**РОЖДЕНИЕ ТЕАТРА**

ВЛ.НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО

РОЖДЕНИЕ **ТЕАТРА**

ВОСПОМИНАНИЯ, СТАТЬИ, ЗАМЕТКИ, ПИСЬМА

МОСКВА ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРАВДА»

84 Р

Н50

Составление, вступительная статья и комментарии М. Н. Любомудрова

4702010000—1794

080(02)--89 1794—89

Издательство «Правда». 1989. Составление, Вступительная статья. Комментарии.

ВСЕ ДОЛЖНО ИДТИ от жизни...

На седьмом десятке лет Владимиру Ивановичу Немировичу-Дан­ченко казалось, что он живет пятую или шестую жизнь. Столь насы­щенным, богатым событиями, переживаниями, разносторонними твор­ческими результатами был его путь. А впереди еще предстояли жиз­ни седьмая, восьмая... У каждого человека плотность отпущенного ему срока, энергетические ресурсы и талант (наука сегодня все бо­лее склоняется в пользу прозрения астронома Н. Козырева: время есть форма энергии) строго индивидуальны. Немировичу-Данченко судьба подарила столько сил, что их хватило бы на десять солидных биографий...

Он встречался с А. Н. Островским, И. С. Тургеневым, Л. Н. Тол­стым. Был на премьере «Бесприданницы» в Малом театре в 1878 го­ду. Дружил с А. П. Чеховым, сотрудничал с А. М. Горьким, Л. Н. Андреевым, А. А. Блоком. И ставил пьесы А. Е. Корнейчука, Н. Ф. Погодина, Л. М. Леонова...

Еще в девяностые годы за пьесы ему дважды присуждали почет­ную Грибоедовскую премиюл на склоне лет за театральные достиже­ния получил Сталинскую премию.

Немирович-Данченко родился за несколько лет до отмены кре­постного права, а умер в разгар второй мировой войны. Он был сы­ном «серебряного века» русской культуры. Конец XIX — начало XX века оказались временем необычайно благоприятным для разверты­вания талантов, особенно художественных. Сама эпоха помогала рас­крыться, развернуться в полной силе многообразным дарованиям Немировича-Данченко. И еще, разумеется, сильный характер, твердая воля, целеустремленность.

Вл. И. Немирович-Данченко родился на Кавказе, в местечке Озур- геты, около Поти. Отец — подполковник, помещик Черниговской губер­нии, мать — урожденная Ягубова, армянка. Смешанная кровь дава­ла себя знать в особой страстности темперамента, в том, что сам он определял как «отсутствие равновесия». Духом же Немирович-Дан­ченко всецело принадлежал взрастившей его русской культуре и яв­лялся пламенным патриотом-великороссом.

Гуманитарные склонности определились очень рано. Детство Владимира Ивановича проходило в Тифлисе. Напротив дома, где он жил, находился летний театрЛ который приковал к себе все внимание десятилетнего мальчика. Вскоре в комнате на подоконнике по­явился «его театр» — на игрушечной сцене двигались герои всевоз­можных пьес, сделанные из карточных королей, валетов, дам... Юный гимназист дирижировал невидимым оркестром, распевал увертюры и вальсы, поднимал и опускал занавес. А в 4-м классе он написал две пьесы — одна из русской, другая из- французской жизни. Поистине «опьянение театром»! Владимир всех заражал своим увлечением. Его брат бросил военную службу и пошел в актеры, сестра вышла за­муж, но все-таки бросила мужа и стала актрисой...

Как признавался сам Вл. И. Немирович-Данченко, первое увле­чение — наездница в цирке, первая в шестнадцать лет любовница — актриса. Потом — участие в любительских театральных кружках, за­кулисные знакомства.

Зачарованность театром он пронес через всю жизнь. И его при­знания в любви к нему напоминают исповеди В. Белинского, К. Ста­ниславского, А. Блока и многих иных околдованных сценой знамени­тостей. «Музыка жизни; дух легкого, свободного общения; непрерыв­ная близость к блеску огней, к красивой речи; возбуждается все мое лучшее; идеальное отображение всех человеческих взаимоотношений — • семейных, дружеских, деловых, любовных, еще любовных, без конца любовных, политических, героических, трогательных, смешных... Цар­ство мечты. Власть над толпами. Через всю мою жизнь, как широкая река через степи, проходит эта притягивающая и беспокойная, от­талкивающая и не выпускающая из своих чар атмосфера театра и театрального быта»,— вспоминал Немирович-Данченко («Из прошло­го», см. с. 105) '.

Из этой страсти органично вызрело и определилось его призва­ние. После окончания гимназии с серебряной медалью (золотую по­лучить помешал роковой роман с актрисой) юноша едет в Москву и поступает на физико-математический факультет (повод случайный: именно на этом факультете оказалась свободная стипендия для вы­' Здесь и далее страницы указаны по настоящему изданию.

ходцев с Кавказа), потом начинает учебу на юридическом факульте­те. Но, как водится, кончил лишь два курса, ни физиком, ни юристом не стал.

Увлекла литература. Пойти в профессиональные актеры не ре­шился — трезво оценивал не слишком выигрышные внешние данные .'(небольшой рост). Начав с журналистики, вскоре пробует себя в бел­летристике, в драматургии. Первая его пьеса «Шиповник» (1881) че­рез год поставлена Малым театром. Из-под быстрого пера Немирови­ча-Данченко (он признавался, что с легкостью пишет по поллиста в день) выходят рассказы, повести, романы, 'Ла пьесы «Новое дело» и «Цена жизни» присуждаются Грибоедовские премии. Драматург при­касается к сложным социально-философским, «проклятым» вопросам. «Почему нынче так низка цена жизни?» — спрашивал он в своей пьесе. И обвинял мещанский эгоизм, бездуховность, засасывающую человека трясину обывательщины. «Цена жизни» и сегодня, спустя столетие, мелькает иногда на театральной афише. На премьере пьесы в Малом театре в 1896 году героиню Анну Демурину играла великая М. Н. Ермолова.

У Немировича-Данченко был еще один замечательный дар — не­обычайная трудоспособность. В пору своей молодости он не только «шибко жил» (по его собственному признанию), но и невероятно мно­го работал, совмещая труд с самообразованием. С тринадцати лет уже зарабатывал репетиторством, студентом давал уроки. «Я всю жизнь работал очень много»,— писал он позднее («Из прошлого», с. 79). Эта жадная влюбленность в труд, беззаветная отдача себя делу, намеченной цели дали поразительные результаты, обеспечив непрерывность творческого роста, крутой его подъем. Немирович- Данченко гордился тем, что всем обязан сам себе, всегда чувствовал себя независимым и независимость эту весьма ценил. Он рано и про­зорливо узнал свое призвание и умел мобилизовать, сосредоточить силы на главных, самых ответственных направлениях своей жизни. Он знал цену времени и не давал себе передышек. В его записях со­хранилась красноречивая фраза: «Кто немного опаздывает, тот дол­го ждет».

Став известным драматургом, критиком, беллетристом, Немиро­вич-Данченко не успокоился. С 1891 года он начинает преподавать на драматических курсах Московской Филармонии и продолжает пе­дагогическую деятельность всю жизнь. Сколько же талантов он от­крыл и выпестовал, скольким актерам помог «прославиться»! Все, что делал Немирович-Данченко, все, что предпринимал,— черпало си­лы из одного источника, из его страстной, всепоглощающей любви к театру. Его любовь не была слепой. В конечном счете она пита­лась его любовью к жизни и жаждой ее совершенствования. Театр — школа жизни, ее учитель и наставник. Из этой отнюдь не новой по­сылки рождались тревоги Немировича-Данченко: современный ему русский театр не вполне удовлетворял его нравственному и художест­венному максимализму. Он считал, что сцена отстала от литературы на десятки лет.

В молодом художнике зрел протест против того, что «знамени­тое русское искусство, провозглашенное Гоголем и Щепкиным, все более обрастало штампами, условностями, сентиментализмом и ста­новилось неподвижным» («Из прошлого», с. 53). Так родилась меч­та о своем театральном деле, крепла решимость бороться за обнов­ление сценического искусства. А уж достигать поставленных целей Немирович-Данченко умел как никто другой. «Говорят, я принадле­жу к мечтателям,— написал он однажды.— Вероятно. Однако к та­ким, которые довольно упрямо добиваются осуществления своей мечты» •

Чтобы оценить дальнейшее, чтобы понять смысл театральных перемен, которые совершились, необходимо уяснить особенности об­щественно-исторического развития и место, которое занимало в нем сценическое искусство. На рубеже XIX — XX вв. Россия вступила в эпоху чрезвычайно насыщенной и напряженной общественно-полити­ческой и духовной жизни. Драматический ее смысл заключался в усилившейся поляризации, противоборстве, нараставшей непримири­мости и духовных, и социальных сил внутри страны. Диалектика исто­рического процесса заключалась в том, что центробежным силам буржуазной цивилизации противостояли центростремительные силы народной по своим истокам культуры.

Противостоявшая разрушительным силам творческая энергия создала мощную волну обновления, захватившую разные формы об­щественного сознания, в том числе и художественного. Жажда очи­стительных перемен, совершенствования — родины, общества, чело­века— соединялась с неотступным стремлением к миропознанию. Традиционные человеколюбие и правдоискательство русского искус­ства на новом этапе должны были поставить его в особенно ответ­ственное положение. Искусству внимали, взыскуя ответов на вопро­сы времени, надеясь на то, что в недрах художественного сознания вызреют и родятся новые откровения и пророчества.

' Фрейдкина Л. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко.— М., 1962, с. 4.

Жажда познания мира через искусство с особой силой повлияла на сценические искания. Со временем театр стал казаться не только главным среди искусств, но и как бы центром жизни, учрежде­нием, где человек должен, поднимаясь над суетной повседневностью, переживать наиболее яркие чувства, очищаться и возвышаться. Дея­телей сцены (Немировича-Данченко в их числе) привлекали ее жизне- творческие, созидательные возможности. Такое понимание соответ­ствовало национальным традициям, отраженным во взглядах Н. В. Го­голя, М. С. Щепкина, А. Н. Островского, А. И. Герцена, Л. Н. Тол­стого на театр. Вслед за ни»^ крупнейшие представители начавшей­ся театральной реформации — Немировичу-Данченко принадлежало в ней одно из первых мест — повторяли и развивали мысль о том, что театр должен быть воплощением духовной жизни человека, кафедрой народного воспитания.

Стремление к очищению традиций, к восстановлению связей, пор­ванных временем, захватило театр и преобразило его, заставив на более высоком, чем прежде, социально-философском и художествен­ном уровне осмыслить и пересмотреть его внеэстетические функции, а также и сценическую поэтику. Театр на новом этапе должен был обрести качественно иное единство — стать режиссерским. Сама об" щественно-историческая ситуация, побуждая к поискам нового миро­порядка, вызвала к жизни и помогла выявить огромные возможности, заложенные в рождавшемся новом типе сценического творчества —> в искусстве режиссуры.

И, конечно, «мечты» Немировича-Данченко о новом театре не бы­ли его индивидуальным капризом, следствием вкусовых пристрастий. В них отражалось и звенело Время. Немирович-Данченко обладал исключительной к нему чуткостью, поразительной интуицией (ее на­зывали «гениальной») — не потому ли История выбрала его вершите­лем перемен и реформ, что остро назрели в искусстве театра. История часто выбирает тех, кто не сомневается в достижении своей мечты.

Так, на гребне чаяний передовой, наиболее совестливой, умной и талантливой русской общественности родился в 1898 году Москов­ский Художественный театр. Об обстоятельствах его возникновения подробно рассказано на страницах публикуемых ниже мемуаров Не­мировича-Данченко «Из прошлого». Вспоминал об этом событии и его ближайший сподвижник К. С. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве». Знаменитая их встреча, начатая в московском ресторане «Славянский базар» и длившаяся почти сутки, вошла в историю театральной культуры. Инициатором ее был Немирович.

Удивительная полнота взаимопонимания — «мы ни разу не заспори­ли... наши программы или сливались, или дополняли одна другую» ;(«Из прошлого», с. 89). Обсуждались главные для дела вопросы: труппа, репертуар, бюджет, организационные основы.

Так усилиями двух влюбленных в сцену энтузиастов был зало­жен фундамент нового театра. Сама судьба свела их, и она же поза­ботилась о том, чтобы — как позднее засвидетельствует Немирович- Данченко в мемуарах — они «не все знали и не все предвидели, по­тому что если бы все предвидели, то, пожалуй, не решились бы на это дело». Ибо трудностей, хлопот, неожиданных препятствий, возни­кавших на пути, оказалось так много...

Станиславский, Немирович-Данченко — главные организаторы. «Художественный театр — это лучшая страница той книги, история которой когда-либо будет написана о современном русском театре. Этот театр — твоя гордость»,— скажет потом Владимиру Ивановичу А. П. Чехов, имя которого по праву должно стоять третьим в этом союзе. Именно его драматургия послужила исходным материалом, репертуарной основой того мощного движения к правде жизни, к глубокой разработке «искусства живого человека» (Немирович-Дан­ченко), сценическому познанию «жизни человеческого духа» (Стани­славский), которые для Художественного театра стали программными. Основатели МХТ ясно понимали, что серьезно обновить сценическое дело молшо только опираясь на молодые силы. И трудно сказать, достиг ли бы МХТ своих целей, не будь юных выпускников Филар­монического училища, выпестованных Немировичем-Данченко, не будь молодых сподвижников Станиславского по его артистическому круж­ку. А можно ли забыть — если уж говорить о предпосылках и слага­емых — о роли московских купцов-меценатов, финансировавших но­вый театр. И прежде всего о знаменитом фабриканте С. Т. Морозо­ве. Он сразу внес десять тысяч рублей и, как свидетельствовал Не­мирович-Данченко, впоследствии «взял на себя все материальные за­боты, построил нам театр, помог устроиться «Товариществу артистов»; в истории Художественного театра его имя занимает видное место» («Из прошлого», с. 121). Уже в советское время пенсию вдове С. Т. Морозова платили из фонда МХТ, а позднее Станиславский и Немирович-Данченко — из своих личных средств.

Вот сколько условий должно было сойтись в одной точке, соеди­ниться вместе, чтобы обеспечить победу в начинании, которое каза­лось не только непривычным, но и весьма дерзким. Эпоха шла на­встречу дерзающим, в ней был простор инициативе, свобода для от­дельной творческой воли и властная потребность единства благородно направленных сил.

Программу единства МХТ воспринял широко. В его спектаклях жила не только мечта о цельности человеческой личности, о единст­ве внутреннего мира человека, но и о братском единении всех людей. Его эстетика рождала особое, неповторимое единство сцены и зала, помогавшее укреплять связи театра с жизнью общества.

Свою идейную позицию МХТ проявил, органически связав лич­ность и бытие. Как известно, открытие А. П. Чехова и состояло в том особом' значении, которое придано в его пьесах общему течению жиз­ни. Обновленная концепция взаимосвязи человека и среды, личности и мироздания определяла эстетику спектаклей. Подлежал пересмотру и обновлению «общий строй спектакля» — эту задачу Станиславский и Немирович-Данченко считали основной. В ней был корень сцениче­ской реформы, ибо здесь воплощался взгляд на значение для театра общего строя жизни. Созидание сплошной жизни на сцене, жизни в целом, «ансамбля жизни» явилось замечательным достижением МХТ.

Для открытия был выбран «Царь Федор Иоаннович» А. К. Тол­стого. Театр ощутил современность пьесы, ее тесную связь с глубина­ми национальной истории, с судьбой народа. Программность выбора заключалась и в том, что в центре пьесы стоял герой, который стре­мился «всех согласить». Сверхзадача роли и определилась как «высо­кое желание лада». Исполнитель роли царя Федора И. М. Москвин шел к своей цели от «необходимости гармонии, без которой мир и ду­ша гибнут, разладясь»'.

При распределении обязанностей между двумя руководителями МХТ в ведении Немировича-Данченко оказались репертуарные и ад­министративные заботы (режиссурой занимались оба). И надо подчеркнуть, что именно Немировичу театр обязан привлечением А. П. Чехова, драматургию которого Станиславский поначалу недо­оценил. Владимир Иванович почувствовал, что направление чеховского творчества совпадает с задачами МХТ: Немирович не просто добился включения в репертуар его пьес, но помог сценически раскрыть их социально-исторические и нравственно-психологические глубины. ОбескураженныйЛ угнетенный провалом «Чайки» на Александрийской сцене в Петербурге Чехов очень неохотно отдал ее в МХТ, он боялся нового провала.

' Базилевская И. Н. Режиссерские экземпляры К. С. Ста­ниславского (опыты прочтения). Автореферат диссертации.— М., 1974, с. 17.

Необычайный успех премьеры «Чайки» обозначил подлинное рождение Художественного театра и одновременно реабилитацию че­ховской пьесы. Чехов сразу стал родным МХТ. В его пьесах сильно выразилась тоска по согласованному, солидарному существованию людей, которые разобщены. Чехов, войдя в жизнь МХТ, помогал объединять, сплачивать его молодой коллектив, крепил и взаимоот­ношения, взаимосвязь его лидеров. «Чайку» и все последующие пьесы драматурга Немирович-Данченко и Станиславский режиссировали совместно. И не певца сумерек и беспочвенности, не скептика увиде­ли и открыли они (в отличие от модернистов) в Чехове, а писателя, который «один из первых почувствовал неизбежность революции» и призывал «менять все общими усилиями» '.

МХТ, раскрывая драматургию Чехова, дополнил ее своим миро­ощущением и сыграл на такой глубине, которой сам автор, может быть, и не предполагал. «Трагедия, заложенная в спектаклях Чехова («Вишневый сад» и «Три сестры»), гораздо более глубокая.,.'—сви- детельствовал Немирович-Данченко.— И актеры наши живут в вещах Чехова не бытовыми буднями — они давно переросли этот масштаб,— а истинно трагическим. И публика это прекрасно чувствует!» Л.

Рождение Художественного театра — важнейший рубеж жизнен­ного пути Немировича-Данченко. МХТ стал его осуществленной меч­той, его призванием. И отныне он всего себя, все свои силы отдает своему детищу. Здесь получил он возможность работать, воплощая дорогие, близкие ему художественные задачи — «отразить современ­ность во всей ее глубине, осветить жизнь тем протестом, который он чувствовал в лучших людях той эпохи» Л Преданность реализму, стремление эстетические задачи решать «от жизни», а не от искусства роднили миссию МХТ с деятельностью передвижников в живописи, композиторов «могучей кучки» в музыке и т. п. Творчество МХТ вли­валось в главное русло национальной русской культуры, которая на рубеже XIX — XX вв. двигалась к новому расцвету. В своем рождении и подъеме искусство художественников на эту культуру и опиралось. Руководители МХТ всегда подчеркивали «национальную почвенность» своих исканий, указывали на прочную духовную связь их театра с наследием классиков, с художественным и нравственным опытом рус­ской литературы и искусства XIX века.

' Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 тт. Т. 1,—М., 1960, с. 257, 276.

Л Немирови ч-Д а н ч е н к о Вл. И. Избранные письма. Т. 2.— М., 1979, с. 174.

'Марков П. А. Вл. И. Немирович-Данченко.— Цит. по кн.: Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие. Т. 1.— М., 1952,

Немирович-Данченко гордился тем, что он больше других помог «Чайке» расправить крылья на мхатовской сцене. Л Летящая чайка стала символом театра, найдя вечное пристанище на его занавесе. Й разве не стали пожизненным девизом молодых тогда энтузиастов, сплотивщихся вокруг своих лидеров, слова героини пьесы Нины За­речной: «Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так боль­но. И когда я думаю о своем призвании, я не боюсь жизни...» С та­ким мироощущением жил, действовал и руководил театром Немиро­вич-Данченко. Сколь бы ни велики были трудности на его пути, сколь ни мучительны поражения, неудачи, какой бы острой ни была боль от полученных ударов, от несправедливости и нравственных страда­ний, которые доводилось ему испытывать, он никогда не отказывал­ся от своих целей, не сомневался в своих идеалах, не терял столь при­сущей ему молодой жизнеутверждающей веры. Как характер но,его признание в письме художнику А. Н. Бенуа: «Вера в победу правды не покидала меня никогда, никогда на протяжении всей моей жизни. Как бы правда ни была загромождена всевозможным мусором не­доразумений, злостности, узкого непонимания, тупоумия и т. п.— ес­ли только ее зерно сильно, то поборет все ей враждебное» '.

