с. 10. [↑](#footnote-ref-190)
190. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 555. [↑](#footnote-ref-191)
191. А. И. Сумбатов. Полн. собр. соч., М., 1900, т. II, с. 3 – 4. [↑](#footnote-ref-192)
192. А. И. Сумбатов. Полн. собр. соч., т. II, с. 4. [↑](#footnote-ref-193)
193. Там же, с. 5. [↑](#footnote-ref-194)
194. А. И. Сумбатов, Полн. собр. соч., т. II, с. 7 – 8. [↑](#footnote-ref-195)
195. «Артист», 1890, № 12, с. 131. [↑](#footnote-ref-196)
196. П. Н. Сакулин. Театр А. И. Сумбатова, с 72. [↑](#footnote-ref-197)
197. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 66. [↑](#footnote-ref-198)
198. Н. Г. Зограф. Малый театр второй половины XIX века, с. 482. [↑](#footnote-ref-199)
199. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 67. [↑](#footnote-ref-200)
200. П. Н. Сакулин. Театр А. И. Сумбатова, с. 73. [↑](#footnote-ref-201)
201. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 65. [↑](#footnote-ref-202)
202. Павла Вульф. В старом и новом театре. М., ВТО, 1962, с. 135. [↑](#footnote-ref-203)
203. П. Н. Сакулин. Театр А. И. Сумбатова, с. 66. [↑](#footnote-ref-204)
204. П. Н. Сакулин. Театр А. И. Сумбатова, с. 5 – 7. [↑](#footnote-ref-205)
205. П. Н. Сакулин. Театр А. И. Сумбатова, с. 10. [↑](#footnote-ref-206)
206. «Дроэба», 1880, № 189. [↑](#footnote-ref-207)
207. «Иверия», 1889, 10 ноября. [↑](#footnote-ref-208)
208. «Ахалгазрда комунисти», 1975, 16 января. [↑](#footnote-ref-209)
209. О. Л. Книппер-Чехова. Воспоминания и статьи. Переписка с Чеховым. М., 1972, с. 339. [↑](#footnote-ref-210)
210. А. Церетели. Полн. собр. соч., т. XIV, Тбилиси, 1961, с. 210. [↑](#footnote-ref-211)
211. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, ед. хр. 971. [↑](#footnote-ref-212)
212. С. Авчян. Из истории грузинско-армянских театральных отношений, Тбилиси, 1960, с. 104 (на груз. яз.). [↑](#footnote-ref-213)
213. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, оп. I, ед. хр. 2124. [↑](#footnote-ref-214)
214. Ак. Церетели, Полн. собр. соч., т. XIV, с. 486. [↑](#footnote-ref-215)
215. Ак. Церетели, Полн. собр. соч., т. XIV, 1961, с. 522. [↑](#footnote-ref-216)
216. Ак. Церетели. Полн. собр. соч., т. XIV, с. 601 – 602. [↑](#footnote-ref-217)
217. Ак. Церетели, Полн. собр. соч., т. XIV, с. 522. [↑](#footnote-ref-218)
218. А. Ахметели. Статьи. Тбилиси, 1964, с. 76 – 83 (на груз. яз.). [↑](#footnote-ref-219)
219. Сборник А. И. Южин, изд. Ю. Писаренко, с. 10 – 11. [↑](#footnote-ref-220)
220. «Литературная Грузия», 1962, № 6, с. 52. [↑](#footnote-ref-221)
221. «Театри да цховреба». 1916. 9 мая. [↑](#footnote-ref-222)
222. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 498. [↑](#footnote-ref-223)
223. Там же, с. 499. [↑](#footnote-ref-224)
224. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 500. [↑](#footnote-ref-225)
225. Там же, с. 501. [↑](#footnote-ref-226)
226. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 501 – 502. [↑](#footnote-ref-227)
227. Там же, с. 502 – 503. [↑](#footnote-ref-228)
228. М. М. Ипполитов-Иванов, Пятьдесят лет русской музыки в моих воспоминаниях, М., 1934, с. 132. [↑](#footnote-ref-229)
229. М. М. Ипполитов-Иванов. Пятьдесят лет русской музыки в моих воспоминаниях, М., 1934, с. 41. [↑](#footnote-ref-230)
230. М. М. Ипполитов-Иванов, Пятьдесят лет русской музыки в моих воспоминаниях, с. 134. [↑](#footnote-ref-231)
231. Л. М. Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки, с. 79. [↑](#footnote-ref-232)
232. «Русский листок», 1899, 9 сентября. [↑](#footnote-ref-233)
233. М. Н. Ермолова, Письма, с. 154. [↑](#footnote-ref-234)
234. В. А. Теляковский. Воспоминания, Л.‑М., 1965, с. 92. [↑](#footnote-ref-235)
235. М. Н. Ермолова. Письма, 163. [↑](#footnote-ref-236)
236. Там же. с. 165. [↑](#footnote-ref-237)
237. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 99. [↑](#footnote-ref-238)
238. М. Н. Ермолова. Письма, с. 201. [↑](#footnote-ref-239)
239. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, оп. 1, ед. хр. 200, л. 5. [↑](#footnote-ref-240)
240. «Литературная Грузия», 1979, № 10. [↑](#footnote-ref-241)
241. «Литературная Грузия», 1979, № 10, с. 107 – 108. [↑](#footnote-ref-242)
242. Там же, с. 108. [↑](#footnote-ref-243)
243. «Литературная Грузия», 1979, № 10, с. 110. [↑](#footnote-ref-244)
244. Е. Д. Турчанинова, На сцене и в жизни, с. 183. [↑](#footnote-ref-245)
245. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 140. [↑](#footnote-ref-246)
246. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 105. [↑](#footnote-ref-247)
247. М. Н. Ермолова, Письма, с. 206. [↑](#footnote-ref-248)
248. А. П. Ленский. Статьи. Письма. Записки. М.‑Л., 1935, с. 132 – 135. [↑](#footnote-ref-249)
249. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 569. [↑](#footnote-ref-250)
250. Там же, с. 107. [↑](#footnote-ref-251)
251. М. Н. Ермолова, Письма, с. 210. [↑](#footnote-ref-252)
252. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 85. [↑](#footnote-ref-253)
253. «Варшавский дневник», 1897, 14 марта. [↑](#footnote-ref-254)
254. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 559. [↑](#footnote-ref-255)
255. Там же, с. 91. [↑](#footnote-ref-256)
256. А. И. Сумбатов. Полн. собр. соч., т. I, 1901, М., с. 427. [↑](#footnote-ref-257)
257. Там же. [↑](#footnote-ref-258)
258. А. И. Сумбатов. Полн. собр. соч., т. I, с. 430. [↑](#footnote-ref-259)
259. Там же, с. 433. [↑](#footnote-ref-260)
260. Там же, с. 439. [↑](#footnote-ref-261)
261. А. И. Сумбатов. Полное собр. соч., т. I, с. 439. [↑](#footnote-ref-262)
262. Там же, с. 440. [↑](#footnote-ref-263)
263. А. И. Сумбатов. Полн. собр. соч., т. I, с. 443. [↑](#footnote-ref-264)
264. Там же, с. 444. [↑](#footnote-ref-265)
265. А. И. Сумбатов. Полн. собр. соч., т. I, с. 455. [↑](#footnote-ref-266)
266. Там же. [↑](#footnote-ref-267)
267. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 417. [↑](#footnote-ref-268)
268. Там же, с. 419. [↑](#footnote-ref-269)
269. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 351. [↑](#footnote-ref-270)
270. Там же, с. 354. [↑](#footnote-ref-271)
271. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 359. [↑](#footnote-ref-272)
272. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 77. [↑](#footnote-ref-273)
273. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 77. [↑](#footnote-ref-274)