В вопросах о назначении искусства, о художественном направле­нии театра, о соотношении гражданских и эстетических задач Неми­рович-Данченко и Станиславский были единодушны. По верному на­блюдению одного из исследователей великие искания двух великих мастеров театра «скрытым источником своей энергии имели тол что, для обоих театр в чем-то был стыден и сомнителен; нуждался в оп­равдании» 2. Их смущала лицедейская (а значит, есть опасность фаль­ши) природа сценического ремесла. О стремлении мхатовцев преодо­леть, «этически оправдать» лицедейство писал в свое время критик П. А. Марков.

Вот откуда рождался приоритет задач внеэстетических, идейных, общественных. Театру мало было наращивать мастерство и подни­мать, изощрять художественную культуру, театр не желал оставать­ся только художником, он стремился требовательно и смело втор­гаться в действительность, будить и взвинчивать публику остротой поднятых общественных вопросов, просвещать и вести ее за собой. В определении и проведении этой репертуарной программы первосте­пенная роль принадлежала Немировичу-Данченко. Он был настоя-

• Н е м и р о в и ч-Д а н ч е н к о Вл. И. Избранные письма. Т. 2.— М., 1979, с. 139.

2 Соловьева И. Немирович-Данченко.—М., 1979, с. 303.

щим штурманом мхатовского корабля, неуклонно разворачивал его навстречу крупным, особенно волновавшим общество вопросам и те­мам. Все наиболее чуткие художники чувствовали, что Россия всту­пает в какую-то новую, очень ответственную, чреватую катаклизма­ми и крутыми переменами пору своей судьбы. Владимир Иванович пристально следил за современной литературой, лихорадочно искал новых пьес, которые помогли бы театру энергичнее ворваться в жизнь. Нередко подбадривал себя — в борьбе с усталостью, разочарования­ми, приступами апатии и вялости (бывало и такое) —смелее, смелее, еще смелее! Ему полюбилась римская поговорка — «жить — значит воевать!».

Воинствующим пафосом утверждения гранаданской миссии МХТ, чувством патриотической ответственности за его роль в судьбах Рос­сии, русского общества и особенно интеллигенции пронизана деятель­ность Немировича-Данченко. Прав П. А. Марков, когда писал, что еще в своей драматургии Немирович-Данченко «постоянно касался самой важной для него проблемы — о силе и бессилии русского интел­лигента, о его противоречивой судьбе в условиях современного ему общества»'.'Интеллигенция — мозг страны, от ее выбора, от выдви­нутой ею программы, зависело очень многое.Л Ее крен в пользу все более отчетливого радикализма многое предопределил в развязав­шейся социально-классовой борьбе.

Немирович-Данченко испытывал постоянную тревогу за избран­ный МХТ курс. Как никто он чувствовал постоянную опасность для театра (не имеющего постоянных субсидий и вынужденного зараба­тывать на свое содержание) соскользнуть в сторону коммерческого, забавляющего, поверхностного искусства. Подстерегала и распростра­нявшаяся эпидемия чисто формальных исканий, увлечений декадент­ской модой. МХТ не вполне избежал этих болезней.

И потому административный глава театра не уставал призывать к бдительности. В письмах, статьях и речах, в интервью и обращени­ях к труппе он взывал к гражданским чувствам своих соратников. Приведем некоторые из его наставлений. Еще до открытия МХТ Не­мирович-Данченко касался проблемы соотношения в репертуаре клас­сики и современной драматургии. Его точка зрения была достаточно категорична: «Если театр посвящает себя исключительно классиче­скому репертуару и совсем не отражает в себе современной жизни, то он рискует очень скоро стать академически мертвым... Театр дол-

'Марков П. А. Указ. соч., с. 20.

жен служить душевным запросам современного зрителя!.. Отзывчи­вость... в ответах на его личные боли. Если бы современный реперту­ар был так же богат и разнообразен красками и формой, как клас­сический, то театр мог бы давать только современные пьесы и миссия его была бы шире и плодотворнее, чем с репертуаром смешанным»', Необходим захват обширного круга «мучающих современного зрите­ля вопросов». Спустя четыре года он волнуется, почувствовав стрем­ление сделать МХТ «модным», опасается, что «в нашем театре фор­ма совершенно задушит содержание и, вместо того, чтобы вырасти в большой художественный театр с широким просветительским влия­нием, мы обратимся в маленький художественный театр, где раз» рабатывают великолепные статуэтки для милых, симпатичных, празд­ношатающихся москвичей» 2. в обращении к членам товарищества МХТ Немирович-Данченко пишет: «Наш театр должен быть большим художественным учреждением, имеющим широкое просветительное значение, а не маленькой художественной мастерской, работающей для забавы сытых людей»з. Его приводит в «уныние», тревожит то, что возникшее «стремление к новизне формы, к новизне во что бы то ни стало, к новизне преимущественно внешней, пожалуй, даже толь­ко внешней, это стремление начало уже давить полет идей и больших мыслей... Театр изящных статуэток никогда не захватывал меня»\*.

По мере приближения к революции 1917 года обостряется внут­реннее душевное состояние руководителя МХТ. Он чувствует нара­стание кризиса, в нем кипит негодование, поднимается «злоба» и бунт при одной «мысли о нашем обществе, о его малодушии, снобизме, мелком, дешевом скептицизме, отсутствии истинного, широкого пат­риотизма, вообще о всей той душевной гнили и дряни, которая так свойственна рабски налаженным буржуазным душам»'. Немирович критикует свой (поставленный ранее совместно со Станиславским), спектакль «Горе от ума» за то, что он «все-таки сведен к красивому зрелищу, лишенному самого главного нерва — протеста», и, размыш­ляя о красоте, сделает резкий, но справедливый вывод: «В настоя­щий момент особенно ярко чувствуется, до какой степени красота есть палка о двух концах, как она может поддерживать и поднимать

' Немирови ч-Д а н ч е и к о Вл. И. Избранные письма. Т. 1.Л М., 1979, с. 118.

1. Там же, с. 291.
2. Т а м ж е, с. 302.

\* Т а м ж е, с. 445—446.

л Немирови ч-Д а н ч е и к о Вл. И. Избранные письма. Т. 2.— М., 1979, с. 144.

бодрые души и как она, в то же время, может усыплять совесть. Ес­ли же красота лишена того революционного духа, без которого не может быть никакого великого произведения, то она преимуш,ествен- но только ласкает бессовестных»' (1915).

В мхатовской практике случались отступления от высокой про­светительской миссии, но они никогда не становились правилом, не перерастали в тенденцию. В следовании жизни, в отношении к идей­ным задачам лидеры театра ориентиров не меняли. «В конце концов, ведь и Вы и я,— писал Немирович-Данченко Станиславскому в 1936 году,— можно сказать, почти не меняли нашего направления с мо­мента возникновения Художественного театра»Л. И незадолго до смер­ти Владимир Иванович скажет молодому сотруднику МХТ: «Весь театр существует для познания человеческого» \*.

Немирович-Данченко и стремится выбирать пьесы, в которых ды­шит жизнь, отражаются больные, неотложные общественные пробле­мы, где через судьбы отдельных людей просматривалась бы судьба Родины. Его требовательной волей на афише МХТ утверждается не только А. П. Чехов, но и М. Горький, Л. Н. Толстой, появляются про­изведения Л. Н. Андреева, Г. Ибсена. Напомним, что все они — сов­ременники Художественного театра.

Уважением к достоинству личности, романтической верой в сво­боду, в возможность и необходимость поднять со дна жизни всех лю­дей был пронизан спектакль «На дне». «Человек — это звучит гор­до!» — воодушевленно призывал очнуться и задуматься о себе со сцены Сатин —• К. С. Станиславский. «На дне» имело невероятный ре­зонанс в публике. Немирович был в этом спектакле сопостановщиком Константина Сергеевича. Растроганный Горький подарил ему экзем­пляр «На дне», украшенный богатым переплетом с серебряной и зо­лотой отделкой, на котором написал: «Половиной успеха этой пье­сы я обязан Вашему уму и таланту, товарищ!»

В МХТ утвердилось восторженное отношение к Горькому. Вскоре на афише появились его «Дети солнца» (в той же совместной режис­суре). Спектакль ворвался в напряженную революционную атмосфе­ру событий 1905 года как мощный снаряд, как обвинительный доку­мент, направленный против прекраснодушия, безответственности и краснобайства русской интеллигенции, зараженной либерализмом. Глубокая достоверность спектакля привела на премьере к драмати­ческому недоразумению. Массовую сцену в финале Немирович поста­вил так, что эту «мою артель штукатуров публика приняла за черно­сотенцев, которые пришли громить театр, начав с артистического пер­сонала» («Из прошлого», с. 207). Зрители, у которых нервы оказались послабее, повскакали с мест, бросились из зала.

В сходной атмосфере, вызывая бурные реакции, шли ибсеновские «Доктор Штокман» и «Бранд». Благородный Штокман — едва ли не лучшая роль Станиславского — во имя истины мужественно и само­отречение шел наперекор обывательскому, мещанскому большинст­ву. Требовательным максимализмом (все — или ничего!) захватывал публику Бранд — В. И. Качалов, мечтавший о счастье человечества, призывавший к радикальному переустройству общества: «Всею ду­шою должны вы хотеть нового, все гнилое, старое—вырвать с кор­нем». «Бранд» казался его постановщику Немировичу-Данченко '«са­мой революционной пьесой... революционной в лучшем и самом глу­боком смысле слова»[[1]](#footnote-2).

Духом протеста, смелой перекличкой с политической злобой дня были пронизаны и некоторые из постановок классиков. Весьма сов­ременным, актуальным стало мхатовское прочтение «Юлия Цезаря» Шекспира, поставленного Владимиром Ивановичем в канун револю­ции 1905 года. Потрясающее воздействие на зрителей оказывала сце­на гибели Цезаря. Политический смысл его убийства, историческая правда трагедии волей режиссера входили в соприкосновение с пред­грозовой обстановкой в России. Сенатор Цинна у тела поверженного Цезаря подхватывал шест с надетой на него красной холщовой шап­кой и, обращаясь ко всем, потрясая шестом, кричал: «Свобода, воль­ность, мертвым пал тиран. Бегите, провозглашайте это по улицам!»

Стремясь насытить репертуар «взрывными» произведениями, Немирович-Данченко пытается в 1905 году включить в него пьесы, ранее запрещенные цензурой. Но задуманные к постановке «Сало­мея» О. Уайльда и «Каин» Байрона не были осуществлены — общая цензура их разрешила, но твердое вето наложило высшее церковное руководство — Синод.

Подъем и последующий спад протестующего пафоса МХТ, ра- дикалистских настроений в его коллективе, в репертуарных стремле­ниях отражал трансформацию общественного сознания. Театр имел своим основным кругом зрителей — либеральную интеллигенцию и молодежь, студенческую в особенности. Их настроения, мировоззре­ние и чаяния в значительной мере питали и определяли идейно-худо­жественную платформу МХТ. Характерна запись Немировича в де­журном дневнике театра в ноябре 1917 года: «Состав утренней пуб­лики почти обычный —средней интеллигенции... » '.

Опыт революционных событий 1905—1907 годов произвел на ин­теллигентские круги ошеломляющее впечатление. Рухнули прекра­снодушные романтические утопии, многое происходило совсем «не по Шиллеру». Вскрылись новые кричащие противоречия. От зоркого глаза Немировича-Данченко не могло укрыться, что «взбудоражен­ная жизнь выбрасывала на поверхность и справедливое негодование и всякую муть и дряиь» («Из прошлого», с. 201).

Противоречия МХТ этой поры — типичные противоречия русского интеллигентского сознания начала XX века. Не миновали они и Неми­ровича-Данченко. Он переживал происходившие в стране события остро, трудно, болезненно. Тревога глодала душу, лихорадочно рабо­тала мысль — травмированная, ищущая, жаждавшая духовной опо­ры. В резко изменившейся после потерпевшей поралсение революции социально-исторической обстановке театр не мог оставаться на преж­них позициях. «Чеховские милые скромно-лирические люди кончили свое существование»,—вырвалось у Немировича в июне 1905 года''. Ему кажется, что театр отстает от времени, даже что ему грозит «ги­бель», которая заключается «не в отсутствии новых сил, а в том, что старые силы не хотят возвыситься над уровнем изображения обыден­ной жизни»'. И позднее, боясь, что искусство МХТ может лишиться своей актуальной силы, режиссер высказывает опасение, что и А. Н. Островский может показаться скучным, что и «Месяц в дерев­не» и «На всякого мудреца довольно простоты» (поставленные в МХТ) «могут вконец усыпить общественную совесть» •.

Вслед за Станиславским Немирович-Данченко был убежден, что Театр никогда не смеет стариться, останавливаться на достигнутом, застывать в каком-то одном направлении, Театр всегда должен сле­довать за Жизнью, за человеком и его мечтой... Но понять, куда же стала двигаться жизнь после событий 1905 года, оказалось совсем не просто. Все казалось таким ясным, весенне-радостным и светлым — совсем еще недавно, в те бурные кануны, когда призывным набатом

' Фрейдкина Л. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко.— М., 1962, с. 334.

л Немиров и ч-Д а н ч е н к о Вл, И. Избранные письма. Т. 1.— М., 1979, с. 397.

'Там же.

< Т а м ж е. Т. 2.— М., 1979, с. 42, 14.

звенело горьковское «Пусть Сильнее гряиет буря!». После бури при­шли смятение и растерянность... Апатия и подъем сменяли друг дру­га. «Театр наш мечется, вертится волчком, волнуется, кипит, бурлит, выбрасывает на поверхность много скверной накипи» ',— писал Неми­рович-Данченко на исходе 1900-х годов. И сам он в ту пору во вла­сти серьезного внутреннего разлада: «Я сейчас переживаю огромные потери... Многое в моей жизни разваливается» Л. Ему кажется, что его обступают корыстные,, чуждые его душе люди — «клопы и тля, клещи».

Кризис сознания порождада возникшая в стране необычайно слож­ная, напряженная и драматическая общественно-культурная и поли­тическая ситуация. «Духи злобы поднебесной», хищно нацелившие­ся на Россию, действовали с нарастающей энергией. Тогда, как вы­разился выдающийся мыслитель и публицист С. Н. Булгаков, «легион бесов вошел в гигантское тело России и сотрясает его в конвульсиях, мучит и калечит». Сызнова завязалась борьба с многоголовым дра­коном, пролог которой развернулся еще в предшествующем XIX ве­ке. В народном восприятии и дуэль Пушкина с Дантесом — это бой со Змеем Горьшычем, бой за честь Отчизны.

Деятельность МХТ продолжалась в весьма конфликтном культур­но-историческом контексте. Становилась все более очевидной разоб­щенность значительных слоев интеллигенции (в том числе и художе­ственной) с народом. Нарастало вторжение чужеродных русской куль­туре сил, подъем нигилизма и демонофильства. Развивалась разру­шительная деятельность модернистов, декадентов, энергично штурмо­вавших каноны национального искусства, ту «красоту», призвание которой, по Достоевскому, в том, чтобы «спасти мир». «Образы прекрасного» засевались «адским семенем растления и смерти» (Вл. С. Соловьев). Андрей Белый в своих публицистических статьях писал тогда о вторжении «пришлых людей», «оскопителей», самозва­ных посредников между народом и его культурой, которые стреми­лись «интернациональной культурой» и «модерн-искусством» «разде­лить плоть нации от ее духа так, чтобы плоть народного духа стала бездушной, а дух народный стал бесплоден»'.

Во многих явлениях искусства вместо умерщвленной жизни, вза­мен духовного света представал «труп красоты» (С. И. Булгаков). Не

• Там же. Т. 1.—М., 1979, с. 473.

Л Т а м же.

Л Белый А. Штемпелеванная культура.—Весы, 1909, сентябрь, с. 75.

случайно рождение именно в ту пору змееборческого цикла монумен­тальных трагических полотен художника Виктора Васнецова, запе­чатлевших в разных вариантах борьбу добра и света со Змеем Го- рынычем.

Болезненные разрастания в идеологии, культуре, искусстве при­обрели всякого рода «искательство», тяга к созданию надуманных химерических доктрин, концепций и прогнозов. Подобным мировос­приятием были заражены значительные слои российской интеллиген­ции, которую не случайно называли «самой бродячей из всех на све­те». Философия М. Штирнера, Ф. Ницше, а также разного сорта до­морощенных Смердяковых, люциферический гипноз теории сверхче­ловека опьянили тогда многие головы, породив настоящую эпидемию в интеллигентских кругах. Всякого рода «искателей», с глумливой ухмылкой бросавших под ноги достижения многовековой культуры, XX век плодил с поразительной быстротой и неутомимостью.

Конечно, искусство МХТ находилось на противоположном полю­се общественной борьбы. Но это не значит, что болезни времени его не коснулись. Как уже говорилось, театр и его руководители порой теряли чувство гражданской ориентировки, начинали двигаться по обочине общественной жизни. Быстрее других это понимал и чувство­вал Немирович-Данченко.

В 1909 году, начиная репетиции новой пьесы Л. Н. Андреева «Анатэма», Владимир Иванович признавал, что за последние годы МХТ «отстал от своего назначения — идейности... Мы очень отстали от идей свободы, в смысле сочувствия страданиям человечества». Он говорил об измельчании реализма («потому только, что мы сами ста­новимся мелки»), снова напоминал, что все должно идти от жизни, и именно жизнь должна быть самым первым источником сцениче­ского воплощения. В горьких сетованиях режиссера на то, что «мы стали ужасными октябристами», что жизнь мхатовских артистов «бо­лее буржуазна», чем следовало, угадывалось его стремление скор­ректировать мхатовское искусство общенародной точкой зрения. Он знал, что общественная миссия театра неполноценна без понима­ния актерами «крупных страданий» '.

Для таких чутких художников, как Немирович-Данченко, была ясна неотвратимость новых — близких и крутых перемен. Подземный гул истории становился все слышнее, суля великие землетрясения. Назревала потребность в идейно обновленном углублении художест­венного творчества. Немирович с его зоркостью и удивительной инту-

1 Немирови ч-Д а н ч е н к о Вл. И. Театральное наследие. Т. 1.—М., 1952, с. 118—119.

ицией предсказывал (I9I0), что очень скоро наступят боевые дни, и звал готовиться к ним, смелее обновлять репертуар, чтобы не ока­заться на «запятках» '.

И потому надо быть более смелым и мужественным и не бояться «смотреть в глаза ужасу», смело «изображать ужас» 2, обрушивая его на всех усталых, дряблых, трусливых, в ком уснула совесть, про­бивая броню равнодушия и самодовольства мещанского зрителя, эпатируя консерватизм «октябристской публики». Стыдно художнику бояться жизни, ему необходимо идти навстречу живым, бодрым, бо­евым силам, которые движутся впереди, обгоняя время, открыто ис­поведуют патриотический, народный идеал.

Да, в России уже накапливался «ужас», надвигалась удушливая трагическая тьма, въедавшаяся в души,— одним она слепила глаза и помрачала разум, в других будила хищное, звериное вожделение, у кого-то парализовала волю, сеяла отчаяние. Но вновь поднималось и встречное движение, зрела готовность к сопротивлению и борьбе, пробуждались патриотические чувства. В печати тогда неоднократно говорилось о «явном возрождении героических настроений русского общественного сознания вообще и молодежи в частности»'. Все уча­стники грядущих катаклизмов (их прологом стал 1914 год, когда началась первая мировая война) были налицо, многие пока еще толь­ко толпились Б кулисах Истории, но в любой момент готовые рва­нуться к ее авансцене.

Немирович-Данченко продолжал искать пьесы с «боевыми но­тами», в которых бы «звенела» современная жизнь. Но их не нахо­дилось... Владимир Иванович, вероятно, разделял общественную позицию, высказанную Станиславским в одном из обращенных к нему писем (1906): «Я думал и продолжаю думать, что Вы сами хо­тите, чтобы наш театр не был ни революционным, ни черносотенным. В этом направлении я и действовал. Не хотел бы возбуждать ни ре­волюционеров, ни черносотенцев»''.

Поиски сызнова привели к русской классической литературе. Ин­туиция помогла найти автора, чье творчество выводило театр к сов­ременности: режиссер «штудирует» Достоевского, перечитывает его романы. Выбор падает на «Братьев Карамазовых».

' Немирови ч-Д а н ч е н к о Вл. И. Избранные письма. Т. 2.— М.', 1979, с. 18.

2 Т а м же, с. 13.

' Венгеров С. Литературные настроения 1910 года.— Русские ведомости, 1911, № 1, с. 11.

\* Станиславский К- С. Собр. соч.: В 8 тт. Т. 7.—М., 1960, с. 347.

в пору, когда смердяковщина и карамазовщина все ощутимее заявляли себя в действительности, выбор был актуальным. Спек­такль МХТ, поставленный Немировичем-Данченко по собственной ин­сценировке в 1910 году с участием лучших артистов, стал этапным в биографии театра. Не менее злободневной была и постановка сле­дом спектакля «Николай Ставрогин» по роману Достоевского «Бесы».

Режиссер главное внимание сосредоточил на внутренних, психо­логических процессах — на том, что происходит в душах героев. Мысль писателя о том, что «дьявол с богом борется и полем битвы являются сердца людей» («Братья Карамазовы»), не могла не стать ключевой для сценического истолкования. Вот откуда убежденность Немировича в том, что «форма» спектакля — простая, реальная по­становка и простая, реальная игра, а «самое великое — углубление психологии с актерами». Он не раз повторял: «Карамазовы» могут ид­ти «только на прекрасной игре». И репетируя «Николая Ставрогина», он уверен: «Если удастся стихийность всех этих перипетий, одержи­мость «бесами», внутренняя, а не только внешняя,— то должно по­лучиться представление замечательное» 1.

Обращение МХТ к произведениям, поднимавшим проблемы ог­ромного духовного масштаба, ключевые для путей национальной исто­рии, было продиктовано тревогой, чувством боли за судьбу страны, стремлением прочесть ответы в душах людей, в русских характерах, освещенных «проникновенной прозорливостью» Достоевского.

На рубеже 1910-х годов, в пору рождения «Братьев Карамазо­вых» на сцене МХТ, тема России, которая «проснулась и не заснет» (М. Горький), продолжала утверждаться в общественном сознании, особенно в публицистике. А. А. Блок, напримерЛ ощущал эту тему как самую большую и жизненную, В декабре 1909 года он писал К. С. Станиславскому: «Недаром... произношу я имя: Россия. Ведь здесь — жизнь или смерть, счастье или погибель. К возрождению на­ционального самосознания... влечет, я знаю, всех нас» Л.

И Немирович-Данченко, поясняя интерес МХТ к Достоевскому, указывал на национальную самобытность его произведений как не­истощимый источник духовного обогащения артистов. Не случайно ему тогда представлялось, что «самым благородным материалом для подлинного актерского творчества являются лишь образы русской жизни»'. Спектакли МХТ по романам Достоевского включались в

1 ФрейдкинаЛ. Указ. соч., с. 298.

3 Блок А. А. Собр. соч. в 8-ми тт.— М.— Л., 1963. Т. 8, с. 266.

3 Соболев Ю. В. И. Немирович-Данченко.— П., 1918, с. 14.

силовое поле той «огромной концепции» живой могучей России, ко­торая, по словам Блока, была завещана потомкам нашей литерату­рой от Пушкина и Гоголя до Толстого.

Эта встреча имела важное значение для продвижения в театр наследия Достоевского, но гораздо больший смысл заключала она для судеб режиссерского искусства, для судеб сценической рефор­мы, осуществлявшейся МХТ. Именно «Братья Карамазовы» сделали окончательно очевидным все могущество, огромные возможности ре­жиссуры, а одновременно ограниченность «условностей» старой те­атральной эстетики. «Если с Чеховым театр раздвинул рамки услов­ности, то с «Карамазовыми» эти рамки все рухнули,— писал Немиро­вич-Данченко после премьеры.— Все условности театра как собира­тельного искусства полетели, и теперь для театра ничто не стало невозможным... Это не «новая форма», а это — катастрофа всех теат­ральных условностей, заграладавших к театру путь крупнейшим ли­тературным талантам»'. На этом спектакле театральная реформа МХТ прошла этапную проверку.

Как известно, с протестом против включения Достоевского в ре­пертуар МХТ выступил М. Горький, его упреки метили прежде все­го в Немировича-Данченко, как инициатора такого репертуарного выбора. Протест Горького прозвучал достаточно одиноко, крайний субъективизм его позиции был очевиден, К тому же статьи «О «кара­мазовщине» и «Еще о «карамазовщине» (1913) он писалЛ не видя спектаклей. Одновременно в печати появился ответ МХТ; «Нам тя­жело было узнать, что М. Горький в образах Достоевского не видит ничего, кроме садизма, истерии и эпилепсии, что весь интерес «Братьев Карамазовых» в Ваших глазах исчерпывается Федором Павловичем, а «Бесы» для Вас не что иное, как пасквиль временно-политического характера. Наша обязанность, как корпорации художниковЛ напом­нить, что те самые «высшие запросы духа», в которых Вы видите лишь праздное «красноречие, отвлекающее от живого дела», мы счи­таем основным назначением театра» Л.

В русской публике, в широком общественном мнении утвердилось иное, чем у Горького, мнение об инициативе МХТ,— сходное тому, которое было высказано Немировичем-Данченко в письме Леониду Андрееву: «Постановка Достоевского достигает результатов как раз диаметрально противоположных — подъема созидательного, а не раз-

• Немирови ч-Д а н ч е н к о. Вл. И. Избранные письма. Т. 2.— М., 1979, с. 40—41.

л Т а м же, с. 578.

рушительного, возбуждения и жажды громадных положительных идей, а не отрицательных» '.

Воодушевленный успехом, Немирович-Данченко предполагает продолжить и развить идею синтеза театра и литературы. Он мечта­ет инсценировать романы и повести «Война и мир», «Анна Каренина», «Обрыв», «Вешние воды», «Записки охотника». Его привлекает раз­работка библейских сюжетов.

Однако можно было бы напомнить режиссеру его собственное предостережение — если театр посвящает себя исключительно класси­ческому репертуаруЛ он рискует очень скоро стать академически мерт­вым. Нужда — и острейшая! — в пьесах о современной жизни не ис­сякала. Театр должен беспокоить, тревожить публику, даже злить,— иначе он «катится вниз». «Самый страшный для меня вопрос сей­час— на каких пьесах можно что-нибудь доказывать...», «я начинаю приходить в отчаяние от «безпьесья»...» — характерные настроения Немировича-Данченко 1910-х годов 2. Необходимо было еще и огра­дить театр от проникновения пошлой, бульварно-развлекательной драматургии, которая захлестывала русскую сцену. И руководитель МХТ в конце концов принимает решение использовать репертуарную «паузу», чтобы «укрепить старый репертуар», пересмотреть весь опыт Художественного театра, все его «дело», искусство, организацию, про­веряя их правдой, искренностью, строгостью к самим себе. Владими­ру Ивановичу представляется, что МХТ «болен, и очень сильно». По его инициативе возобновляются старые спектакли, он сам энергично входит в эти репетиции, «чтобы хоть те пьесы, которые составляют наш старый Художественный театр, шли действительно образцово». Можно согласиться с мнением исследователя, что Немирович-Дан­ченко искал для МХТ «спасения в русской классике, как бы нащупы­вая в истоках прошлого опору для будущего. Он противопоставлял величие русской классической литературы временному торжеству упа­дочной литературы... И Художественный театр был для него в пер­вую очередь русским театром, хранившим великое идейно-творческое наследие русской литературы, театром Чехова и Горького, Толстого и Грибоедова, Островского и Тургенева, Пушкина, Гоголя, Салтыко­ва-Щедрина» Л

Вероятно, эти глубокие опоры, верность правде и духовным идеа-

' Т а м же, с. 579.

" Немирови ч-Д а н ч е н к о Вл. И. Избранные письма. Т. 2.— М., 1979, с. 142, 173.

'Марков П. Указ. соч., с. 25.

лам отечественной культуры, постоянная самопроверка по камертону вечных ценностей и обусловили необычайную «живучесть» МХТ, кото­рая помогла ему выстоять в дальнейших потрясениях, пройти сквозь суровые испытания революционных лет, стать нужным в новую эпоху. Силу мхатовцам давало «самое главное» — беззаветная любовь, вло­женная ими в театр, по словам Владимира Ивановича, любовь была «и цементом и воздухом дела».

Этой любви сохранили верность до конца оба мхатовских «капи­тана» — и Станиславский, и Немирович-Данченко. Театр был их гражданским служением России; искусство, идущее от жизни и об­ращенное к ней же, к народу,' являлось фундаментом мировоззрения.

Вряд ли можно согласиться с Немировичем-Данченко в том, что МХТ не имел политического лица. МХТ объективно выражал взгля­ды русской интеллигенции начала XX века, в некоторых моментах соприкасаясь с радикальным ее крылом. Как всякая либеральная иде­ология, она в данном случае не имела резкой политической отчетли­вости. Силу ей давала ясность общечеловеческого и общенациональ­ного идеала, имевшего последовательную демократическую устрем­ленность, а это ставило МХТ выше однонаправленных групповых, цартийных или эстетических притязаний, выше какой-либо моды. Не­мирович-Данченко писал, что ни он, ни Станиславский никогда не за­думывались над тем, должен ли быть их театр «по репертуару либе­рален, или консервативен, или народническим, по инсценировке — символическим или натуралистическим». Они делали, что «находили нужным делать», направляя свое искусство по пути «общехудожест­венной формулы»'.

Продиктованная крупно взятыми культурническими и нравствен­но-педагогическими задачами, независимостью от политически мел­кой злобы дня, широта мхатовской позиции обусловила ту особен­ность ее восприятия, о которой Немирович-Данченко сказал: «Все находят в нашем театре что-то интересное и всякий же может найти что-то, что ему не нравится» 2.

Так происходило и до и после Октябрьской революции. Узкопо- нятые политические мерки просто неприложимы к театру, который в короткий срок достиг репутации лучшего в стране и достойно под­держивал эту репутацию несколько десятилетий. Что из того, что пьесу Немировича-Данченко хвалил император Александр П1, что

' Немнрови ч-Д а н ч е н к о Вл. И. Избранные письма. Т. L—• М., 1979, с. 287—289.

2 Т а м же.

сильное впечатление спектакли МХТ произвели на обер-прокурора синода Победоносцева и московского генерал-губернатора великого князя Сергея Александровича? Посещал театр и кайзер Германии Вильгельм и даже наградил Немировича-Данченко и Станиславского орденами «Красного орла».

Поклонником МХТ были В. И. Ленин и первый нарком просвеще­ния А. В. Луначарский. Именно Ленин оказал театру поддержку в самый трудный для него период—в годы гражданской войны. Не­мирович-Данченко не однажды выражал признательность Луначар­скому за его внимание к нуждам МХТ.

В 1920-е годы МХТ подвергался бещеной травле со стороны ле­вого фронта искусств, разного рода авангардистов, добивавшихся мо­нопольного положения в театре, позднее—со стороны рапповской критики. По свидетельству Немировича-Данченко, МХТ был не од­нажды на грани катастрофы и гибели, но сам руководитель не терял веры в его жизнеспособность. И радовался тому, что среди многих театров Москвы «впереди всех по успеху пока все тот же Художест­венный театр (всегда полно)» (ноябрь 1921 года). Более того, Неми­рович-Данченко мечтал и надеялся, что МХТ накопит силы и собе­рется в новый, великолепный, опять первый театр в мире, свежий и богатый, на новые десять лет, по которому опять будут равняться все другие театры. Отчасти так оно и произошло. Обновленная акте­рами «второго призыва», труппа МХТ в 1920—1930-е годы — как счи­тал режиссер — была лучшей в мире по ансамблю и по яркости да­рований.

Руководители Художественного театра своими выступлениями (и спектаклями!) сыграли огромную роль в развенчании левых те­чений в искусстве. Их бездуховность, абсолютизация формы, эклек­тика, дилетантизм получили беспощадную оценку Станиславского и Немировича-Данченко. Станиславский в последних главах книги «Моя жизнь в искусстве» (созданной в 1923 г.) протестовал против увлечения новизной ради новизны, театральностью ради театрально­сти, против пристрастия к тому, что «более доступно глазу и уху» в ущерб большим чувствам, жизни человеческого духа. Резко высту­пил против профанации театра и Немирович-Данченко. В статье «Шарлатаны» (1923) он разоблачал и осмеивал «нагло-самоуверен­ных», крикливых фальсификаторов, которые властно врываются в ат­мосферу современных искусств, «портят воздух удушливостью», об­манывают зрителей «подменой», суррогатами, мнимой новизной, под­чиненной постороннему, «коммерческому расчету», разрушающему чи­стоту и целомудренность художественной правды. «Чем в толпе боль­ше жажды новизны,— говорилось в заключении статьи,— тем раз­дольнее шарлатанам... В русской толпе шарлатанству так же обеспе­чен успех, как и хлестаковщине. Эти два явления очень родственны».

В 1920-е годы Немирович-Данченко увлекается работой в парал­лельно организованном Музыкальном театре, где выпускает ряд нашу­мевших спектаклей — «Лизистрата», «Дочь Анго», «Карменсита и сол­дат» и др. Он стремится реформировать, обогатить принципы музы­кальной сцены, очистить ее от штампов «театра ряженых певцов». На сцене МХТ наиболее замртной его постановкой стала «Пугачев­щина» по пьесе К- А. Тренева (1925).

Серьезной заботой (и заслугой!) Немировича-Данченко остава­лась сфера административная, налаживание нормального творческо­го и педагогического процесса в МХАТ' и близких ему студиях. Он видел единственно прочную цель в том, чтобы «удержать от гибели дело, сохранять, по возможности, что осталось ценного, и двигать ис­кусство по мере сил вперед». Подобные признания, как и слова о воз­можной близкой гибели театра, не очень согласуются с его одновре­менно рождавшимися неоднократными уверениями в том, что «рево­люция дала работе МХАТ громадный толчок... революция разогрела его художественное кровообращение... революция дала чудодействен­ный толчок... революция мне помогла чрезвычайно». Как говорится, истина должна лежать посредине. Но, может быть, мудрее те, кто считает, что между двумя противоположными точками зрения нахо­дится не истина, а проблема?

В первой половине 1926 года Немирович-Данченко вместе со сво­ей «Музыкальной студией» гастролирует за границей — в Европе и Соединенных Штатах Америки. А затем — по контракту с американ­ской кинофирмой полтора года работает в Голливуде. Однако радуж­ные поначалу надежды на новые художественные результаты в США постепенно растаяли. Репетиции и беседы с актерами не дают удов­летворения, ни один из написанных им киносценариев не был реали­зован. Немировича-Данченко поразили «совершенно детский» уровень духовной культуры, «наивность» в вопросах творчества, делячество в подходе к искусству, которое поставлено на «поток фабричной ин­дустрии», контрасты между сногсшибательной роскошью оформления и бедностью содержания, не только идеологического, но и элементар­но-психологического. Ему воочию пришлось убедиться, что здесь

' В первые годы революции театр был отнесен к разряду акаде­мических и стал именоваться не МХТ, а МХАТ.

«царь жизни — доллар», «Америка... выжимает все соки... работают все до устали, до измору».

В конце концов такая атмосфера отбила у режиссера желание че­го-либо добиться в Голливуде, планы его не осуществились. И в ян­варе 1928 года он вернулся в Москву. В своих «спичах» перед аме­риканцами НемировИч-Данченко шутил: «Творить можно только в России, продавать надо в Америке, а отдыхать в Европе» "...

Отдыхая во Франции летом 1926 года, Владимир Иванович раз­мышлял о современных темах жизни, заносил в записную книжку: «Кризис, стремление к власти — все Наполеоны. Усталость и от по­литики, и от кризиса. Расточительность неприлична. Переустройство мира. Ничтожная ценность жизни. Чудеса техники. Спорт. Женское равноправие. Зверства» 2. Ничего не скажешь: очень умный, наблюда­тельный и прозорливый человек был Немирович-Данченко. Но дога­дывался ли он, что ни одну из этих поистине драматических и крово­точащих тем ему самому сценически реализовать уже не удастся... Несмотря на то, что в руках его находилась лучшая в мире труппа.

И на восьмом десятке лет Немирович-Данченко работает едва ли не с прежней неутомимостью, поражая энергией, подтянутостью, де­ловым напором. По-прежнему на нем лежат обязанности художест­венного руководству МХАТом. Много сил отдает режиссуре, внима­тельно следит за развитием драматургии, отмечая дарования трех ав­торов — М. А. Булгакова, А. Н. Афиногенова, Ю. К- Олеши (их пье­сы — в афише театра).

С конца 1920-х годов в стране усиливается и нарастает режим сталинской диктатуры. Коллективизация в деревне, погром крестьян­ства обозначили новую фазу массовых репрессий. Высылки, аресты, расстрелы — ставшие обыденным явлением — порождали атмосферу страха и лжи. В стране создалась исключительно сложная социально- политическая обстановка. В сознании многих террор был оправдан, под него подводились идеологические обоснования. Вера в близкое достижение провозглашенных руководством страны целей, мечты о счастливо и разумно устроенном обществе, в котором окончательно (после сокрушения «врагов народа») будут побеждены зло и неспра­ведливость, еще не были подорваны. Массовый энтузиазм и патрио­тическое воодушевление питали созидательные процессы, развивав­шиеся параллельно.

' Немиров и ч-Д а н ч е н к о Вл. И. Избранные письма. Т. 2.- М., 1979, с. 350.

Л ФрейдкинаЛ. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко.- М., 1962, с. 398.

в этой обстановке судьба Художественного театра складывалась особняком. На рубеже 1920—1930-х годов разрушительное давление на МХАТ нарастало извне и отчасти изнутри (были разногласия с «красным директором», как тогда называли, М. С. Гейтцем). В на­дежде спасти «приближающийся к катастрофической гибели Худо­жественный театр» Станиславский обратился с письмом в правитель­ство. В январе 1932 года решением Президиума ЦИК СССР театр был переименован из МХАТ-первого в МХАТ СССР и передан в ве­дение ЦИК СССР.

Художественному театру? покровительствовал Сталин, который неоднократно посещал его спектакли. МХАТ оказался в положении своего рода «придворного» театра... Преследования его прекратились. Напротив, стали множиться знаки поддержки и одобрения; субсидии, ордена, почетные звания, премии, льготы, пайки.

С 1928 года правительственным постановлением Немировичу-Дан­ченко и Станиславскому назначены пожизненные пенсии. Оба продол­жали пользоваться правом свободного выезда за границу. До 1941 года Немирович-Данченко вместе с женой Екатериной Николаевной ' летний отдых ежесезонно проводил на модных европейских курортах, особенно любил Швейцарию, берег Женевского озера («тут очень, за­мечательно хорошо»,— писал он сыну Михаилу в июле 1930 года). К его услугам были комфортабельные санатории Крыма, Кавказа, подмосковной Барвихи. Отдыхал он и у себя на даче в Заречье.

У Немировича-Данченко есть ряд статей и речей, где он провоз­глашает хвалу Сталину. Одно из его выступлений 1937 года завер­шалось словами о «том образе, который, как самый мощный вдохно» витель, незримо присутствует везде, где только зарождается благо­родная мысль и где строится новая, счастливая жизнь,'— о великом Сталине!» Л. Он говорил, как полагалось тогда по закрепившемуся не­писаному ритуалу — в официальных речах так поступали почти все, не исключая М. Горького, А. Н. Толстого, М. А. Шолохова и других корифеев культуры и искусства. Мог ли позволить себе Немирович- Данченко нарушить ритуал? Но чувство сожаления и горечи вызы­вают не только процитированные строки, а так}ке некоторые его оцен­ки, отнесенные к прошлому. Например, безоговорочное суждение о «забитости, темноте, растерянности, склонности к бесплодному созер­цанию и мелкому скептицизму» русской предреволюционной интел­' Е. Н. Немирович-Данченко (урожд. Корф) скончалась в 1938 г. Л Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие. Т. 1.—М„ 1952, с. 44.

лигенции... Или сопоставление 1937 и 1906 годов, когда вырванные у царизма «свободы», по словам режиссера, «были вскоре залиты мо­рями народной крови, а радужные перспективы, мерещившиеся мно­гим прекраснодушным интеллигентам, закрыты лесами виселиц. Я счастлив, что дожил... до блестящего торжества сталинских пяти­леток. Сталинской Социалистической Конституции». Это говорилось в декабре 1937 года перед труппой МХАТа. Позднее режиссера наз­начили председателем Комитета по присуждению Сталинских премий.

Что знал Немирович-Данченко о тогдашних тюрьмах, концлаге­рях, о миллионах безвинных людей (зачастую лучших!), уморенных голодом, расстрелянных, замученных, сосланных?! Среди этого дей­ствительного моря бесчисленных жертвЛ народных слез и мучений МХАТ теперь предстал весьма комфортабельным, житейски процве­тающим островком. И в этом заключалась нараставшая драма теат­ра, когда-то присягнувшего идеалам свободы, правды, достоинства человека, защиты униженных и угнетенных и лишенного возможно­сти протеста.

В контрастах действительности, имевшей сверкающий фасад и чу­довищную изнанку, заключались истоки драматичности судеб многих деятелей искусства. Немирович-Данченко, который всегда призывал идти от жизни, учил понимать «крупные страдания», сочувствовать страданиям народа, оказался перед лицом беспощадной, не терпящей никакого свободомыслия тирании, но такой «ласковой», такой «ми­лостивой» к тем, кто попадал в фавор.