274. Владимир Соловьев. Три разговора… С.‑Петербург, 1904, с. 137 – 139. [↑](#footnote-ref-275)
275. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 77 – 78. [↑](#footnote-ref-276)
276. А. И. Сумбатов-Южин. Воспоминания, с. 78. [↑](#footnote-ref-277)
277. Там же. [↑](#footnote-ref-278)
278. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 78. [↑](#footnote-ref-279)
279. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 425. [↑](#footnote-ref-280)
280. Там же, с. 426. [↑](#footnote-ref-281)
281. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 427. [↑](#footnote-ref-282)
282. Там же. с. 432. [↑](#footnote-ref-283)
283. Н. И. Гитович. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М., 1955, с. 240 – 241. [↑](#footnote-ref-284)
284. Там же, с. 245. [↑](#footnote-ref-285)
285. Там же. [↑](#footnote-ref-286)
286. ЦГАЛИ, ф. 878, оп. I, ед. хр. 2194. [↑](#footnote-ref-287)
287. В. Немирович-Данченко, Статьи, речи, беседы, письма, М., 1952, с. 84. [↑](#footnote-ref-288)
288. Н. И. Гитович. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова, с. 433. [↑](#footnote-ref-289)
289. А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и письма, М., 1957, т. 12, с. 118. [↑](#footnote-ref-290)
290. Н. И. Гитович. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова, с. 519. [↑](#footnote-ref-291)
291. А. П. Чехов. Полн. собр. соч. М., 1957, т. 12, с. 298. [↑](#footnote-ref-292)
292. Там же, с. 302. [↑](#footnote-ref-293)
293. В. А. Теляковский, Воспоминания, с. 90. [↑](#footnote-ref-294)
294. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, оп. 1, ед. хр. 230. [↑](#footnote-ref-295)
295. А. П. Чехов. Полн. собр. соч. М., 1957, т. 12, с. 230 – 231. [↑](#footnote-ref-296)
296. А. П. Чехов. Полн. собр. соч. М., 1957, т. 12, с. 216. [↑](#footnote-ref-297)
297. Н. И. Гитович. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова, с. 226. [↑](#footnote-ref-298)
298. ЦГАЛИ, ф. 878, оп. I, ед. хр. 2194. [↑](#footnote-ref-299)
299. А. П. Чехов. Полн. собр. соч., М., 1957, т. 12, с. 118 – 119. [↑](#footnote-ref-300)
300. З. Паперный. Записные книжки Чехова, М., 1976, с. 200. [↑](#footnote-ref-301)
301. Там же, с. 211 – 212. [↑](#footnote-ref-302)
302. М. П. Чехов. Вокруг Чехова. М., 1960, с. 284. [↑](#footnote-ref-303)
303. Д. П. Маковицкий, Яснополянские записки, вып. 2, М., 1923, с. 14. [↑](#footnote-ref-304)
304. ЦГАЛИ, ф. 878, оп. I, ед. хр. 201. [↑](#footnote-ref-305)
305. «Театр», 1960, № 11. [↑](#footnote-ref-306)
306. «Театр», 1960, № 11. [↑](#footnote-ref-307)
307. Там же. [↑](#footnote-ref-308)
308. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, оп. I, ед. хр. 230. [↑](#footnote-ref-309)
309. Сумбатов ошибочно называет эту встречу первой. Судя по дальнейшему тексту мемуаров, встреча, о которой идет речь, должна быть отнесена к январю 1898 г. 10 декабря 1897 г. С. А. Толстая отметила в дневнике: «Вчера были… в Малом театре. Шел “Джентльмен” князя Сумбатова» (ДСТ Ш с. 6). По всей вероятности, после этого спектакля Софья Андреевна и написала Сумбатову письмо, которое послужило поводом для визита к Толстым.