Мы не знаем, какие муки испытывала совесть художника, но нет оснований сомневаться в его внутренних, нравственных оценках про­исходившего, в его осуждении несправедливости. Путь, какой выпал народу, надо было пройти вместе с народом. А его, Немировича-Дан­ченко, долгом своему народу оставался созданный им театр — один из лучших в мире. «Если бывают художники, для которых противо­стояние ходу вещей есть и источник сил и цель творчества, Немиро­вич-Данченко не из их числа»,— заметил один из его биографов •. В смысле политическом, в отношении к общегосударственному «ходу вещей» это, видимо, так. Но в вопросах художественных, нравствен­но-эстетических режиссер никогда не пускал дела на самотек, не мыс­лил себя вне борьбы. И на подходе к своему восьмидесятилетию ру­ководитель театра, превозмогая сопротивление времени, стремился сделать все, чтобы сохранить лучшее во МХАТе, посильно уберечь его от надвинувшихся трудностей, искушений и болезней.

Соловьева И. Немирович-Данченко.— М., 1979, с. 327.

30

«МХАТ тридцатых годов разделял судьбу страны и, будучи сце­ной времени, не мог не пережить все трагические противоречия его,— обоснованно пишет исследовательница М. Г. Литаврина.— Пережить и остаться верным знамени Художественного, завоевавшего любовь не одного зрителя, а миллионов... Но когда речь шла о деле, о сцене театра, Немирович, что называетсяЛ стоял насмерть. Толстым и Горь­ким он оборонялся от драматургической конъюнктурщины»'. Чувст­вом ответственности за дело, которому отдал жизнь, пронизаны его будни, его каждодневный собирательный труд: репетиции, читки пьес, административные хлопоты. На его плечах по-прежнему не только МХАТ, но и музыкальная студия, ставшая Музыкальным театром им. Вл. И. Немировича-Данченко, После смерти Станиславского (1938) он особенно остро ощущает свое предназначение в театреЛ свою не­заменимость. «Я еще очень нужен и в моих театрах и на театральном фронте. А ведь мне 81 год! Хотя совсем старым все еще не могу себя почувствовать»,— признавался он в феврале 1940 годаЛ.

Главный его «фронт» — репертуар. Он, как мог, ограждал афи­шу от скороспелых, конъюнктурных поделок, от давления власть иму­щей бюрократии, неутомимо навязывавшей театру свой «социальный заказ». Здесь позиции Немировича были обычно тверды. Один из эпи­зодов такой борьбы связан с попытками внедрить в репертуар МХАТа пьесу «Простое дело» (1936). Генеральный прокурор А. Я. Вышин­ский пригласил режиссера на ее читку в свой кабинет, где были соб­раны сотрудники прокуратуры, Главреперткома и т. п. Немировиау- Данченко объяснили, как актуальна и благородна постановка этой пьесы, где разоблачаются вредители и шпионы и героизируется образ следователя... У руководителя МХАТа была иная точка зрения, и пье­са не попала на сцену.

Как и прелюде, когда наступали смутные, тревожные, трудные для выбора времена, Немирович-Данченко ищет репертуарной опоры у классиков. Его собственные главные спектакли — «Воскресение», «Анна Каренина» по Л. Н. Толстому, «Враги» М. Горькогол постав­ленные заново «Три сестры». Каждый из них стал крупным событием театральной жизни: вечные вопросы нравственной жизни человека, его духовной борьбы за свои идеалы, тайны его падений и его вы­прямлений находили глубокий отклик в зале. Великие романы и пье-

' Литаврина М. МХАТ, тридцатые и мы. Неюбилейпые за- метки.—«Москва», 1988, № 10, с. 164.

2 Не м И р О В И ч-Д а н ч е н к о Вл. И. Избранные письма. Т. 2.— М., 1979, с. 483.

сы увлекали режиссера огромной правдой, психологической напол­ненностью и многогранностью образов. Он остался верен своему убеждению в том, что если произведение принадлежит перу своего национального писателя, то материал становится вдвойне близок при­роде актера. Опыт работы Немировича-Данченко над русской клас­сикой подвел его к выводу, что «самое высокое в искусстве исходит только из недр глубоко национальных» («Из прошлого», с. 266.).

Мера сценической развернутости текста была разной. Скажем, исключение из «Анны Карениной» (1937) линии Китти — Левин идейно обеднило инсценировку, привело к некоторым перекосам толстовского замысла. Можно заподозрить оттенок вульгарного социологизма в режиссерской трактовке, в которой «первенствующее значение» при­обрел «конфликт страсти Анны с лицемерием общества и с консерва­тизмом семейной морали» К На одном полюсе спектакля — «жесто­кая, фарисейская, господствующая над жизнью мораль среды и эпохи», на другом — «сильная страсть, доведенная до крайних пре­делов в своей требовательности» Л. Режиссеру виделось здесь противо­стояние «натуральной свободы и торжественного рабства». Подобная абсолютизация страсти и любовной «свободы» была вполне в духе времени (можно предположить, что брак Китти и Левина, их вер­ность друг другу — будь они показаны — вызвали бы обвинения в мещанстве, рабской психологии и т. п.). «Поди-ка, отдавайся живой охватившей тебя страсти! Попробуй-ка не надеть маски!» — воскли­цал Немирович-Данченко, обличая «лицемерие» светского общества'. Но, право же, в этой реплике не меньше и личного, весьма индиви­дуального отношения к «консерватизму семейной морали». Как от­носилось и относится к семейным драмам, к измене человечество, мы знаем не только по «светскому» обществу, У Толстого нравственный охват многозначнее. Как раз «страсть» Анны и означала ее плен, ее несвободу. И смерть героини была столько же следствием внешней драмы, сколько и трагедии борьбы тьмы и света в ее собственной душе.

Вершиной творчества Немировича-Данченко этой поры, его «ле­бединой песнью» стали «Три сестры» (1940).

Начиная репетиции, режиссер напомнил, что Чехов являлся «со- создателем... соучастником в создании искусства Художественного те-

1. Немирови ч-Д а н ч е н к о Вл. И. Театральное наследие, Т. 1.2— М„ 1952, с. 284.
2. Т а м ж е, с. 282.
3. Там же, с. 286.

атра, а первая постановка «Трех сестер» была лучшим чеховским спектаклем. Но, конечно, теперь, говорил он, необходимо по-иному, свежо взглянуть на пьесу, заново почувствовать Чехова. Нельзя ид­ти проторенным путем, ибо — Немирович-Данченко повторял одну из давних своих идей — «гибель театральных традиций заключается в том, что эти традиции превращаются в простую копию» '.

Один из очевидцев премьеры писал о стремлении режиссера про­питать весь спектакль идеей «тоски по лучшей жизни», строить его на контроверзе возвышенной мечты и гнетуш,ей действительности Л. Не­мирович-Данченко сопоставлял «тоску чеховского пера» и существуй ющую рядом с нею устремленность к радости жизни. «Зерно», идею спектакля режиссер определял следующими словами: «Мечта, мечта­тели, мечта и действительность; и — тоска; тоска по лучшей жизни. И еще нечто очень важное, что создает драматическую коллизию,— это чувство долга. Долга по отношению к себе и другим. Даже дол­га, как необходимости жить»'.

В спектакле, в его прозрачной и возвышенной атмосфере, в под­черкнутом благородстве героев возникал характерный чеховский мо­тив — жажда пробуждения скрытых сил человека, мечта о людях- подвижниках, которые, по слову писателя, «нужны как солнце». МХАТ искал и воплотил в своих заново осмысленных «Трех сестрах» актуальную для времени идею близости, родственности, братства и «сестринства» как глубинной и определяющей связи людей. Немиро­вич-Данченко настойчиво добивался полноты раскрытия нравствен­но-художественных задач, которыми он хотел увлечь зрителя. От ху­дожника спектакля В. В. Дмитриева режиссер требовал, чтобы тот, создавая декорации, думал «о доме Прозоровых, именно обо всем до­ме». Герои спектакля в «предрассветном настроении и говорят гром­ко»; Немировичу-Данченко необычайно важным казалось передать, что они «очень любят друг друга, страшно родные»\*.

Режиссер увлекся работой и увлек за собой актеров, среди кото­рых были К. Н. Еланская, А. К- Тарасова, А. П. Георгиевская, А. И. Степанова, Н. П. Хмелев, А. Н. Грибов, Б. Н. Ливанов. Хмелев

' Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие. Т. 1, с. 319.

2 Виленкин В. Воспоминания с комментариями.— М., 1982 С. 72.

' Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. «Три сестры» А. П. Чехова в постановке МХАТ 1940 года.—М., 1965, с. 149.

\* Т а м же, с. 166.

2. в. и. Немирович-Данченко 33 вспоминал о том, каким наслаждением было репетировать под руко­водством Владимира Ивановича: «Это целый университет наблюда­тельности и художественного такта... В нем живет целая эпоха. По­смотрите на его лицо, когда он говорит о Чехове, на его движения—' вот он встал, сел, подал руку: во всем этом воскресает драгоценное ощущение действительности, видишь воочию человека того времени, дышишь воздухом, которым должна быть пропитана роль. Его при­сутствие— огромная, ни с чем несравнимая ободряющая сила» '.

Внутренний пафос чеховского творчества, сплотивший МХАТ на заре его существования, теперь снова оказывался едва ли не более насущным. «У Чехова, как писателя,— говорил режиссер на репети­циях,— есть одно свойство, качество чрезвычайно глубокое, чрезвы­чайно тонкое, почти неуловимое. Это — способность путем своего ду­ховного влияния на актеров, играющих пьесу, объединять их... И вы в «Трех сестрах» почувствовали какое-то единение, почувствовали себя членами какой-то единой семьи... Сейчас я могу только призывать вас очень дорожить тем единением, которое происходит от самого искусства» 2.

С этим драгоценным обретением театр обращался к зрительному залу, к народу, заставляя задуматься, печалиться и радоваться, тре­вожиться и надеяться. Спектакль звал помнить о гражданских чая­ниях Чехова, любившего свой народ «до страдания» и твердо веровав­шего в то, что «вся Россия наш сад».

Текст пьесы, конечно, воспринимался залом иначе, чем в начале века. Слова Тузенбаха о том, что «пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая сильная буря...», зрители поверяли своими чувствами, историческим опытом родины, испытавшей великие бури и потрясения. Острой, пронзительной болью, скорбной надеждой захватывал финальный монолог Ольги — К. Н. Еланской: «Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было... Но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас. Счастье и мир наступят на земле. И по­мянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь... » В этом монологе на одной из генеральных репетиций у Ольги — К. Н. Елан­ской появилась слеза, которую она легким взмахом руки бросила в зал. «Это было очень сильно,— говорил Немирович-Данченко.— Это

1 «Ежегодник МХТ», 1945, т. П, с. 394.

Л Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. «Три сестры» А. П. Чехова в постановке МХАТ 1940 года, с. 537—538.

секунды, для которых существует театр... самое настоящее вдохнове­ние» '.

Мхатовские предвоенные «Три сестры» были полны историческо­го смысла. В них как бы кристаллизовалась формула времени: соз­нание его трагических противоречий, отрезвление и вера в грядущее, утверждение жизни, опирающееся на стоическое чувство необходи­мости «жить», исполняя свой долг и сохраняя любовь и братство. Счи­танные месяцы отделяли премьеру спектакля от роковых дней, когда на стенах домов запламенели плакаты «Родина-мать зовет!» и непри­вычно прозвучало единственно возмо}кное тогда обращение к народу: «Братья и сестры... друзья мЬи!»

Один из свидетелей генеральной репетиции вспоминал: «Поднял­ся занавес. Два акта, включая антракт, я сидел как прикованный — я не помню, чтобы я в своей жизни когда-либо испытывал что-либо подобное, подобную духовную полноту и счастье, я не знаю, какое из благ мира могло бы сравниться с этим благословенным утром в Московском Художественном театре. Я понял, что спектакль этот ве­чен, что он есть вершина искусства, что миллионы и миллионы прой­дут сквозь этот спектакль, как сквозь очистительную купель, что это то духовное оружие, которое помогает людям в их жизни» Л.

Мхатовские «Три сестры» полнее и пронзительнее других спектак­лей выразили нечто сокровенное в мироощущении и надеждах совре­менников. Немнровича-Данченко особенно радовало то, что спектакль приняла молодежь. И что он единодущно был признан социально современным. По свидетельству очевидцев, и позднее, в военные го­ды, «Три сестры» пользовались громадным успехом; публика слуша­ла, затаив дыхание, в зале возникали патриотические манифестации.

... В 1941 году после начала войны Владимира Ивановича эваку­ировали в Нальчик, затем в Тбилиси. Но уже в сентябре следующего года он снова в Москве. О гитлеровском нашествии говорил: «Я ох­вачен по отношению к войне самым горячим оптимизмом... Хорошо по своему возрасту знаю, что такое русский народ и русский сол­дат» '.

В нем по-прежнему кипит энергия. Он полон замыслов и надежд, мечтает поставить шекспировские трагедии «Король Лир», «Антоний и Клеопатра». Ведет репетиции «Гамлета». Задумывает книгу о про-

'Фрейдкина Л. Дни и годы Вл, И. Немировича-Данченко, с. 546.

2 Т а м же.

' Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. Т. 2.— М., 1979, с. 551.

цессе создания спектакля... Однако душу бередят сомнения. В одной из бесед в сентябре 1941 года признавался: «Смогу ли я писать? Слишком я люблю жизнь... Вот хочется совершенствоваться в анг- лийсжом языке, а может, уже поздно... Мне бы еще пятнадцать лет жизни» '.

На этом, завершающем витке жизни Немировича-Данченко глав­ной его заботой остается «детище»—МХАТ. Судьба его вызывает все большую тревогу. Зоркий глаз видит то, что еще скрыто от других,— картину оскудения театра. Руководитель бескомпромиссно оценива­ет его состояние и обращается к коллективу МХАТа с письмом-предо­стережением (1942): «МХАТ подходит вплотную к тому тупику, в какой естественным, историческим путем попадает всякое художе­ственное учреждение, когда его искусство окрепло и завоевало всеоб­щее признание, но когда оно уже не только не перемалывает свои не­достатки, но еще укрепляет их, а кое-где даже обращает их в «свя­щенные традиции». И замыкается в себе и живет инерцией... «Оста­новись, просмотри свою жизнь, открой форточки для свежего воздуха, возьми метлу и вымети сор, соскобли угрожающие болячки!» 2.

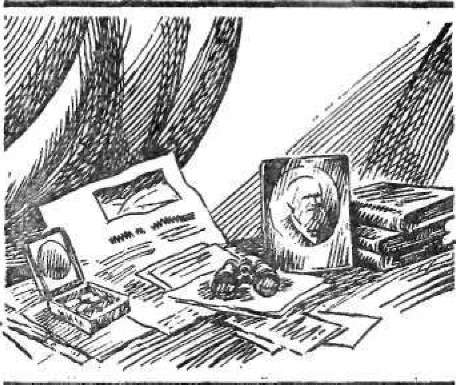
Он мечтает после войны решительно обновить положение во МХАТе, намеревается все «заново ставить на ноги». А пока— продол­жает держать под крепким контролем творческий процесс в театре, репетирует финал спектакля «Последние дни». Он в приподнятом на­строения, подтянут, бодр, хотя иногда морщится, жалуется на то, что побаливает грудь. Говорит: «Хорошо жить! Вот так просто — хоро­шо жить!». Эти слова запомнила секретарь Немировича-Данченко О. С. Вокшанская. Они были произнесены 18 апреля 1943 года — в этот день Владимир Иванович был в стенах МХАТа в последний раз. Че­рез неделю в больнице он умер от сердечного приступа.

...Вся его яркая жизнь, все его наследие остаются замечательным уроком для нашего театрального искусства. Остается злободневным и его последнее письмо коллективу МХАТа — письмо-завещание...

М. Любомудров

'Фрейдкина Л. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, с, 563.

2 Немирович-Данченко Вл. К Избранные письма. Т. 2.— М., 1979, с. 551.



РОВДЕНИЕ **ТЕАТРА**

ВОСПОМИНАНИЯ, СТАТЬИ, ЗАМЕТКИ, ПИСЬМА

ИЗ ПРОШЛОГО

Чтобы, воспоминания имели ка­кое-нибудь значение, они должны быть прежде всего искренни.

Автор

, ЧЕХОВ

; ои биографы находят, что я был влюблен в , \_ Чехова, и отсюда постановка «Чайки» в Худо­жественном театре,— пьесы, не имевшей ника­кого успеха за два года перед этим в Петербурге на ка­зенной сцене в исполнении великолепных актеров.

А критики Художественного театра настаивают, что его история только хронологически начинается с первого представления «Царя Федора», а что, по существу, нача­лом надо считать «Чайку», что только с Чехова опреде­ляется новый театр и его революционное значение.

Наконец, мой биограф Юрий Соболев утверждает, что воля всей моей жизни была направлена к единой цели: к созданию Художественного театра, что все, чего я искал как драматург, как беллетрист, журналист, ре­жиссер, театральный педагог и даже как, в юности, актер- любитель,— все стремилось к исторической встрече со Станиславским, вылившейся в восемнадцатичасовую бе­седу и зародившей Художественный театр. Таким обра­зом, между всей моей работой в литературе и театре, мо­им влюбленным отношением к творчеству Чехова и соз­данием Художественного театра как бы устанавливается глубокая внутренняя связь.

Теперь, когда я обращаюсь к своим воспоминаниям, я готов этому поверить. Я вспоминаю о Чехове неотрывно от той или другой полосы моих личных, писательских или театральных переживаний. Мы жили одной эпохой, встречали одинаковых людей, одинаково воспринимали окружающую жизнь, тянулись к схожим мечтам, и пото­му понятно, что новые краски, новые ритмы, новые сло­ва, которые находил для своих рассказов и повестей Че­хов, волновали меня с особенной остротой. Мы как будто

пользовались одним и тем же жизненным материалом и для одних и тех же целей, потому, может быть, я влюб­ленно и схватывал его поэзию, его лирику, его неожидан­ную правду,—

неожиданную правду!

И затем нас одинаково не удовлетворял старый театр, меня острее, потому что я больше отдавался театру, его — глубже, потому что он страдал от него, страдал самыми больными писательскими переживаниями непо- нятости, разочарованности, сдавленной оскорбленности.,

Вот почему воспоминания о Чехове скрещиваются во мне с воспоминаниями о тех моих собственных путях, которые вели к рождению Московского Художественного театра, или, как его называли — театра Чехова.

ГЛАВА ПЕРВАЯ 1

Передо мной три портрета Чехова, каждый выхвачен из куска его жизни.

Первый: .Чехов «многообещающий». Пишет бесконеч­ное количество рассказов, маленьких, часто крошечных, преимущественно в юмористических журналах и в гро­мадном большинстве за подписью «А. Чехонте». Сколько их он написал? Много лет спустя, когда Чехов продал все свои сочинения и отбирал, что стоит издавать и что нет, я спросил его,— он сказал: «Около тысячи».

Все это были анекдоты с великолепной выдумкой, остроумной, меткой, характерной.

Но он уже переходит к рассказам крупным.

Любит компанию, любит больше слушать, чем гово­рить. Ни малейшего самомнения. Его считают «бесспорно талантливым», но кому тогда могло бы придти в голову, что это имя попадет в число русских классиков!

[Второй портрет: Чехов уже признанный «одним из самых талантливых». Его книжка рассказов «Сумерки» получила полную академическую премию; пишет мень­ше, сдержаннее; о каждой его новой повести уже гово-" рят; он желанный во всякой редакции. Но вождь тогдаш­ней молодежи Михайловский не перестает подчеркивать, что Чехов писатель безыдейный, и это влияет, как-то за­держивает громкое и единодушное признание.

А между тем Лев Толстой говорит:

.«Вот писатель, о котором и поговорить приятно».

А'старик Григорович, один из так называемых «кори­феев» русской литературы, идет еще дальше. Когда при нем начали сравнивать с Чеховым одного мало дарови­того, но очень «идейного» писателя, Григорович сказал:

«Да он не достоин поцеловать след той блохи, кото­рая укусит Чехова».

А об рассказе «Холодная кровь» он сказал, правда, почти шепотом, как что-то еще очень дерзкое:

(«Поместите этот рассказ на одну полку с Гоголем,— и сам прибавил: — вот как далеко я иду».

Другой такой же корифей русской литературы Бо- борыкин говорит, что доставляет себе такое удовольст­вие: каждый день непременно читать по одному рассказу Чехова.,

В этот период Чехов в самой гуще столичного водово­рота, в писательских, артистических и художественных кружках; то в Москве, то в Петербурге; любит сборища, остроумные беседы, театральные кулисы; ездит много по России и за границу; жизнелюбив, по-прежнему скро­мен и по-прежнему больше слушает и наблюдает, чем говорит сам. Слава его непрерывно растет.

/Третий портрет: Чехов в Художественном театре.

Второй период в моих воспоминаниях как-то резко заканчивается неуспехом «Чайки» в Петербурге. Словно именно это надломило его жизнь, и отсюда крутой поворот. До сих пор о его болезни, кажется, никогда и не упоми­налось, а вот как раз после этого Чехова иначе и не представляешь себе как человека, которого заметно под­тачивает скрытый недуг.

Пишет он все меньше, две-три вещи в год; к себе становится все строже. Самая заметная новая черта в его повестях это то, что он, оставаясь объективным, изощряя свое огромное художественное мастерство, все больше и чаще позволяет своим персонажам рассуждать; преимущественно о жизни русской интеллигенции, заблу­дившейся в противоречиях, нежащейся в мечте и безво­лии. Среди этих рассуждений вы с необыкновенной от­четливостью различаете мысли самого автора, умные, меткие, благородные, выраженные изящно, с огромным вкусом.

[Каждый его новый рассказ уже некоторое литератур- ноё 'СобЫтие. • '

Но главное в этом периоде: Чехов-драматург, Че­хов — создатель нового театра. Он почти заслоняет себя как беллетриста. Популярность его ширится, образ его приобретает через театр новое обаяние. Он становится самым любимым, песня об его безыдейности замирает. Его имя уступает только еще живущему среди нас и не­устанно работающему великому Толстому.

Но вместе с тем, как растет его слава, приближается и его жизненный конец. Каждую новую вещь его чита­тель встречает уже не с обычной читательской беспеч­ностью, а с какой-то нежной благодарностью, с сознани­ем, что здесь отдаются догорающие силы.

Три портрета на протяжении восемнадцати лет. Це­хов умер сорока трех, в 1904.

2

В Москве часто организовывались кружки писателей, всегда не надолго, быстро рассыпались. Одним из таких кружков заведывал Николай Кичеев, редактор журнала «Будильник». Всегда очень приличный, корректный, при­ветливый, немножко холодноватый, болезненный, гово­рил всегда негромко и сам почти не смеялся,— даже странно было, что это редактор именно юмористического журнала. Но он любил смех больше всего на свете, чув­ствовал его силу и был из тех, которые считают остроумие величайшим даром человека. Я его знал уже давно; в го­ды моих литературных начинаний мы с ним вдвоем вели в «Будильнике» театральный отдел за общей подписью «Нике и Кикс».

Кружок был довольно пестрый. В политическом от­ношении направление было одно: либеральное, но с до­вольно резкими уклонами и влево и вправо. В то время, как для одних главнейшей целью художественного произ­ведения были «общественные задачи», другие выше все­го ценили в нем форму, живой образ, слово. Первые при­мешивали политику решительно ко всякой теме; за ужи­ном говорили такие речи, что надо было поглядывать на подававших лакеев,— нет ли среди них шпионов; другие же оставались холодными,— не возражали из чувства товарищества, зато по уголкам называли эти речи «ку­кишем в кармане».

Настоящие «либералы» с гордостью носили эту клич­ку. Я как сейчас вижу перед собой на каком-нибудь бан­кете Гольцева. Он до конца жизни остался честнейшим человеком и преданнейшим прогрессу журналистом. Но стоило ему начать застольный спич, как от него веяло хо­лодом; и чем он серьезнее, тем скучнее. Всё, что он ска­жет, все вперед знали наизусть. Но либерально настроен­ным барышням это нравилось, нравились красивые сло­ва,— барышням и, очевидно, большинству слушателей, которые с постно-серьезными лицами сочувственно кива­ли в такт каждой Гольцевской запятой и горячо аплоди­ровали, когда он ставил хорошую точку. Им особенно то и нравилось, что они тоже все это отлично знают, что он говорит.

Как-то я ехал с Чеховым в пролетке; извозчик не успел свернуть с рельсов,— пролетка столкнулась с трам­ваем, перевернулась; переполох, испуг, крики; поднялись мы невредимыми; я сказал:

«Вот так, в один миг, могли мы и умереть»-

«Умереть, это бы ничего,— сказал Чехов,— а вот на могиле Гольцев говорил бы прощальную речь — это го­раздо хуже».

Это не мешало нам относиться к Гольцеву с большим уважением.

Из писателей настоящим кумиром для них был Щед­рин. Но и тут: не за громадный сатирический его талант, а за яркий либерализм. В ту пору выработался даже трафарет: с каждого сборища с речами и вином посылать Щедрину приветственную телеграмму (он жил в Петер­бурге).

Чисто художественные задачи ставились под подоз­рение:

«Ах, искусство для искусства? «Шепот, робкое ды­ханье, трели соловья»? Поздравляем вас».

Но и противоположная группа писателей ширилась. Надоели общие места, избитые слова, надоели штампо­ванные мысли, куцая идейность. И противно было, что часто за этими ярлыками «светлая личность», «борец за свободу» прятались бездарность, хитрец...

Владевший молодыми умами, Михайловский своими критическими статьями держал на вожжах молодую художественную литературу. Не шутя говорили, что для успеха необходимо пострадать, быть сосланным хоть на несколько лет. Одно время имел огромный успех писа­тель, весь литературный талант которого заключался в его длинной, красивой бороде, но он написал небольшой рассказ и выступил с ним, вернувшись прямо с полити­ческой ссылки. Стихотворная форма презиралась. Оста­лись только «Сейте разумное, доброе» или «Вперед без страха и сомненья», что и цитировалось до приторности. Пушкин и Лермонтов покрылись на полках пылью.

На одном из сборищ, в отдельной комнате ресторана появился Чехов. Кичеев, знакомя нас, шепнул мне:

«Вот кто далеко пойдет».

Его можно было назвать скорее красивым. Хороший ростгтфиятно вьющиеся, заброшенные назад каштановые волосы, небольшая бородка и усы. Держался он скромно, но без излишней застенчивости; жест сдержанный. Низ­кий бас с густым металлом; дикция настоящая русская, с оттенком чисто великорусского наречия; интонации гиб­кие, даже переливающиеся в какой-то легкий распев, од­нако, без малейшей сентиментальности и уж, конечно, без тени искусственности.

Через час можно было определить еще две отметных черты.

Внутреннее равновесие, спокойствие независимости — в помине не было этой улыбки, которая не сходит с лиц двух собеседников, встретившихся на какой-то обоюдно приятной теме. Знаете эту напряженную любезную улыб­ку, выражающую: «Ах, как мне приятно с вами беседо­вать»,— или: «У нас с вами, конечно, одни и те же вкусы».

;Его же улыбка,— это второе,— была совсем особен­ная. Она сразу, быстро появлялась и так же быстро исче­зала. Широкая, открытая, всем лицом, искренняя, но всегда накоротке. Точно человек спохватывался, что, по­жалуй, по этому поводу дольше улыбаться и не следует.

Это у Чехова было на всю жизнь. И было это фамиль­ное. Такая же манера улыбаться была у его матери, у сестры и, в особенности, у брата Ивана.

Я, конечно, знал его рассказы. Под многими он уже подписывался полной фамилией, но под мелочами его еще держалась подпись «Чехонте».

Незадолго перед этим он поставил свою первую пьесу «Иванов» в частном театре Корша. Написал он «Ивано­ва» в восемь дней, залпом. Предлагать на императорскую сцену он и не пытался. Отдал в частный театр Корша. Там в это время служил чудесный актер Давыдов.

Играли «Иванова» актеры, кажется, очень хорошо. По крайней мере, в семье Чехова часто и подолгу хвалили их. Но успех был неровный, а для частного театра это все равно что неуспех.

В московских театральных кругах тогда прислушива­лись к мнениям двух критиков — Флерова-Васильева и, отчасти, хлыщеватого Петра Кичеева — только однофа­мильца рЛедактора «Будильника» Николая Кичеева. П. Кичеев грубо бранил пьесу и какими-то соображения­ми пытался доказать, что Чехов не может быть поэтом, потому что он врач. Флеров — критик, вообще заслужи­вающий благодарного воспоминания — тоже критиковал пьесу, но кончал приблизительно так: «И все-таки не могу отделаться от впечатления, что у молодого автора насто­ящий талант».

Что этот талант требует и особого, нового сценическо­го, театрального подхода к его пьесе,— такой мысли не было не только у критиков, но и у самого автора, вообще не существовало еще на свете, не родилось еще.

Я познакомился с «Ивановым», когда пьеса была уже напечатана. Тогда она мне показалась только чернови­ком для превосходной пьесы.

На нас произвел большое впечатление первый акт, один из лучших чеховских «ноктюрнов». Кроме того, за­хватила завидная смелость, легкость, с которой автор срывает маски, фарисейские ярлыки. Но смешные фигу­ры как будто были шаржированы, некоторые сцены слиш­ком рискованны, архитектоника пьесы не стройная. Оче­видно, я недооценил тогда силы поэтического творчества Чехова. Сам занятый разработкой сценической фор­мы, сам еще находившийся во власти «искусства Мало­го театра», я и к Чехову предъявлял такие же тре­бования.

И эта забота о знакомой мне сценической форме за­слонила от меня вдохновенное соединение простой, жи­вой, будничной правды с глубоким лиризмом.

До «Иванова» он написал две одноактных шутки: «Медведь» и «Предложение». Они имели большой успех, игрались везде и часто. Чехов много раз говорил:

«Пишите водевили, они же вам будут давать большой доход».

Прелесть этих шуток была не только в смешных по­ложениях, но и в том, что это были живые люди, а не сценические водевильные фигуры, и говорили они языком, полным юмора и характерных неожиданностей.

Но и эти шутки шли на частной сцене,

«Иванов» был напечатан в «толстом» журнале. Еже­месячные журналы, как правило, пьес не печатали, но для Чехова — вот видите — уже было сделано исключе­ние. Правда, гонорар он получил очень маленький, на­столько маленький, что, помню, Чехов с трудом поверил мне, когда я ему сказал, что за свою пьесу в еженедель­ном журнале получил больше чем втрое.

Как раз в этом же сезоне в императорском Малом те­атре была поставлена моя новая комедия «Последняя во­ля». Пьеса очень нравилась актерам. Она была написа­на, как выражались тогда, в мягких тонах, никого не обижала, ничего не революционизировала, а главное, в ней были отличные роли: большие сцены с темперамен­том и с эффектными «уходами».

Тогда актеров еш,е вызывали среди действия. Одни вы­ходили, кланялись, другие актеры должны были выждать, пока товарищ откланяется, потом продолжать действие.

Эти уходы надо было уметь писать. Помню, у меня в третьем акте был точно турнир эффектных выходов. Вот Музиля вызвали раз, а Федотову два, а Никулину уже три раза. Да как! Всем театром. Федотовой это не может быть обидно, потому что у нее еще впереди целая сцена с эффектным концом «под занавес».

До постановки даже завязалась забавная борьба из- за одной роли. Это хочется рассказать, потому что типич­но для тогдашнего театра. Через десять лет нечто в этом роде повторится при постановке «Дядя Вани» в Худо­жественном театре, и какая разница будет в разрешении «конфликта».

«Последнюю волю» взял для своего бенефиса Музиль. Для автора это было лестно, потому что Музиль, поль­зуясь дружбой с Островским, давал всегда его новую пьесу. Так к этому московская публика и привыкла: ви­деть премьеру знаменитого драматурга в бенефис Музи- ля. И вот это был первый его бенефис после смерти Ост­ровского.

Как вдруг заявила желание взять «Последнюю волю» для своего бенефиса первая тогда актриса театра Федо­това. Музиль должен был уступить.

В пьесе была «выигрышная» роль жены управляюще­го; роль была назначена Никулиной. Но Федотова, взяв пьесу в бенефис, запротестовала и заявила о том, чтобы роль была передана Садовской, актрисе не менее чудес­ной, чем Никулина. Последняя подняла бунт. Режиссер и управляющий театром были бессильны бороться с же­ланием Федотовой. Автор беспомощно пожимал плечами: и Садовскую и Никулину он ценил одинаково высоко. Никулина сначала шумела, потом плакала, а потом по­неслась с курьерским поездом в Петербург жаловаться директору императорских театров, а не поможет,— само­му министру.

Вернулась она с каким-то письмом к управляющему театрами. Но тут уже и Садовская ни за что не хотела возвращать роль. Тогда Федотова, запутавшись, отказа­лась ставить пьесу в свой бенефис. Не на шутку заволно­вался автор. Но Музиль возобновил свою просьбу и взял пьесу. Что же касается роли жены управляющего (сам Музиль играл управляющего), то он сказал автору.

«Вы уж позвольте мне самому решить этот вопрос. И Никулина и Садовская — обе мои кумы, как-нибудь столкуюсь с ними».

Несколько дней он вел отчаянные переговоры с обеи­ми крестными матерями своих детей. Победила более темпераментная Никулина.

Славу Московского Малого театра могла оспаривать только парижская «Французская комедия». Пьесу играли самые лучшие актеры — Федотова, Ермолова, Никулина, Ленский, Южин, Рыбаков, Музиль,— все знаменитые име­на, и пьеса делала полные сборы. А в Петербурге пьеса шла в бенефис первой артистки Савиной, в присутствии царя и его семьи. После 3-го действия царь... как бы это выразиться?., захотел посмотреть на автора. Побежали за автором. Пока я шел, директор театров шептал сзади меня: «Не заговаривайте с ним первый, не заговаривай­те первый». Александр Третий стоял на сцене, около Са­виной, окруженный свитой, высокий, плотный, с оклади­стой бородой и большой лысиной.

я знал одного исправника с такой же лысиной, кото­рою исправник очень гордился, так как ему часто гово­рили, что она похожа на царскую.

Был один цензор, который при описании цветников вымарывал цветок «царская бородка».

3

Первое время нашего знакомства мы встречались не часто, даже не могли бы назвать себя «приятелями». Впрочем, я не знаю, был ли Антон Павлович вообще с кем-нибудь очень дружен. Мог ли быть?

V у него была большая семья: отец, мать, четыре брата и сестра. По моим впечатлениялГШШцГенйё IT'HHM у-неге было разное, одних он любил больше, других меньше. На одной стороне была мать, два брата и сестра, на дру­гой— отец и другие два брата. <6рат Николай, молодой художник, умер от чахотки как раз в годы нашего перво­го-знакомства. Его другого брата, Ивана, о котором я уже упоминал, я постоянно встречал'у Антона Павловича и в деревне, и в Крыму. Он — это я почувствовал особен­но ярко после смерти Антона Павловича — необыкновен­но напоминал его голосом, интонациями и одним жестом: как-то кулаком по воздуху делать акценты на словах.

Я не знаю, точно, какое отношение было у А. П. к от­цу, но вот что раз он сказал мне.

Это было гораздо позднее, когда мы уже были близки. Мы оба были зимой на Французской Ривьере и однажды шли вдвоем с интимного обеда от известного в то время профессора Максима Ковалевского,— у него была своя вилла в Болъё. Мы шли «зимней весной» в летних паль­то, среди тропической зелени и говорили о молодости, юности, детстве, и вот что я услыхал:

«Знаешь, я никогда не мог простить отцу, что он меня в детстве сек».

А к матери у него было самое нежное отношение. Его заботливость доходила до того, что, куда бы он ни уез­жал, он писал ей каждый день хоть две строчки. Это не мешало ему подшучивать над ее религиозностью. Он вдруг спросит:

«Мамаша, а что, монахи кальсоны носят?»

«Ну, опять! Антоша вечно такое скажет!..» Она гово­рила мягким, приятным низким голосом, очень тихо.

И вся она была тихая, мягкая, необыкновенно при­ятная.

Сестра, Марья Павловна, была единственная, это уже одно ставило ее в привилегированное положение в семье. Но ее глубочайшая преданность именно Антону Павлови­чу бросалась в глаза с первой же встречи. И чем дальше, тем сильнее. В конце концов она вела весь дом и всю жизнь свою посвятила ему и матери. А после смерти Ан­тона Павловича она была занята только заботой о со­хранении памяти о нем, берегла дом со всей обстановкой и реликвиями, издавала его письма и т. д.

И Антон Павлович относился к сестре с необычайной преданностью. Впоследствии, судя по опубликованным письмам, это даже возбуждало временами ревность его жены, О. Л. Книппер.

Антон Павлович очень рано стал «кормильцем» всей семьи и, так сказать, главой ее. Я не помню, когда умер отец. Я встречал его редко. Осталась в памяти у меня не­высокая суховатая фигура с седой бородой и с какими-то лишними словами.

Первые годы А. П. постоянно нуждался в деньгах, как и все русские писатели, за самыми ничтожными исключе­ниями. Письма А. П-ча, опять-таки как и письма боль­шинства писателей, были в то время полны просьб о вы­сылке денег. Вопрос о гонорарах, кто сколько получает, как платят издатели, занимал много места в наших бе­седах.

Кстати сказать, в денежных расчетах Антон Павлович был до щепетильности аккуратен. Терпеть не мог дол­жать кому-нибудь, был очень расчетлив, не скуп, но ни­когда не расточителен; относился к деньгам как в боль­шой необходимости, а с богатыми людьми вел себя так: богатство это их личное дело, его нисколько не интере­сует и не может ни в малейшей степени изменять его от­ношение к ним.

Когда бывал в Монте-Карло, играл, но очень мало и сдержанно, ни разу не зарывался; большею частью был в небольшом выигрыше. В московских клубах никогда не играл.

Очень заботился о том, чтобы после его смерти мать и сестра были обеспечены.

Когда он задумал покупать имение,— я его спросил, какая ему охота возиться с этим — он сказал:

«Не надо же будет думать ни о квартирной плате, ни о дровах».

4

Кто-то, стараясь написать о Чехове что-то самое лест­ное, назвал его «борцом за свободу». Чехов, конечно, оце­нивал свободу как первейшую необходимость человече­ского существования, но если бы он прочел, что его на­зывают «борцом», он очень заволновался бы.

«Позво-ольте, какой же я борец?» И заходил бы по комнате крупными шагами, заложив руку в карманы брюк. «Я же не подам ему руки за такую чепуху»,— при­бавил бы он по адресу автора, поправляя в волнении пенсне на шнурке.

Это так я рисую себе его в последние годы, но и в молодые, когда он еще не носил пенсне, эпитет борца под­ходил бы к нему очень мало.

Через восемь-девять лет после «Иванова» Треплев в «Чайке» будет говорить:

«Нужны новые формы, новые формы нужны, и если их нет, то ничего не нужно».

И не раз мечта о каком-то новом театре встретится у Чехова, но никогда нигде он не выступал за новые фор­мы как «борец», ни на каких диспутах, ни в шумных бе­седах, ни в каких-нибудь специальных статьях.

Мало того, даже через год существования Художест­венного театра, после того, как «Чайка» была реабилити­рована, после того, как новые формы уже реально за­сверкали, Чехов отдавал свою другую пьесу, «Дядю Ваню», в императорский театр. Он не хотел нарушать личные отношения, не хотел подчеркивать, что предпо­читает новую молодую труппу знаменитой труппе Малого театра. Какой же это борец!

Трудно сказать, как глубоко сидело в нем желание писать для театра. Во всяком случае, он много лет делал вид, что это для него — занятие второстепенное. Было ли это вполне искренно или он заставлял себя так думать, не знаю. Думаю, что и никто не мог знать.

Он хотел, чтоб не забывали, что он прежде всего врач, потом писатель, а потом уж драматург. Последнее — между прочим, по пути. Как очень умный человек он ви­дел ясно, что для того, чтобы пьеса попала на император­скую сцену, надо было или писать как-то по-особенному, или делать что-то в смысле связей, знакомства. Один бел­летрист сказал: «Для того, чтобы пьесу написать, нужен талант, а чтобы ее поставить, нужен гений». И Чехова не тянуло преодолевать какие-то скучные, а может быть, и унизительные трения, и он предпочитал смотреть на театр как на побочный заработок.

5

Между чеховскими персонажами и теми образами, которые приносились драматургами старым актерам, была пропасть. Нет и в помине того сценического лака, каким мы, драматурги, считали необходимым покрывать наших героев и, в особенности, наших героинь. Простые люди, говорящие о самых простых вещах, простым язы­ком, окруженные будничной обстановкой.

Никто из них не говорит ни патетических, ни слезли­вых монологов, никто не говорит о вечных идеалах, ни­кого автор не наряжает в героические тоги, наоборот — обнажает, подчеркивает их дурную истеричность, мелкий эгоизм,— и, тем не менее, сердце расширяется от сочув­ствия,— сочувствия даже не им, не этим людям, а че­рез них неясной мечте о неясной лучшей жизни.