Познакомился же с Толстым Сумбатов-Южин 28 ноября 1895 г. в Малом театре на генеральной репетиции пьесы «Власть тьмы». Второй раз они встретились в 1898 г. в московском доме Толстых и в третий раз — весной 1899 г. у Чехова. [↑](#footnote-ref-310)
310. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, оп. I, ед. хр. 230. [↑](#footnote-ref-311)
311. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, оп. I. ед. хр. 230. [↑](#footnote-ref-312)
312. Речь здесь идет в действительности о первой встрече (см. [стр. 257](#_page257)). [↑](#footnote-ref-313)
313. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, оп. I, ед. хр. 230. [↑](#footnote-ref-314)
314. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, оп. I, ед. хр. 230. [↑](#footnote-ref-315)
315. «Живой труп» был опубликован после смерти Л. Н. Толстого. [↑](#footnote-ref-316)
316. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, оп. I, ед. хр. 230. [↑](#footnote-ref-317)
317. Там же. [↑](#footnote-ref-318)
318. Там же. [↑](#footnote-ref-319)
319. Там же. [↑](#footnote-ref-320)
320. ЦГАЛИ, ф. 878, оп. I, ед. хр. 230. [↑](#footnote-ref-321)
321. «Заря Востока», 1972, 13 января. [↑](#footnote-ref-322)
322. Литературное наследство, Валерий Брюсов, М., 1976, с. 195. [↑](#footnote-ref-323)
323. «Заря Востока», 1972, 13 января. [↑](#footnote-ref-324)
324. Там же. [↑](#footnote-ref-325)
325. Там же. [↑](#footnote-ref-326)
326. «Новое время», 1901, 4 марта, с. 2. [↑](#footnote-ref-327)
327. «Русские ведомости», 1901, 8 марта, с. 2. [↑](#footnote-ref-328)
328. «С.‑Петербургские ведомости», 1901, № 71, 14 марта, с. 3. [↑](#footnote-ref-329)
329. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, оп. I, ед. хр. 136. [↑](#footnote-ref-330)
330. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, оп. I, ед. хр. 136. [↑](#footnote-ref-331)
331. Там же. [↑](#footnote-ref-332)
332. «Час», 1908, № 108. [↑](#footnote-ref-333)
333. «Новости сезона», 1908, № 1538. [↑](#footnote-ref-334)
334. «Голос Москвы», 1908, № 23. [↑](#footnote-ref-335)
335. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, оп. I, ед. хр. 136. [↑](#footnote-ref-336)
336. Там же. [↑](#footnote-ref-337)
337. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 106. [↑](#footnote-ref-338)
338. М. Н. Ермолова, Письма, с. 212. [↑](#footnote-ref-339)
339. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 569. [↑](#footnote-ref-340)
340. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 111. [↑](#footnote-ref-341)
341. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 114. [↑](#footnote-ref-342)
342. Там же, с. 120. [↑](#footnote-ref-343)
343. В. А. Теляковский. Воспоминания, Л.‑М., 1965, с. 109 – 110. [↑](#footnote-ref-344)
344. А. А. Яблочкина, Жизнь в театре, с. 124. [↑](#footnote-ref-345)
345. А. А. Яблочкина, Жизнь в театре, с. 119 – 121. [↑](#footnote-ref-346)
346. Т. Л. Щепкина-Куперник, Ермолова, М., 1972, с. 150. [↑](#footnote-ref-347)
347. Там же. [↑](#footnote-ref-348)
348. М. Н. Ермолова, Письма, с. 231. [↑](#footnote-ref-349)
349. Там же, с. 224. [↑](#footnote-ref-350)
350. М. Н. Ермолова, Письма, с. 224. [↑](#footnote-ref-351)
351. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 145. [↑](#footnote-ref-352)
352. Там же, с. 570. [↑](#footnote-ref-353)
353. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 420. [↑](#footnote-ref-354)
354. Там же, с. 356. [↑](#footnote-ref-355)
355. Е. Д. Турчанинова. На сцене и в жизни, М., 1974, с. 185. [↑](#footnote-ref-356)
356. «Раннее утро», 1908, 9 декабря. [↑](#footnote-ref-357)
357. Ир. Такишвили, Т. Деканосидзе, Московский университет и грузинская молодежь, Тбилиси, 1960, с. 20 (на груз. языке). [↑](#footnote-ref-358)
358. Старинное оружие. [↑](#footnote-ref-359)
359. Записано по рассказу племянницы А. И. Сумбатова, М. А. Богуславской, жившей в этой квартире с двухлетнего возраста до смерти М. Н. Сумбатовой в 1938 году. [↑](#footnote-ref-360)
360. Е. Сатина. Воспоминания, Тбилиси, 1965, с. 91. [↑](#footnote-ref-361)
361. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 148. [↑](#footnote-ref-362)
362. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, оп. I, ед. хр. 212. [↑](#footnote-ref-363)
363. А. А. Яблочкина. Жизнь в театре, с. 127. [↑](#footnote-ref-364)
364. «Огонек», 1927, № 40. [↑](#footnote-ref-365)
365. «Огонек», 1927, № 40. [↑](#footnote-ref-366)
366. Л. М. Прозоровский, Из прошлых лет, с. 122 – 126. [↑](#footnote-ref-367)
367. «Театр», 1957, № 11, с. 65. [↑](#footnote-ref-368)
368. А. А. Яблочкина, Жизнь в театре, с. 127. [↑](#footnote-ref-369)
369. В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1957, с. 592. [↑](#footnote-ref-370)
370. А. А. Яблочкина, Жизнь в театре, с. 127. [↑](#footnote-ref-371)
371. М. Н. Ермолова, Письма, с. 237. [↑](#footnote-ref-372)
372. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, оп. I, ед. хр. 114. [↑](#footnote-ref-373)
373. «Огонек», 1927, № 40. [↑](#footnote-ref-374)
374. «Вестник театра», 1920, № 48, с. 12. [↑](#footnote-ref-375)
375. Сб. «Пути развития театров», М.‑Л., 1927, с. 27. [↑](#footnote-ref-376)
376. Там же, с. 417. [↑](#footnote-ref-377)
377. Там же, с. 454. [↑](#footnote-ref-378)
378. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 149. [↑](#footnote-ref-379)
379. Сб. «Московский Малый театр. 1824 – 1924». М., 1924, с. 595 – 596. [↑](#footnote-ref-380)
380. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 154. [↑](#footnote-ref-381)
381. Там же, с. 157. [↑](#footnote-ref-382)
382. Там же. [↑](#footnote-ref-383)
383. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 158. [↑](#footnote-ref-384)
384. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 521. [↑](#footnote-ref-385)
385. Там же, с. 522 – 623. [↑](#footnote-ref-386)
386. А. В. Луначарский. О театре и драматургии, т. I, М., 1958, с. 156 – 157. [↑](#footnote-ref-387)
387. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, ед. хр. 2433. [↑](#footnote-ref-388)
388. А. В. Луначарский. О театре и драматургии, т. I, с. 157. [↑](#footnote-ref-389)
389. Там же. [↑](#footnote-ref-390)
390. «Огонек», 1927, № 40. [↑](#footnote-ref-391)
391. ЦГАЛИ, ф. 878, ед. хр. 653. [↑](#footnote-ref-392)
392. Т. Князевская. Южин-Сумбатов и советский театр. М., 1966, с. 70. [↑](#footnote-ref-393)
393. Очерки истории русского советского драматического театра, т. I, М., 1954, с. 94. [↑](#footnote-ref-394)
394. «Театр», 1977, № 11, с. 115. [↑](#footnote-ref-395)
395. Кн. «Пути развития театра», с. 35 – 36. [↑](#footnote-ref-396)
396. «Вестник театра», 1919, № 1, с. 6. [↑](#footnote-ref-397)