И при необычайной простоте, все вместе поразительно музыкально: и эта запущенная усадьба, и лунная ночь, и копны сена, и крик 'совы, и сдавленное спокойствие Сарры, и тоска Иванова, и плачущая виолончель графа.

Все это не надумано. Самое замечательное, что Чехов сам не разбирался в том богатстве красок и звуков, ка­кое изливал в своих картинах. Он просто хотел написать пьесу, самую обыкновенную пьесу.

Те, кто писали, что он искал новую форму, ставил пе­ред собой задачи быть новатором,— делали грубейшую ошибку.

Он так же, как и всякий драматург, думал о хороших ролях для актеров. Ни о какой революции театра он и не помышлял. Не думал даже быть оригинальнее других. Самым искренним образом хотел приблизиться к тем требованиям, какие предъявлялись драматургу совре­менным театром.

Но он представлял себе людей только такими, как на­блюдал их в жизни, и не мог рисовать их оторванными от того, что их окружало: от розового утра или сизых сумерек, от звуков, запахов, от дождя, от дрожащих ста­вень, лампы, печки, самовара, фортепьяно, гармоники, табаку, сестры, зятя, тещи, соседа, от песни, выпивки, от быта, от миллиона мелочей, которые делают жизнь теплой.

Смотрел он на людей своими собственными глазами, а не глазами Толстого, Достоевского, Тургенева, Остров­ского.

А тем более не глазами Гольцева, Михайловского, не глазами публицистики и журнальных статей.

(Земский врач. Помилуйте, да достаточно было просто произнести эти слова, чтобы русский интеллигент, сту­дент, курсистка сделали почтительное лицо. Раз на сцену выводится земский врач, симпатии публики обеспечены, это «светлая личность», это «общественные идеалы», это патент на «положительное» лицо в пьесе. У меня только что, в этой самой «Последней воле», один из главных пер­сонажей — земский доктор,— и уж, конечно, хороший че­ловек.

Или; честный человек, который смело всем говорит правду и произносит тирады о честности, о долге на каж­дом шагу,— это же прямо героическое лицо драмы.

И вдруг этот герой, земский врач Львов в «Иванове», оставшись один, говорит:

«Черт знает что! Мало того, что денег за визиты не платят...» и т. д.

Вот один штрих, всего одна фраза, а маска сорвана. И чем дальше, тем яснеее для вас, что это тип узкого, мелкого, черствого, эгоистического фразера. Он честный, ужасно честный, за версту видно, какой он честный, по выражению графа, «распирает» от честности, но когда он рыцарски кричит:

«Господин Иванов! Объявляю во всеуслышание, что вы подлец»,—

то в зале уже не находится ни одного зрителя, кото­рый был бы на его стороне. И всякий думает; «бог с ней, с его честностью».

Ну как же было актеру загореться этой ролью? Как мог играть эту роль в театре Корша «драматический лю­бовник» Солонин, когда все его актерское существо при­урочено к тому, чтобы, когда он называет кого-то на сце­не подлецом, вся зала ему аплодировала?

Как это можно, чтобы главное лицо пьесы, сам Ива­нов, крикнул на страдающую чахоточную жену: «Жидовка!» И сейчас же:

«Так знай, что ты скоро умрешь. Мне доктор сказал». Или роль Сарры. Идет драматическая сцена, а она говорит: «Давайте на сене кувыркаться».

Для Чехова нужны были другие актеры, другое актер - ское искусство. И еще что-то другое.

Ведь среди тогдашних актеров было очень много и с большим талантом, и с тонким вкусом, и литературно чутких. Тот же прекрасный актер Давыдов, игравший в Москве самого Иванова, вернувшись обратно на петер­бургскую императорскую сцену, добился, чтобы там по­ставили «Иванова».

И «Иванов» имел даже большой успех. Но этот успех не оставил в театре никакого следа. Потому что это все- таки было не «чеховское», это был не тот мир, который был создан его, Чехова, воображением. Не было ничего нового. Были те же самые люди, каких публика видела уже много-много раз, т. е. все те же прекрасные индиви­дуальности: Савина, Варламов, Далматов, Стрепетова и т. д, в своем приподнятом театральном настроении. Но­вый парик, новый фасон платья не меняли человека. Кро­ме того были те же зеленые холсты, изображающие де ревья,— сад, какой публика видела вчера в совсем дру­гой пьесе и увидит завтра в третьей; тот же разлитый зе­леноватый электрический свет, который публика давно привыкла принимать за лунный, хотя он никогда не был похож на лунный. Были тех же громадных размеров па­вильоны, которые должны были изображать вчера купе­ческие хоромы, а сегодня небольшие, уютные комнаты усадьбы. Был успех любимых актеров,— • так приятно уви­дать их еще раз в другом платье и в другом гриме; и ус­пех автора, которого публика уже начала любить за его рассказы и повести.

Но не было самого важного, без чего все остальное имеет очень невысокую, быстро преходящую ценность,— не было того нового отражения окружающей жизни, ка­кое принес новый поэт, не было Чехова.

ГЛАВА ВТОРАЯ 1

Зиму мы жили в Москве или в Петербурге, а летом искали возможностей проводить в деревне, в поездках. Надо было окунуться в жизнь усадьбы и жизнь сельской, так называемой, интеллигенции, чтоб оценить в полную меру Чехова-поэта и Чехова-бытописателя.

[Я женился на дочери известного русского педагога барона"Корфа. Его имение после смерти, по требованию вдовы и дочерей, было продано крестьянам за полцены; оставалась непроданной только усадьба и 25 десятин земли. Там я с женой проводили летние месяцы. Вдова и сестра моей жены не хотели возвращаться в дом, где умер Корф.

Брошенные усадьбы разрушаются очень быстро. Ког­да я в первый раз приехал, с отъезда владельцев прош­ло всего четыре года, но уже была полная запущен­ность.

Шмение было на юге, в степной губернии, по берегу извилистой речки, с огромным парком. Дом был длин­ный, старый. Первые годы, пока мы не ремонтировали его, мы могли жить только на одной половине; на дру­гой, где были большой зал и гостиные, были сложены зимние рамы, свалены кучами всевозможные семена, ак­куратно разложены только что собранные яблоки, груши, помидоры, перец. Под лестницей террасы с подгнивши­ми ступенями жили ужи. На террасу забирались жабы, и когда я вечером писал и от моей лампы падал свет на белую стену, то на это световое пятно бросались черные жучки, а жабы прыгали на стену и ловили их.

Речку где-нибудь в полуверсте можно было перепрыг­нуть, или она так зарастала высоким камышом и краса­вицей осокой, что ее уже совсем не было видно, а вдоль парка и усадьбы и далеко до мельницы она разливалась громадным плесом, казалась широкой рекой, и в глубине ее водились большие судаки и пудовые сомы.

Парк был запущенный. В нем жили и зайцы, и лиси­цы, и даже дикие тушканчики — маленькие прыгающие зверки с длинными хвостами, ежи, кроты, подземный путь которых можно было наблюдать по горкам земли, выраставшим на ваших глазах. Птиц было огромное ко­личество, самых разнообразных пород — от воронов с их клёкотом, похожим на мягкий звон колокольчика, желто- черных иволг, кукушек, сорок, удодов до соловьев.

Все они наперебой щеголяли весной пленительными трелями, свистом, щелканием, так что заглушали голоса людей.

А вечером гудела птица, кажется выпь,— по-местному бугай. Она погружала клюв в воду и кричала, как будто стонал утопленник. Если же поздно вечером пойти в глубь парка, то слышно было, как там с дерева на дере­во перелетали совы и как они дико свистели.

Кругом усадьбы была степь. Природных лесов не было, кое-где только насаждались лесничества. Степь ночью непрерывно звенела песней степных сверчков, по­левых цикад. Большая луна, тишь и цикады.

Наша речка называлась Мокрые Ялы, в отличие от другой, которая называлась Сухие Ялы и которая летом совершенно высыхала. Вдоль этих речек прежде сплошь тянулись помещичьи усадьбы, но все они обратились в еще не убранные развалины, или перешли в руки нажив­шихся управляющих, или совсем исчезли. Теперь кругом было крестьянское царство. Между селами—по два- дцать—тридцать верст расстояния и бесконечная степь. Степь широкая, прекрасная, знойная, тяжело давящая, спокойная. Или жирно покрытая ячменем, пшеницей и рожью, или выжженная, бестравная, с красивыми лило­выми шишками будяков, с понуро застывшими стадами овец.

До ближайшей железнодорожной станции считалось пятьдесят верст, до почты тоже пятьдесят, до города сто двадцать. Соседи — сельский учитель или учительница, священник, земский начальник, доктор, судебный следо­ватель, становой, арендатор, лавочник. Заезжали земские деятели, инспектор народных училищ. Вся уездная ин­теллигенция в большинстве была воспитана на либераль­ных идеях: портрет Корфа висел во всех школах двух громадных уездов, где он работал. Но из этих идей давно уже вылепили маску, без которой словно нельзя было выходить на люди, как без галстука, а по существу все давно было забыто.

Учитель копит деньги от продажи продуктов, изготов­ленных «для практики» учениками; учительница — заби­тое существо, давно утратившее любовь к детям; доктор занят арендой земли и лечит с ненавистью к своему де­лу,— когда к нему приходит больная старуха, он говорит:

«Ну, что тебе лечиться? Тебе помирать пора».

Принимать всю эту компанию мы с женой не любили, и все наше общество составляли старый немец-управля­ющий и гимназист, его приемыш.

Глушь самая настоящая. Степь, насыщенная эпиче­ской поэзией, но уныние и скука невероятные. Когда мы куда-нибудь уезяЛали, то радовались первому телеграф­ному столбу, как светлому празднику.

Ездили мы гостить к молодому ученому, получивше­му по наследству большое имение около большого села. Тоже как будто пятьдесят верст. Он был очень хороший человек, но, получив наследство, обленился, ничего не делал, любил принимать гостей, очень много пил и любил, чтобы все у него много пили,— пили бы, пели, до крику спорили на высокие темы и опять пили бы. У него всегда бывала уездная и губернская интеллигенция, у него ос­танавливался и губернатор, когда ездил на ревизию. Здесь встречались сплошь чеховские уездные типы...

Я заряжался страстным желанием воспроизводить мои наблюдения, переживания, недоумения, рисовать все эти фигуры такими, какими они были и какими я их вос­принимал. Еще пока я писал рассказы или повести, мне что-то удавалось, но как только начинал думать о те­атре, да еще о лучшем из них — Малом театре, как вся новизна наблюдений, острота их, все куда-то улетучи­валось. Какими сценическими средствами можно было бы добиться, чтобы зимой московские или петербург­ские зрители получили через рампу, через кулисы вот это мое возбуждение от темных впадин вечернего парка или от зноя, мерцающего над курганом-могилой? А что смогут найти для себя Ленский, Южин, Садовский, Ер­молова, Федотова во всех этих тоскующих или криво­душных характерах глухой русской провинции? Где же тут материал для их кипучих темпераментов, великолепной изощренной дикции, театральной пластики, театрального пафоса?

Возвращаюсь к театру. Почему Чехов не попадал на казенную сцену? На знаменитую сцену Московского Ма­лого театра?

Это был «золотой век» Малого театра, расцвет его актерских сил. Труппа была очень богата крупными ин­дивидуальностями.

Москва гордилась Малым театром, как гордилась своим университетом, Третьяковской галереей и рестора­нами «Эрмитаж», «Яр», трактиром Тестова, калачами и поросенком.

Сам Островский уж умер, современный же репертуар был в руках пяти-шести сценических мастеров, отлично изучивших искусство Малого театра и умевших писать хорошие роли для тех или других любимых актеров. Труппу возглавляли Федотова и Ермолова, позднее — Ермолова и Федотова. Пьеса писалась непременно для той или другой. Если играют обе вместе, то обеспечено огромное количество полных сборов. Если в пьесе не за­нята ни та ни другая, то, в лучшем случае, ее ожидает очень скромный успех, а большей частью — провал.

Сценические мастера, которых критики называли «присяжными» драматургами, занимали свои места очень прочно. Им достаточно было предупредить главного ре­жиссера Черневскогр, когда будет написана новая пьеса и для кого готовятся роли, и тот уже заранее определял ей место в сезоне.

Во главе администрации были люди не литературные, чиновники. Управляющий, до назначения его начальни­ком, не имел к театрам ни малейшего отношения, был гвардейским офицером и место получил через жену. Роль режиссера была очень скромная. В ней не было ни твор­ческого, ни педагогического содержания. Актеры слуша­ли его замечания только из приличия.

Если ко всему этому прибавить, что актеры пользова­лись у публики огромно'й любовью и гораздо большим доверием, чем даже авторы, то легко понять, что это была эпоха истинного царства актеров.

Отсюда все хорошие стороны этого времени и все пло­хие. Конечно, пьеса должна быть сценична, конечно, в ней должен быть материал для актерского творчества, но понятия о сценичности и о том, что такое хорошая роль, были художественно несвободны, становились трафарет­ными.

Здесь, в этом уютном, благородном театре выработа­лось свое искусство и своя публика; друг другом были довольны; артистические индивидуальности были яркие, обаятельные, публика их очень высоко ценила, баловала овациями, подношениями; а ко всему постороннему и слишком новому относилась с предубеждением.

Словом, старая как время песня об академическом консерватизме.

В литературе это создало такое положение: «драма­тург» и «писатель» были совсем не одно и то же; какие- то дальние родственники. Драматург мог быть желанней­шим в Малом театре, а среди настоящих писателей чув­ствовал себя несколько конфузно. И пьесы его, делав­шие полные сборы, нисколько не интересовали редакции журналов. И наоборот, ]БТор.повестей, которые читались нарасхват, был в театре\_только„.госл:ь. Мало знакомый вам Крылов был в театре в высшей степени свой человек, а Тургенев только почетный гость. Потому что Крылов «знал сцену», а Тургенев сцены не знал. Это «знание сце­ны» было пугалом для писателей.

Вступить в решительный бой с этим устаревшим по­нятием еще не пришло время.

Как это ни странно, но и постановки Шиллера и Гю­го с блестящими актерами не удовлетворяли потребности в литературном театре. Это было пышно, сценично, захва­тывало толпу яркой театральностью, но так как в этой сценичности и театральности и в этом пафосе было мало простого человеческого, то трудно верилось и в этих ге­роев, и в их страсти.

Островский смотрел гремевшую тогда постановку «Марии Стюарт» Шиллера. Он, на вершине своей славы, незадолго до смерти, был привлечен к управлению Ма­лым театром и пересматривал весь репертуар. По окон­чании спектакля окрул<ающие ждали его суда. Он пока­чал своей «мудрой» головой, потрогал по привычке ле­вой ладонью бороду и с обычными придыханиями, точно заикаясь, медленно сказал:

«Как это все... портит русских актеров».

Этот убийственный приговор разнесся по всему теат­ру. Но ему не поверили. Не поверили даже более моло­дые, потому что и они уже из школы приходили сюда ра­бами трафаретов. Знаменитое русское искусство, провоз­глашенное Гоголем и Щепкиным, все более обрастало штампами, условностями, сентиментализмом и станови­лось неподвижным, как броненосец, облепленный ракуш­ками от долгого стояния в бухте.

Написал я это и задумался. Сколько лет прошло с тех пор, сколько стран я изъездил и сколько театров пе­ресмотрел,— и до чего живуче это старое, насквозь фальшивое театральное искусство.

Уж на что самый искренний, самый простой актер американский. Он наиболее родственен лучшему типу русского актера. Но до чего и он до сих пор находится во власти штампов, во власти искусства, каким оно было сто пятьдесят лет назад!

3

Исключительное счастье человека — быть при своем постоянном любимом деле. Московская жизнь — о про­винции и говорить нечего — была наполнена людьми, ко­торые своего дела не любили, смотрели на него только как на заработок. Врач лечил, принимал, делал визиты прежде всего из-за денег; член суда, адвокат по граж­данским делам, чиновник любого казенного учреждения, банковский, железнодорожный, конторский — отслужи­вали свои часы без увлечения, без радости; учитель гим­назии, преподавая из года в год одно и то же, остывал к своей науке, а работать для нее еще дома — не у мно­гих хватало энергии и инициативы.

Ркключенне составляли университет с его профессо­рами и студентами, театр, музыкальные и художествен­ные учреждения, редакции,— очень тонкая наслойка на огромной инертной обывательщине.

В этом смысле актеры — самый счастливый народ: с делом, которому они отдают всю свою любовь, они свя­заны и всеми своими интересами. Дело заставляет их ра­ботать, компания подогревает их энергию, и актер во­лей-неволей творит, как только может лучше.

Писатель, художник, композитор наоборот, очень оди­нок; весь заряд энергии находится только в нем самом. И самая любовь его к своему делу подвергается испыта­нию.

Очень умно говорил Чехов о писателе нашей же гене­рации Гнедиче:

«Это же настоящий писатель. Он не может не писать. В какие условия его ни поставь, он будет писать,— по­весть, рассказ, комедию, собрание анекдотов. Он женил­ся на богатой, у него нет нужды в заработке, а он пишет еще больше. Когда нет темы сочинять, он переводит».

У Антона Павловича не было постоянного писатель­ского дела, он не принадлежал ни к одной редакции, ни к театру. Он был врач, и дорожил этим. Решительно не могу вспомнить, сколько времени и внимания он отдавал своей врачебной профессии, пока жил в Москве, но по­мню, как это обстояло в имении Мелихово, куда он пе­реехал со всей своей семьей: он очень охотно лечил там крестьян. По регистрации его приемов в виде отдельных листиков, накалываемых на гвоздь, я видел номер во­семьсот с чем-то, это было за один год. По всякого рода болезням. Он говорил, что очень большой процент жен­ских болезней.

Однако как ни дорожил он своим дипломом врача, его писательская работа решительно вытесняла лечеб­ную. О последней никто даже не вспоминал. Иногда это его обижало.

«Позво-ольте, я же врач».

Но и писательской работе он не отдавал всего своего времени. Он не писал так много и упорно, как, например,

Толстой или как, живя на Капри, Горький. Читал много, но не запойно и почти только беллетристику.

Совсем между прочим. Как-то он сказал мне, что не читал «Преступление и наказание» Достоевского.

«Берегу это удовольствие к сорока годам».

Я спросил, когда ему уже было за сорок.

«Да, прочел, но большого впечатления не получил».

Очень высоко ценил Мопассана. Пожалуй, выше всех французов.

Во всяком случае, у него было много свободного вре­мени, которое он проводил как-то впустую, скучал.

Длинных объяснений, долгих споров не любил. Это была какая-то особенная черта. Слушал внимательно, часто из любезности, но часто и с интересом. Сам же мол­чал, молчал до тех пор, пока не находил определения своей мысли, короткого, меткого и исчерпывающего. Ска­жет, улыбнется своей широкой летучей улыбкой и опять замолчит.

В общении был любезен, без малейшей слащавости, прост, я сказал бы: внутренно изящен. Но и с холодком. Например, встречаясь и пожимая вам руку, произносил Лак гюжилваете» лмимоходом, не дожидаясь ответа.

ШВшшъ^ЪШо^лодзюти любил; чем становился старше, тем меньше. Говорил, что пить водку аккуратно за обе­дом, за ужином не следует, а изредка выпить, хотя бы и много, не плохо. Но я никогда, ни на одном банкете или товарищеском вечере не видел его «распоясавшимся».

J Просто не могу себе представить его напившимся,!

Л Успех у женщин, кажется, имел большой. Говорю «ка­жется», потому что болтать на эту тему не любили ни он, ни я. Сужу по долетевшим слухам. Один раз только он почему-то проявил странную и неожиданную откровен­ность. Может быть, потому что случай был уж очень ис­ключительный. Мы много времени не виделись, столкну­лись на выставке картин и условились встретиться завт­ра днем, почему-то на бульваре. И чуть не с первых слов он рассказал мне как курьез: он ухаживал за замужней >{{енщиной, и вдруг, в последнюю минуту успеха обнару­жилось, что он покушается на невинность. Он выразил­ся так:

«И вдруг — замок».

Открыл ли он его, я не допрашивал, но о ком шла речь, догадывался, и он знал, что я догадываюсь.

Русская интеллигентная женщина,ничем в мужчине не могла у"влечься так беззаветно, как талантом. Думаю, что оь1 умел быть пленительным. Кр\_еокой,,.длительной связи до женитьбы у него не было. Незадолго перед же- н'йтьбЬй он говорил, что больше одного года никакая связь у него не длилась.