397. Ф. И. Шаляпин. Литературное наследие. Письма, т. I, М., 1976, с. 34 – 36. [↑](#footnote-ref-398)
398. В. И. Ленин, Революция. Театр. Л., 1970, с. 18. [↑](#footnote-ref-399)
399. Там же, с. 19. [↑](#footnote-ref-400)
400. П. Н. Лепешинский. На повороте, М., 1955, с. 111 – 112. [↑](#footnote-ref-401)
401. «Вестник театра», 1919, № 34, с. 2. [↑](#footnote-ref-402)
402. «Вестник театра», 1919, № 34, с. 3. [↑](#footnote-ref-403)
403. В. И. Ленин и А. В. Луначарский. Переписка, доклады, документы, М., 1971, с. 122. [↑](#footnote-ref-404)
404. Т. Князевская. Южин-Сумбатов и советский театр, с. 75. [↑](#footnote-ref-405)
405. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 588 – 589. [↑](#footnote-ref-406)
406. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 157 – 158. [↑](#footnote-ref-407)
407. Там же. [↑](#footnote-ref-408)
408. В. И. Ленин и А. В. Луначарский. Переписка. Доклады. Документы. М., 1971, с. 151. [↑](#footnote-ref-409)
409. Там же. [↑](#footnote-ref-410)
410. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 457. [↑](#footnote-ref-411)
411. Там же, с. 458. [↑](#footnote-ref-412)
412. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 460 – 461. «Через страдание к свету». [↑](#footnote-ref-413)
413. С. И. Дурылин. М. Н. Ермолова. М., 1953, с. 528. [↑](#footnote-ref-414)
414. С. И. Дурылин. М. Н. Ермолова. М., 1953, с. 528. [↑](#footnote-ref-415)
415. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 461 – 462. [↑](#footnote-ref-416)
416. В. И. Ленин и А. В. Луначарский. Переписка, с. 152. [↑](#footnote-ref-417)
417. С. Н. Дурылин. М. Н. Ермолова, с. 530. [↑](#footnote-ref-418)
418. Там же, с. 505 – 506. [↑](#footnote-ref-419)
419. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 160. [↑](#footnote-ref-420)
420. М. Н. Ермолова. Письма, с. 247. [↑](#footnote-ref-421)
421. Сб. «Московский Малый театр, 1824 – 1924», с. 504. [↑](#footnote-ref-422)
422. «Вестник театра», 1920, №№ 76 – 77. [↑](#footnote-ref-423)
423. Там же. [↑](#footnote-ref-424)
424. К. Федин. Писатель. Искусство. Время. М., 1957, с. 438 – 439. [↑](#footnote-ref-425)
425. «Художественное слово», кн. 2, М., 1920, с. 59. [↑](#footnote-ref-426)
426. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, оп. I, ед. хр. 216. [↑](#footnote-ref-427)
427. Там же. [↑](#footnote-ref-428)
428. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, оп. I, ед. хр. 216. [↑](#footnote-ref-429)
429. А. В. Луначарский. Театр и революция. М., 1924, с. 150. [↑](#footnote-ref-430)
430. Н. Луначарская-Розенель, Память сердца. М., 1965, с. 70. [↑](#footnote-ref-431)
431. «Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1921 – 1926», Л., 1975, с. 129. [↑](#footnote-ref-432)
432. «Зрелища», 1922, № 4. [↑](#footnote-ref-433)
433. «Правда», 20 сентября 1922 г. [↑](#footnote-ref-434)
434. Там же. [↑](#footnote-ref-435)
435. М. Н. Ермолова. Письма, с. 252. [↑](#footnote-ref-436)
436. «Правда», 1922, 20 сентября, с. 6. [↑](#footnote-ref-437)
437. А. И. Сумбатов-Южин. Воспоминания, с. 162 – 163. [↑](#footnote-ref-438)
438. Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство. Письма, т. I, М., 1976, с. 508. [↑](#footnote-ref-439)
439. Воспоминания о Ф. И. Шаляпине. М., 1977, т. II, с. 71 – 72. [↑](#footnote-ref-440)
440. Ш. Н. Дадиани в каждый приезд в Москву был желанным гостем А. И. Сумбатова-Южина (с рассказа М. А. Богуславской. — *Ред*.). [↑](#footnote-ref-441)
441. «Театр и музыка», 1923, 13 февраля, № 6, с. 642 – 643. [↑](#footnote-ref-442)
442. Н. Луначарская-Розенель. Память сердца, с. 254 – 255. [↑](#footnote-ref-443)
443. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, оп. I, ед. хр. 2481. [↑](#footnote-ref-444)
444. М. Н. Ермолова. Письма, с. 256. [↑](#footnote-ref-445)
445. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 580. [↑](#footnote-ref-446)
446. Н. Луначарская-Розенель, Память сердца, с. 125. [↑](#footnote-ref-447)
447. Н. Луначарская-Розенель, Память сердца, с. 101. [↑](#footnote-ref-448)
448. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, оп. I, ед. хр. 1389. [↑](#footnote-ref-449)
449. «Театр», 1976, № 6, с. 104. [↑](#footnote-ref-450)
450. Очерки истории русского советского драматического театра, т. I, с. 270. [↑](#footnote-ref-451)
451. Музей МХАТа. Стенограмма заседания 5 ноября 1923 г., с. 21 – 22. [↑](#footnote-ref-452)
452. Там же, с. 23. [↑](#footnote-ref-453)
453. Музей МХАТа. Стенограмма заседания 5 ноября 1923 г., с. 24. [↑](#footnote-ref-454)
454. Там же, с. 25. [↑](#footnote-ref-455)
455. М. Н. Ермолова. Письма, с. 260 – 261. [↑](#footnote-ref-456)
456. МХАТ в советскую эпоху. М., 1974, с. 329 – 330. [↑](#footnote-ref-457)
457. «Новая рампа», 1924, № 21, с. 14. [↑](#footnote-ref-458)
458. «Известия», 1924, 30 октября. [↑](#footnote-ref-459)
459. Н. Луначарская-Розенель. Память сердца, с. 120. [↑](#footnote-ref-460)
460. Т. Князевская. Южин-Сумбатов и советский театр, с. 80. [↑](#footnote-ref-461)
461. Там же, с. 115. [↑](#footnote-ref-462)
462. «Вестник театра», 1920, № 76 – 77. [↑](#footnote-ref-463)
463. Там же. [↑](#footnote-ref-464)
464. «Вестник театра», 1920, № 76 – 77. [↑](#footnote-ref-465)
465. Там же. [↑](#footnote-ref-466)
466. Т. Князевская. Южин-Сумбатов и советский театр, с. 108. [↑](#footnote-ref-467)
467. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 587. [↑](#footnote-ref-468)
468. Там же, с. 255. [↑](#footnote-ref-469)
469. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 588. [↑](#footnote-ref-470)
470. Там же, с. 260 – 261. [↑](#footnote-ref-471)
471. Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие. Статьи. Речи. Беседы. Письма, т. I, М., 1952, с. 46. [↑](#footnote-ref-472)
472. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 262 – 263. [↑](#footnote-ref-473)
473. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 262 – 263. [↑](#footnote-ref-474)
474. Там же. [↑](#footnote-ref-475)
475. А. Яблочкина, 75 лет в театре, М., 1960, с. 205. [↑](#footnote-ref-476)
476. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 264. [↑](#footnote-ref-477)
477. В. Э. Мейерхольд. Переписка. 1896 – 1939. М., 1976, с. 9 – 10. [↑](#footnote-ref-478)
478. В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. 1917 – 1939, М., 1968, с. 236. [↑](#footnote-ref-479)
479. В. Н. Пашенная. Искусство актрисы. М., 1954, с. 122. [↑](#footnote-ref-480)
480. Т. Князевская. Сумбатов-Южин и советский театр, с. 120. [↑](#footnote-ref-481)
481. «Театр», 1977, № 11, с. 115 – 116. [↑](#footnote-ref-482)
482. Н. К. Крупская. Об искусстве и литературе. Л.‑М., 1963, с. 38. [↑](#footnote-ref-483)