После «Иванова» прошло два года. Чехов написал новую пьесу «Леший». Отдал он ее уже не Коршу, алй:, .вож,дра1латической.труп11£„Абдамовой (намечался боль­шой серьезный театр). Одним из главных актеров был там Содовцов, которому Чехов посвятил свою шутку «Медведь». ;

Я плохо помню прием у публики, но успех если и был, то очень сдержанный. И в сценической форме у автора мне казалось Что-то не все благополучно. Помню велико­лепное впечатление от большой сцены между двумя жен­щинами во втором действии,— эта сцена потом в значи­тельной части вошла в «Дядю Ваню»; помню монолог са­мого Лесничего (Лешего). Но больше всего помню мое собственное ощущение несоответствия между лирическим замыслом и сценической передачей. Играли очень хоро­шие актеры, но за их речью, приемами, темпераментами никак нельзя было разглядеть сколько-нибудь знакомые мне жизненные фигуры. Поставлена пьеса была стара­тельно, но эти декорации, кулисы, холщовые стены, болтающиеся двери, закулисный гром ни на минуту не напоминали мне знакомую природу. Все было от знакомой сцены, а хотелось, чтобы было от знакомой жизни.

Я знавал очень многих людей, умных, любящих лите­ратуру и музыку, которые не любили ходить в театр, по­тому что все там находили фальшивым и часто посмеи­вались над самыми «священными» сценическими веща­ми. Мы с нашей интеллигентской точки зрения называли этих людей закоснелыми или житейски грубыми, но это было несправедливо: что же делать, если театральная -иллюзия оставляла их трезвыми. Виноваты не они, а театр.

А можно ли добиться, чтобы художественное воз­буждение шло не от знакомой сцены, а от знакомой жизни?

Что этому мешает или чего недостает? В обстановке сцены, в организации спектакля, в актерском искусстве.

Вопрос этот только-только нарождался...

Я написал комедию «Новое дело». В моей театраль­ной работе это был важный этап.

У меня были свои сценические задачи. Прежде всего пьеса строилась не на женских, а на мужских ролях. Зна­чит, ни для Ермоловой или Федотовой в Москве, ни для Савиной в Петербурге не будет соблазнительной роли. Не было в пьесе и героя, главные роли были для харак­терных актеров. Еще рискованнее было то, чтодкэбовная

интрига занимала совершенно второстепенное место, ее

почти вовсе не было. Наконец, не было ни одного внеш­него эффекта, ни выстрела, ни обморока, ни истерики, ни почещины, никакого трюка, или, как называли тогда, deus ex machina—неожиданной развязки.

На земле крестьян обнаружились залежи каменного угля. Соседний помещик арендует ее под эксплуатацию, ищет капитала и не находит. Ему не верят, потому что он вечно носится то с одним, то с другим «новым делом». Даже его дочь, которая замужем за богатым московским купцом, мешает ему получить деньги.

Вот и всё. Я хотел найти интерес в самой сценической форме и хотел простыми средствами схватить тайну комедии.

Первые шаги не очень подбодряли. Пьесу для поста­новки в Москве в Малом театре приняли, но без особен­ных комплиментов, холодновато. Актеры репетировали внимательно, но подъема на репетициях не чувствова­лось. Мизансцена и все режиссерские указания шли от меня самого, режиссер Черневский только присутствовал и без возражений исполнял мои просьбы. А относился к постановке он вот как.

На одной из последних репетиций, во время переры­ва, в так называемой «курилке» — комнате за кулисами, где собирались актеры, курили, играли в домино-лото — Черневский делал какие-то гадания по косточкам лото и говорит:

«Ну, вот посмотрим: выйдет — будет успех, не вый­дет — не будет успеха».

Через несколько минут;

«Ну, конечно, не вышло».

А я стою тут же. И большинство актеров, участвую­щих в пьесе, находятся тут же.

Черневский откидывается к спинке дивана, щурится и продолжает тоном безнадежности:

«Да и понятно. Уголь, уголь, шахты, деньги... »

В сущности, полюбили пьесу и волновались вместе со мной только двое — Д£Н£,кай„лг4хавший главную роль, и Федотова, которая согласилась играть и которая вооб­ще отличалась огромной чуткостью.

Автор, как и актер, никогда не бывает уверен в своем успехе накануне представления. Эти волнения за зав­трашний день, эта неуверенность, может быть, есть са­мое святое, что заключается в переживаниях актера, ху­дожника, писателя,— в о'собенности актера и драматур­га, потому что они завтра станут перед результатом ли­цом к лицу.

Это не страх за самолюбие, это глубже и трогатель­нее. А вдруг окажется, что я заблуждался? Вдруг завтра все эти сценические мечты будут осмеяны? Один шаг к признанию,— и поверишь во все: и в свою правду, и в свои силы, — ты богач в лучшем понимании духовного бо­гатства. А что-то случится, как-то «не повезет» или ярко, при полном блеске огней, обнаружится твое бессилие,— будешь презирать самого себя.

Когда мы со Станиславским будем создавать Художе­ственный театр, бережное отношение к актерским пере­живаниям ляжет в основу наших взаимоотношений с труппой. Казенная атмосфера, равнодушие окружающих будут изгоняться нами самым беспощадным образом, как злейший враг искусства.

Я до сих пор помню, как в день премьеры в букваль­ном смысле не находил себе места. Бродил по улицам и терзал себя малодушием.

«А вдруг Черневский прав? А вдруг прав Садовский, репетируя даже лучшую роль с ленивым равнодушием? С таким равнодушием, что я официально обращался к режиссеру попросить Садовского выучить роль. И зачем я так писал? Зачем я надавал себе таких трудных задач?»

И думал, как я мог бы написать пьесу на тему более благодарную, как мог бы прибегнуть к знакомым эф­фектам; они, во всяком случае, гарантировали бы от провала.

Уехать куда-нибудь. Не идти сегодня в театр.

Каким раем представлялась мне жизнь людей, дале­ких от искусства. Сидеть в уютной обстановке с прияте­лями, играть в винт, беззаботно шутить,— какое счастье!

Но счае,ть.£люазалоеь то, о каком я мечтал, когда пи- \_сал «Новое\_дело»: yspex был очень 5олыцби~и едино­душный.

'ЛЯ мог считать себя победителем. Однако уверенности в полной победе еще не было: что скажут рецензии, они тогда имели влияние. JlepBbie театральные заметки были jOTJiH4Hbie; но в лучшей.газете, «Русские,ведомости»,.по- явйлась\_4;татья, в которой критик, как говорилось тогда, не"оставил от пьесы камня на камне. И идеи-то в ней нет, и\_характеры-то не выдержаны, и все сплошная пошлость.!

Пикантное еш,е было здесь то, что я же сам недавно отрекомендовал редакции этого критика. Бывший много­летний рецензент умер; редакция просила писать о теат­ре меня; мне по моим связям с Малым театром это было неудобно, но меня уговорили, и я писал о театре, пока не набрел на вот этого молодого критика, подающего боль­шие надежды.

Вот он и поспешил оправдать их.

Статья произвела на меня большое впечатление. Я опять заколебался и с нетерпением ждал понедельника, когда появлялись фельетоны «короля критиков» Флеро­ва-Васильева.

Успех у публики, такой дружный, был неожиданнос­тью и за кулисами, поэтому там тоже с острым интере­сом ждали Флерова.

чЭтот критик отличалсяЛ редкой независимостью и ус­тойчивостью. Бывало так: пьеса провалится, публика "ошикает, газеты разнесут, а Флеров в свой понедельник выпускает восторженную статью; и не то что берет пьесу под защиту, а просто делится своими впечатлениями, со­вершенно \_кгнорируя,£але\_ухЕй2л. А .спустя некоторое вре­мя пьеса вдруг завоевывает внимание, играется во всех театрах и потом держится в репертуаре десятки лет.

Так было, между прочим, со всеми последними пьеса­ми Островского.

И вот Флеров дал о «Новом деле» большой, очень хвалебный фельетон, который я — должен покаяться — сохранил и много раз перечитывал. Это был из тех ред­ких случаев, когда критик необыкновенно близок автору, потому что чутко схватил самую сущность замыслов и потому что нашел волнительный тон и слова для своего пересказа.

«Новое дело» было, первым моим серьезным успехом. Но по-настоящему этот ycrielTразвернулся только в Пе- -л-лр^ХЩ. Тялллтьесашла в бенефис Варламова, яркого, сильного комика, кумира ПетербургаГРепетировали и иг- р~али с интересом. Прием был шумный. На бенефисах Варламова, как и Савиной, бывал всегда весь так назы­ваемый «Двор». Директор театра крепче обыкновенного жал мнеруку и передал мнение того же Александра Тре­тьего. Он, мол, сказал, во-первых, что наконец-то видит настоящую русскую щмедйю, а во-вторых, что на следу- к?щее представление приедет опять и привезет дочь Ксе­нию. Газеты приняли пьесу отлично.

В дальнейшем «Новое дело» получило„Грибоедовскую премию, которая выдавалась Обществом драматических писателей за лучшую пьесу сезона. Я выдвигался как один из первых знатоков сцены. При императорских теат­рах в Москве и в Петербурге образовали «Театрально- литературный комитет»; в Москве в него пригласили трех самых выдающихся старейших профессоров по литера- туре—Тихонравова, Стороженко, Веселовского Алексея, и меня. Как трофей постановки «Нового дела» помню еще очень лестную беседу с Чайковским и просьбу его написать для него либретто.

Казалось, мне бы только писать да писать пьесы. Где- то уже промелькнуло, что я призван «продолжать» Ост­ровского, принять от него в наследство новое купечество. Двери театра были открыты мне настежь.

Между тем следующую пьесу я принес только через четыре года.

А произошло вот что.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ 1

-2...ЛРлучил предложеаие-двеподавать драм ахидеское

*искусство в ФшАИПМПШЯл*

Совсем маленькое дело. Никому оно не могло казать­ся серьезным, таким, чтоб могло иметь влияние на всю мою деятельность. А между тем это был для меня выезд на новую, валшую дорогу к главной цели.

В1Жо£Мб, было две драматических школы: импера- торокаяЛде преподавалй'крупные артисты Малого теат­ра, и филармоническая, где на старших курсах занимал­ся Южин, а на младшем один второстепенный актер. Им

3. в. и. Немирович-Данченко 65 были недовольны, и Южин рекомендовал дирекции обра­титься ко мне. С его стороны это было и прозорливо, и смело. Рекомендовать не-актера, чтобы готовить из моло­дежи актеров, надо было видеть во мне то, что другим не было видно.

Южин предупредил меня, что он этим делом совсем не увлекается и рассчитывает через год-два передать мне его целиком. Он очень верил в меня как в человека «ак­терской потенции», как в педагога, как в режиссера.

И я в себя верил. Но ученики приняли меня очень не­доверчиво.

Предыдущий преподаватель был второстепенный ак­тер, но все-таки актер, а этот, какой бы ни был хороший драматург,— чему он нас научит?.. Южину приходилось убеждать, что я был выдающимся любителем, что я ста­вил спектакли, учил и режиссировал, что когда я ставлю пьесы, то даже актеры Малого театра принимают мои за­мечания, и т. д. Я, со своей стороны, говорил, что пришел «учить, учась», что пока я только опытнее учеников, но что уже много думал о школьно-драматическом деле,— словом, начал очень скромно, надеясь завоевать доверие постепенно. Однако скоро мне пришлось взять совсем другой тон.

ЛЛЛчилище имело плохую репутацию. Правда, отсюда вышло нес'колькб"пёрвоклассных актеров, но в то же вре­мя в\_со,ставе.„у.чащихся было огромное количество всяко­го сброда: подозрительных девиц, которые шли сюда как на хорошую выставку, бездельников, которым совсем некуда было деваться; а главное, у большинства общее отношение было исключительно развлекательное. Люди пришли сюда, чтоб их поскорее научили играть и дали хорошую роль на выпускном спектакле. Воспитательный 1смь1сл шкялм совершенно игнорировался. Нельзя было убедить, какое значение имеют постановка голоса, дик­ция, пластика, танцы, фехтование, образовательные кур­сы. Словом, весь тон был необыкновенно вульгарный.

«Зачем вы поступили в школу? — спросил я одного, лет уже под тридцать,— ведь вы же ничего не хотите де­лать».

«Как вам оказать,— ответил он с исключительным цинизмом,— средства у меня есть, делать мне все равно нечего, а тут еще так много женщин... бесплатно».

Дирекция училища не боролась с этим тоном, вероят­но даже считала, что таков вообще тон закулисной жиз­ни. А некоторые из директоров находили это даже удоб­ным...

Чем скромнее я себя вел, тем распущеннее станови­лось у меня в классах. Пришлось прибегнуть к «данной мне власти». Увы, к ней приходилось прибегать много- много раз и впоследствии, и даже в обстановке Художе­ственного театра, и с людьми более благородными, чем была эта орава... Таковы были люди. Однажды я накри­чал, потребовал исключения четырех-пяти человек и взял вожжи в руки...

Я увлекся курсами ijaK, что мне самому было совест­но признаваться. Помилуйте, драматург, от которого ждут пьесу лучшие театры, писатель,— отдается какой-то драматической шжоле с такой затратой своего времени и сил, точно он сам юный ученик этой школы. Хоть бы деньги получал большие, все было бы какое-то оправда­ние, а то ведь гроши. Кто бы мне сочувствовал? Поэтому больше всего я\_ любил встречаться с Ленским, который так же ретиво отдавался своим курсам в императорской школе и тоже предпочитал занятия с учениками своим актерским выступлениям. Мы наперебой делились наши­ми исканиями, пробами и достижениями.

Это дело необычайно засасывающее. Всякий, кто ко­гда-нибудь брался за преподавание искусств, знает это. Уловить индивидуальность, вызвать к жизни «искорку», помогать ее развитию, расчищать засоренность, облаго­раживать вкус, бороться с дурными привычками, с кабо- тинством, с мелким самолюбием; просить, настаивать, требовать; ласкать и наказывать; непрерывно иметь дело с человеческим материалом, насыщать его лучшими тво­ими идеями; с радостью и заботой следить за малейши­ми ростками...

Тут самое зерно театра, самая глубокая и самая за­влекательная сущность его...

Надо, чтобы они, эти юноши, непрерывно верили в де­ло, которому решили отдать свои жизни, чтобы дисцип­лина, какую я требую, была оправдана... И притом их так много; и каждому надо дать максимум внимания: и сказать иному юному существу, что он лишен всякого сценического дарования, может быть, зарезать его... Да и разве трудно 0Ц1ибиться? Вон Ленский и его экзаменаци­онная комиссия не приняли Книппер. Она пошла сначала туда, в императорскую школу, там ее нашли неинтерес­ной, тогда она пришла в Филармонию. И это вовсе не исключительная ошибка. Я сам после нескольких меся­цев занятий еще говорил Москвину, что сомневаюсь в его способностях. А вон Савицкая, придя в школу, постави­ла для себя вопрос так: или театр, или монастырь; если она не может быть актрисой, она уйдет из жизни совсем. Имеете вы право решать, пригодна она для сцены или нет, без внимательнейших проб и испытаний? С какими горячими надеждами приходят сюда, с каким пугливым ожиданием следят за каждой линией на лице преподава­теля: что на нем отражается — радость или безнадеж­ность.

Зато каким потоком благодарных чувств отвечает вся эта трепетная молодежь, если он оправдал ее ожидания!

Я должен был «давать уроки» четыре раза в неделю по два часа. Это было смешное условие. Я занимался ежедневно, без всякого счета, утром и вечером и до позд­ней ночи — и то не хватало времени.

Мне удалось завести большой порядок. Я часто употреблял чье-то выражение: «Скорее откажусь от са­мого дела,чем от порядка в нем».

В чем именно заключались мои занятия, чему я на­учился сам на этих курсах и чему учил театральную мо­лодежь,— это предмет особой книги, вопросы специаль­ной техники. Восемь лет это продолжалось до Художест­венного театра. Много сотен молодых людей перебывало на этих курсах, много десятков из них стало хорошими актерами и, наконец, многие из них получили громкую из­вестность. Какое разнообразие тем было охвачено нами в совместной работе,— преподавание шло далеко за пре­делы первых приемов сценической техники. Психологиче­ские движения, бытовые черты, вопросы морали, нащу­пывание слияния с автором, стремление к искренности и простоте, искание яркой выразительности в дикции, в ми­мике, в пластике, индивидуальные неожиданности, обая­ние, заразительность, смелость, уверенность,— не пере­чтешь, из каких элементов складывались часы волни­тельной школьной работы.

Репутацию школы делали выпускные спектакли. Не­которыми из них я гордился. Был и такой случай. Я увле­кался Ибсеном. Большинство театров игнорировали его, Малый поставил «Северные богатыри» неудачно; Корш поставил «Доктора Штокмана» тоже без всякого успеха. Если прибавить к этому, что Дузе в свой приезд играла «Нору»,— то вот и весь Ибсен. А так как Дузе, как пола­галось иностранной гастролерше, сводила всю пьесу до одной своей роли, то и в ее «Норе» не было полного Иб­сена. Я поставил «Нору» с учениками, и это был первый настоящий Ибсен в Москве.

Все преподаватели склонны переоценивать своих пи­томцев: не мало, конечно, грешил и я на этот счет. Но в одном мы не обманывались: что только через них, через школьную молодежь можно обновить театр.

2

От «Лешего» до «Чайки» шесть-семь лет. За это вре­мя появился «Дядя Ваня». Чехов не любил, чтобы гово­рили, что это переделка того же «Лешего». Где-то он ка­тегорически заявил, что «Дядя Ваня» — пьеса совершен­но самостоятельная. Однако и основная линия, и не­сколько сцен почти целиком вошли в «Дядю Ваню» из «Лешего».

Никак не могу вспомнить, когда и как он изъял из об­ращения одну и когда и где напечатал другую пьесу. Помню «Дядю Ваню» уже в маленьком сборнике пьес. Может быть, это и было первое появление в свет. И сна­чала «Дядю Ваню» играли в провинции. Я увидел ее на сцене в Одессе, в труппе того же Соловцова, с которым Чехов поддерживал связь. Соловцов уже был сам ант­репренером, его дело было самым лучшим в провинции; у него в труппе служила моя сестра, актриса Немирович, она же играла в «Дяде Ване» Елену.

Это был очередной будний спектакль. Пьеса шла с ус­пехом, но самый характер этого успеха был, так сказать, театрально-ординарный. Публика аплодировала, актеров вызывали, но вместе со спектаклем оканчивалась и жизнь пьесы, зрители не уносили с собой глубоких пережива­ний, пьеса не будоражила их новым пониманием вещей.

Повторюсь: не было того нового отражения жизни, ка­кое нес с пьесой новый поэт.

Таким образом, Чехов перестал писать для театра. Тем не менее мы втягивали его в интересы театрального быта. Так, мы повели борьбу в Обществе драматических писателей и втянули в нее Чехова. Он поддался не сразу, был осторожен, но, в конце концов, заинтересовался.

Общество драматических писателей, учрежденное еще Островским, носило характер чиновничий. Все дело вел секретарь, занимавший видное место в канцелярии гене­рал-губернаторал Этот секретарь и казначей, тоже очень крупный чиновник, составляли всю головку Общества. Надо было вырвать у них власть, ввести в управление пи­сателей, разработать новый устав и т. д. Это было трудно и сложно. Председатель Общества, doyen d'age [[2]](#footnote-3) драма­тургов, Шпажинский, заменивший Островского, был про­стой фикцией, находился под влиянием секретаря, боял­ся, что тот будет мстить, пользуясь генерал-губернатор­ским аппаратом.

«Заговорщики» собирались большею частью у меня. В новое правление проводились я, Сумбатов-Южин, еще один драматург-адвокат и Чехов.'Боевое общее собрание было очень горячей схваткой. Мы победили. Но мы вовсе не собирались захватывать доходные места секретаря и казначея. Наша задача была только выработать и прове­сти новый устав, чем мы целый год и занимались, про­должая воевать. В конце концов, однако, мы понесли по­ражение, нас сумели вытеснить. Обычная история при борьбе партий: мы либеральничали, а надо было с кор­нем вырвать самую головку, рискуя даже разрывом с канцелярией генерал-губернатора.

Все это время часто встречались с Чеховым. Органи­заторских дарований он не проявлял, да и не претендо­вал на это. Он был внимателен, говорил очень мало и, кажется, больше всего наблюдал и мысленно записывал смешные черточки.

Он не писал новых пьес и не стремился на император­скую сцену, но имел там нескольких друзей. Чаще других он встречался с Южиным и Ленским. Это были премьеры Малого театра. С Южиным он был на «ты».

**3**

Южин был один из крупнейших людей русского теат­рального мира. После Октябрьской революции стало хо­дячей поговоркой, что театральный мир держится на трех китах: Южине, Станиславском и Немировиче-Данченко.