483. «Пути развития театра», с. 380. [↑](#footnote-ref-484)
484. В. И. Ленин и А. В. Луначарский. Переписка, с. 160. [↑](#footnote-ref-485)
485. Л. В. Собинов. Статьи. Речи. Высказывания. М., 1970, с. 67. [↑](#footnote-ref-486)
486. Ленин о культуре и искусстве, М., 1956, с. 527. [↑](#footnote-ref-487)
487. Ленин о культуре и искусстве, М., 1956, с. 301. [↑](#footnote-ref-488)
488. «В защиту искусства», М., 1979, с. 286. [↑](#footnote-ref-489)
489. «Вестник театра», 1920, № 76 – 77. [↑](#footnote-ref-490)
490. «Вестник театра», 1919, № 19. [↑](#footnote-ref-491)
491. «Новая рампа», 1924, № 4. [↑](#footnote-ref-492)
492. Т. Князевская. Южин-Сумбатов и советский театр, с. 146. [↑](#footnote-ref-493)
493. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 426. [↑](#footnote-ref-494)
494. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 532. [↑](#footnote-ref-495)
495. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 427. [↑](#footnote-ref-496)
496. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 254. [↑](#footnote-ref-497)
497. Известно, что Островский свои пьесы в Малом театре ставил сам (*Д. Ч*.). [↑](#footnote-ref-498)
498. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 248 – 250. [↑](#footnote-ref-499)
499. Там же, с. 339. [↑](#footnote-ref-500)
500. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 342. [↑](#footnote-ref-501)
501. Л. Прозоровский, Из прошлых лет, с. 157. [↑](#footnote-ref-502)
502. Там же. [↑](#footnote-ref-503)
503. Л. Прозоровский, Из прошлых лет, с. 160. [↑](#footnote-ref-504)
504. Н. Луначарская-Розенель, Память сердца, с. 80 – 81. [↑](#footnote-ref-505)
505. Там же, с. 88. [↑](#footnote-ref-506)
506. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 266. [↑](#footnote-ref-507)
507. Там же, с. 267. [↑](#footnote-ref-508)
508. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 268 – 269. [↑](#footnote-ref-509)
509. Там же, с. 273. [↑](#footnote-ref-510)
510. Советский театр, Русский советский театр 1921 – 1926, Л., 1975, с. 126. [↑](#footnote-ref-511)
511. Н. Луначарская-Розенель, Память сердца, с. 117. [↑](#footnote-ref-512)
512. ЦГА ГСССР, ф. 2094, д. № 79. [↑](#footnote-ref-513)
513. ЦГА ГССР, ф. 2094, д. № 79. [↑](#footnote-ref-514)
514. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 182. [↑](#footnote-ref-515)
515. Там же, с. 178 – 179. [↑](#footnote-ref-516)
516. Там же, с. 178. [↑](#footnote-ref-517)
517. Там же, с. 510. [↑](#footnote-ref-518)
518. Н. Луначарская-Розенель. Память сердца, с. 145 – 146. [↑](#footnote-ref-519)
519. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, с. 182. [↑](#footnote-ref-520)
520. ЦГАЛИ, ф. 878, оп. I, ед. хр. 2481. [↑](#footnote-ref-521)
521. ЦГАЛИ СССР, ф. 878, оп. I, ед. хр. 2481. [↑](#footnote-ref-522)
522. Там же. [↑](#footnote-ref-523)
523. ЦГА ГССР, ф. 2094, оп. I, д. 76. [↑](#footnote-ref-524)
524. ЦГА ГССР, ф. 2094, оп. I, д. 76. [↑](#footnote-ref-525)
525. Там же. [↑](#footnote-ref-526)
526. ЦГА ГССР, ф. 2094, оп. I, д. 76. [↑](#footnote-ref-527)
527. Там же, д. 79. [↑](#footnote-ref-528)
528. В. В. Вересаев. Московский литературно-художественный кружок. Воспоминания, ОГИЗ, 1946. [↑](#footnote-ref-529)
529. В Указатель включены также авторы, чьи имена на данной странице не упомянуты, но названы их произведения. [↑](#footnote-ref-530)