(Это был тот, кто называется человеком широкой об­щественности. Как премьер лучшей в мире труппы он нес сильный, большой репертуар. Он пошел на сцену напере­кор желанию отца. Его настоящая фамилия была князь Сумбатов. Он оставил её для своих драматических сочи­нений, а для сцены взял псевдоним «Южин». Он был дра­матург со студенческих лет, его пьесы считались очень сценичными, игрались везде, много и всегда с успехом. Он участвовал во всевозможных театральных, литератур­ных и общественных собраниях, обществах, комитетах. Был широко образован, начитан и с огромным интересом следил за новой литературой. Поддерживал обширные знакомства со «всей Москвой»; был членом всех больших клубов, создателем и пожизненным председателем люби­мого Москвой Литературно-художественного кружка. При всем этом был игрок, т. е. вел постоянную крупную игру. Не было в Москве ни одного обш,ественного сбори­ща, в котором не было бы на одном из первых мест Сум- батова-Южина. Это был настоящий любимец Москвы. А летом, вместо отдыха, он ездил в провинцию на гастро­ли, потом в Монте-Карло проверять выработанную за зи­му новую «систему», а оттуда в деревню, в усадьбу к же­не, писать пьесу.

Этот человек не знал, что такое лень, и мог бы счи­таться образцом «кузнеца своего счастья». Он ковал свое положение, не доверяясь легким средствам, а вклады­вая в каждый свой шаг энергию, упорство и настойчи­вость.

В обществе он был неиссякаемо остроумен и умел мо­нополизировать разговор. Успех у женщин имел огром­ный.

Он был барственно гостеприимен и во всяком умел найти хорошие качества. Это подкупало. В его квартире происходило множество встреч, собраний, обедов, ужи­нов.

Про меня и Сумбатова смолоду говорили: «Их черт веревочкой связал». Наша дружба началась со второго класса гимназии. Но даже в гимназии мы шли не вместе, а параллельно: гимназия в городе была единственная, народу много, так что в каждом классе было по два отде­ления; я был в одном, Сумбатов в другом. В шестом классе, оставаясь друзьями, мы вступили в принципиаль­ную борьбу. Каждое отделение издавало свой литератур­ный журнал. На какие темы шел спор, не помню, помню только, что мой журнал — я был редактором — называл­ся «Товарищ» и что мы перестреливались «критиками» «анти-критиками» и т. д.

Мы вместе начали играть на сцене в качестве любите­лей в нашем родном городе Тифлисе.

Мы вместе написали одну пьесу, имевшую большой внешний успех.

Встретились в Малом театре как драматурги.

Женились на двоюродных сестрах, он был женат то­же на урожденной баронессе Корф.

У меня он был единственный настоящий друг на всю жизнь. Наша дружба никогда не прекращалась, но мы сильно расходились в наЩих художественных вкусах. Это было что-то органическое, потому что наше художествен­ное расхождение началось с самой юности. С возникнове­нием же Художественного театра это расхождение стало резким, и мы много раз становились во враждебные поло­жения. Наше главное дело — театр — шло, как в гимна­зии, по параллелям.

Он был романтик. Чуть не больше всех поэтов любил Гюго. Он даже имел орден Французской академии за ис­полнение Карла в «Эрнани» и Рюи-Блаза. И его художе­ственный вкус всегда и во всем клонился в сторону ро­мантической приподнятости.

На этой почве однажды долго и горячо спорили я и Чехов, с одной стороны, и Южин, с другой. Это было у него, в его большом светлом кабинете на улице, которая после его смерти названа 4<Южицокая.1ч\_

Спорили больше они двое, потому что речь шла обо мне. Незадолго перед этим вышла моя повесть «Губерна­торская ревизия», и Чехов из своего имения прислал мне следующее письмо:

Я не отрываясь прочел Вашу «Губернаторскую ревизию». По тонкости, по чистоте отделки и во всех смыслах это лучшая из всех Ваших вещей, какие я знаю. Впечатление сильное, только конец, начиная с разговора с писарем, ведется слегка в пьяном ви­де, а хочется piano [[3]](#footnote-4), потому что очень грустно. Зна­ние жизни у Вас громадное и повторяю (я это гово­рил как-то раньше), Вы становитесь все лучше и лучше, и точно каждый год к Вашему таланту при­бавляется по новому этажу.

А перед «Губернаторской ревизией» была у меня дру­гая повесть, «Мертвая ткань», которая нравилась Сумба- тову. Вот они и заспорили, которая лучше. Спор перешел на общую почву и ярко вскрывал два художественных направления. Южин любил даже в романе образы яркие и сценичные, Чехов любил даже в пьесе образы простые и жизненные, Южин любил исключительное, Чехов — обыкновенное. Южин, грузин, прекрасный сын "своейПна- ции, темперамента пылкого, родственного испанскому, любил эффекты открытые, сверкающие; Чехов, чистей­ший великоросс,— глубокую зарытость страстей, сдер­жанность.

А самое важное в этом споре: искусство Южина зве­нит и сверкает так, что вы за ним не видите жизни, а у Чехова за жизнью, как он ее рисует, вы не видите искусства. ,

Чехов спорил на этот раз на редкость долго. Обыкно­венно он выскажет свое мнение, а потом, если его продол­жают убеждать, он только молча кивнет головой: нет, мол, остаюсь при своем. А тут не переставал искать но­вые и новые аргументы.

Право, это спорили Малый театр с каким-то новым, будущим, еще даже не зародившимся. С тою разницей, что Художественный сразу возьмет боевой тон, а Чехов спорил мягко, со своей вспыхивающей улыбкой; расха­живал по кабинету крупными шагами, заложив руки в карманы; не как «боец», без азарта.

Скоро писатель Тригорин в «Чайке» скажет: «Зачем толкаться? Всем места хватит». И я, и Сумбатов постоянно уговаривали Чехова не бросать писать для театра. Он нас послушался и напР1сал «Чайку».

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ 1

>Л7исал 4exoB\_j4aHKy>> в Мелихове. Оно находилх)Сь в двух-трех~часах от Москвы по' железной дороге, и потом -сгдйннадцать верст по проселочной дороге леском. В име­нии был довольно большой одноэтажный дом. Туда часто наезжали гости. Чехов положительно любил, чтобы око­ло него всегда было разговорно и весело. Но все-таки, чтобы он мог бросить всех и уйти к себе в кабинет запи­сать новую мысль, новый образ.

Был хороший сад с прямой красивой аллеей, как в «Чайке», где Треплев устроил свой театр.

По вечерам все играли в лото. Тоже как в «Чайке».

в эти годы близким человеком у Чехова был новый писахель Цотапенко. Он выступил с двумя повестями: «Секретарь егопревосходительства» и «На действитель­ной службе», и сразу завоевал имя. Он приехал из про­винции. Был очень общителен, обладал на редкость при­ятным, метким, трезвым умом, заражал и радовал посто­янным оптимизмом. Очень недурно пел. Писал много, бы­стро; оценивал то, что писал, не высоко, сам острил над своими произведениями. Жил расточительно, был искре­нен, прост, слабоволен; к Чехову относился любовно и с полным признанием его преимуществ. Женщины его очень любили. Больше всего потому, что он сам любил их и — главное — умел любить.

Многие думали, что Тригорин в «Чайке» автобиогра­фичен. И Толстой где-то сказал так. Я же никогда не мог отделаться от мысли, что моделью для Тригорина скорее всех был именно Потапенко.

Нина Заречная дарит Тригорину медальон,в котором вырезана фраза из какой-то повести Тригорина:

«Если тебе понадобится моя жизнь, приди и возь­ми ее».

Эта фраза из повести самого же Чехова, и дышит она самоотверженностью и простотой, свойственной чехов­ским девушкам. Это давало повод ассимилировать Три- горина с самим автором. Но это случайность. Может быть, Чехов полюбил это сильное и нелсное выражение женской преданности и хотел повторить его.

Для характеристики Тригорина ценнее его отношение к женщинам, а оно не похоже на Антона Павловича и ближе к образу Потапенко.

Вообще же это, конечно, ни тот ни другой, а и тот, и другой, и третий, и десятый.

«Чайка» — произведение необычайно искреннее, мно­го частностей могло быть взято прямо из жизни в Мели­хове. Называли даже девушку, якобы послужившую мо­делью для Нины Заречной, приятельницу сестры Антона Павловича. Но и здесь черты сходства случайные. Таких девушек в то время было так много. Вырваться из глуши, из тусклых будней; найти дело, которому можно было бы «отдать себя» целиком; пламенно и нежно пожертвовать собой «ему» — таланту, взволновавшему ее мечты. Пока женские права были у нас грубо ограничены, театраль­ные школы были полны таких девушек из провинции.

Антон Павлович прислал мне рукопись, потом при­ехал выслушать мое мнение.

Не могу объяснить, почему так врезалась мне в па­мять его фигура, когда я подробно и долго разбирал пьесу. Я сидел за письменным столом перед рукописью, а он стоял у окна, спиной ко мне, как всегда заложив руки в карманы, не обернувшись ни разу, по крайней мере, в течение получаса и не проронив ни одного слова. Не бы­ло ни малейшего сомнения, что он слушал меня с чрез­вычайным вниманием, з в то же время как будто так же внимательно следил за чем-то, происходившим в садике перед окнами моей квартиры; иногда даже всматривался ближе к стеклу и чуть поворачивал голову. Было ли это от желания облегчить мне высказываться свободно,- не стеснять меня встречными взглядами, или, наоборот, это было сохранение собственного самолюбия?

Б доме Чехова вообще не любили очень раскрывать свои души, и все хорошие персонажи у него деликатны, молчаливы и сдержанны.

Что я говорил Чехову о своих первых впечатлениях, оказать сейчас трудно, да и боюсь я начать «сочинять». Один из самых больших грехов «воспоминаний», если рассказывающий смешивает, когда что происходило и ему кажется, что все-то он великолепно предвидел.

Мое дальнейшее поведение с «Чайкой» достаточно из­вестно, и к творчеству Чехова я в эту пору относился, действительно, с чувством влюбленности. Но очень веро­ятно, что я давал ему много советов по части архитекто­ники пьесы, сценической формы. Я считался знатоком сцены и, вероятно, искренне делился с ним испробован­ными мною сценическими приемами. Вряд ли они были нужны ему.

Однако одну частность я очень хорошо запомнил.

В той редакции первое действие кончалось большой неожиданностью: в сцене Маши и доктора Дорна вдруг оказывалось, что она его дочь. Потом об этом обстоятель­стве в пьесе уже не говорилось ни слова. Я сказал, что одно из двух: или этот мотив должен быть развит, или от него надо отказаться совсем. Тем более, если этим закан­чивается первый акт. Конец первого акта по самой при­роде театра должен круто сворачивать положение, кото­рое в дальнейшем будет развиваться.

Чехов сказал: «Публика лее любит, чтобы в конце ак­та перед нею поставили заряженное ружье».

«Совершенно верно,— ответил я,— но надо, чтоб по­том оно выстрелило, а не было просто убрано в ант­ракте».

Кажется, впоследствии Чехов не раз повторял это вы­ражение.

Он со мной согласился. Конец был переделан.

Когда зашла речь о постановке, я сказал, что пора ему, наконец, дать пьесу в Малый театр. И уже начал го­ворить о возможном распределении ролей, как вдруг Че­хов протянул мне письмо.

От Ленского к Чехову.

Ленский был первый актер Малого театра, Южин только недавно занял такое же приблизительно положе­ние. Один из самых обаятельных русских актеров. По бо­гатству обаяния с ним будут сравнивать со временем только Качалова.

Изумительный мастер нового грима, интересного об­раза; увлекался живописью, сам был немного художник. К этому времени он уже остыл к актерскому делу, любил приготовить роль и сыграть ее два-три раза, а потом иг­рал скучая. Зато весь отдался школе, режиссуре школь­ных спектаклей и приготовлению новых кадров.

Ненавидел администрацию своего театра и не скры­вал этого. Мечтал о создании новых условий сцениче­ской работы; готовил из своих учеников целую новую труппу.

в моих воспоминаниях я не раз возвращаюсь к Лен­скому. Он играл почти во всех моих пьесах, мы с ним бы­ли близки и домами: в последнее время нас особенно сближало школьное дело и недовольство управлением Малого театра.

Он был старше нас на восемь—десять лет. Чехов до­рожил знакомством с ним.

Письмо было по поводу «Чайки». Оказалось, Ленский уже прочитал ее, и вот что он писал.

Вы знаете, как высоко я ценю ваш талант, и зна­ете, как вообще люблю вас. И именно поэтому я обязан быть с вами совершенно откровенен. Вот вам мой самый дружеский совет: бросьте писать для те­атра. Это совсем не ваше дело.

Таков был смысл письма, тон его был самый.катего- рический. Кажется, он даже отказывался критиковать пьесу, до такой степени находил ее не для сцены.

Давал ли Чехов читать «Чайку» кому-нибудь еще в Малом театре, не помню, судьба ее сразу переносится в Петербург.

**3**

В Москве из писательских и профессорских кружков Чехов больше других примыкал к журналу «Русская мысль». Это случилось те скоро; журнал был ярколибе- ральный, редактором был Гольцев, долгое время журнал относился к Чехову осторожно как к писателю с репута­цией безыдейного. Но любовь публики к Чехову так кре­пла и ширилась, что, в конце концов, «Русской мысли» пришлось капитулировать и обратиться к нему с пригла­шением. Скоро между ними установилась самая тесная связь.

Издателем был богатый купец Лавров, хороший пе­реводчик с польского — Сенкевича и Ожешки. Он иск­ренно и рьяно вобрал в себя заповеди тогдашнего либе­рализма, научился говорить за ужином речи, старался не отставать от своего редактора и друга Гольцева, уст­раивал у себя в Москве в большом особняке и на даче сборища друзей, причастных к журналу литераторов, молодых женщин, с шумными беседами, прекрасными ужинами, речами и картами. Несмотря на обильную вы­пивку, тон здесь никогда не снижался до вульгарного.

Южин, Потапенко и Чехов были здесь постоянными и любимыми гостями.

Это в Москве. А в Петербурге, несмотря на большие связи с писательскими кружками, им завладевал Суво­рин. Это были странные отношения. У Суворина была самая популярная и влиятельная газета в России «Новое время», которую Чехов не уважал и участвовать в кото­рой считал для себя неудобным. Раз только, на очень ко­ротком периоде, он поддался уговариваниям и напечатал там два-три фельетона, однако спрятавшись за псев­доним.

А с самим Сувориным у него были отличные отноше­ния, и с ним, и с его домом.

Суворин тоже был влюблен в талант Чехова. Между ними была обширная переписка. Они даже вместе путе- 'шествовали за границу, причем Чехов с особенной щепе­тильностью рассчитывался за свою долю в расходах.

Трудно было определить, как Чехов относился к Су­ворину. Он не мог не ценить его огромный талант жур­налиста, его организаторский талант; у Суворина, кроме газеты с колоссальным для того времени тиражом, было лучшее в России издательство, и Чехов печатал там все свои отдельные книжки. Но у Суворина был еще боль­шой драматический собственный театр, и Чехов так же отрицательно относился к его театру, как и к его га­зете.

В «Русской мысли» отношение к «Новому времени», к Суворину и ко всей его деятельности было, конечно, резко враждебное, и там были последовательны, там не отделяли человека от его дела. Чехов же, примкнувший к «Русской мысли» на все последние десять лет жизни, разрешал эту дилемму по-своему.

**4**

Суворин увлекся «Чайкой» и сам взялся устраивать пьесу в императорский театр, где семь лет назад с боль­шим успехом сыграли «Иванова».

По рассказам, дело обстояло так.

Чехов приехал в Петербург присутствовать на репе­тициях. Актеры волновались, долго не могли даже уяс­нить себе образы по замыслу автора, не могли найти и подходящих интонаций. Очевидно, мучительно переби­рали свои заезженные штампы и чувствовали, что все штампы не подходят ни к этим словам, ни к этим сценам. А разыграться не на чем, т. е. нет таких положений, в ко­торых можно было бы опереться на «темперамент» и на приемы, на индивидуальные «штучки», всегда обеспечи­вающие успех.

Это были лучшие актеры труппы, Чехова как беллет­риста очень любившие и прилагавшие все силы угодить автору.

Давать актерам советы Чехов не умел даже и много позднее, работая с актерами Художественного театра. Ему казалось все так понятно:

«Там же у меня все написано»,— отвечал он на во­просы.

Режиссеру он говорил:

*«Слишком играют».*

Это не означало, что актеры переигрывают, это озна­чало, что актеры играют чувства, играют образы, играют слова. А как играть, ничего не играя, это нм никто не мог подсказать. Меньше всех автор.

«Надо же все это совсем просто,— говорил он,— вот как в жизни. Надо так, как будто об этом каждый день говорят».

Легко сказать! Самое трудное.

У каждого из этих актеров, наверное, были роли, ко­гда актер совершенно сливается с ролью, так сливается, что совсем перестает играть, а впечатление получается огромное. Но кому бы пришло в голову добиться этого в «Чайке»? Как произносить просто эти простейшие фра­зы, чтобы было сценично, чтобы не было отчаянно скучно?

Не было веры. Актеры, рассыпаясь в комплиментах перед автором, не верили в то, что делали на сцене. Да н режиссер не верил. И все-таки никто не крикнул: «Надо отложить спектакль; надо искать, репетировать, доби­ваться; нельзя в таком виде выпускать пьесу на публику; наконец, нельзя с настоящими перлами поэзии обращать­ся так же, как мы это делаем с авторами, имена которых забываются около вешалки при выходе».

Казенное отношение, казенное дело. И оставалось оно таким, несмотря на присутствие любимого писателя, не­смотря на вмешательство влиятельнейшего в Петербурге Суворина.

Пьеса жестоко провалилась. Это был один из редких в истории театра провалов. С первого же действия у пуб­лики не налаживалось связи со сценой, не было общего тона. Самые поэтические места принимались со смехом. Великолепный монолог Нины: «Люди, львы, орлы и ку­ропатки...» слушался как скучный курьез. В дальнейшем публика с недоумением переглядывалась, пожимала пле­чами и молча провожала падающий занавес. В антрактах шипели и злились. А когда перед самым концом пьесы, в драматическом финале после выстрела за сценой — самоубийства Треплева — Дорн, чтобы не испугать Ар- кадину,говорит:

«Ничего, ничего, это лопнула банка с эфиром», то публика разразилась хохотом.

Последний занавес опустился под шиканье всего зала.

Бедный автор! Бедный, бедный Чехов! Во время всего этого трехчасового позора он толкался за сценой, стара­ясь казаться равнодушным; смотрел, как люди, проходя мимо него, смущенно избегали встречаться с ним глаза­ми и говорили лицемерные слова. И, вероятно, много раз вспоминал письмо Ленского и его дружеский совет не писать для сцены и клял тех, кто его уговаривал. И в та­ком положении очутился писатель, поэт, которым с лю­бовью, с увлечением зачитывались уже по всей России!

Куда Антон Павлович девался после спектакля? Обыкновенно бывало, что собирались компанией в ресто­ране. Чехова ждали к ужину у Сувориных, где, по рас­сказам, после всякой премьеры всегда было много наро­ду. Чехова не было ни в актерском ресторане, ни у Су­ворина. Его никто не видал. Сохранилась легенда, что он долго бродил по набережной, в эту осеннюю ветреную ночь, простудился и захватил тяжелый недуг, сократив­ший его жизнь.

На другое утро он уехал из Петербурга, даже не по­видавшись ни с кем. Своим он послал:

Пьеса шлепнулась и провалилась с треском. В театре было тяжелое напряжение недоумения и по­зора. Актеры играли гнусно, глупо. Отсюда мораль: не следует писать пьес.

**5**

Суд публики театральной тем мучительнее суда чи­тателей, что повесть кто-то когда-то прочтет, где-то кто- то напишет критическую статью, а здесь сначала тыся­чеголосая толпа швырнет тебе прямо в лицо свой суд, скорый, непроверенный, безжалостный, а потом еще не­сколько дней все газеты разом будут осуждать твой труд на основании бывшего спектакля.

Островский все последние годы жизни никогда не бы­вал на своих премьерах и совсем не читал рецензий. «Чайку» хвалил один Суворин. Остальные писали:

«...точно миллионы пчел, ос, шмелей наполнили воз­дух зрительного зала», «лица горели от стыда», «со всех точек зрения, идейной, литературной, сцени­ческой пьеса Чехова даже не плоха, а совершенно нелепа», «пьеса невозможно дурна», «пьеса произ­вела удручающее впечатление как вовсе не пьеса и не комедия», «это не чайка, а просто дичь...»

Это про одно из самых поэтических произведений русской литературы!

Как раз на весь этот месяц (октябрь) я уезжал из Москвы в глушь написать свою «Цену жизни». Чехов писал мне:

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. Виноваты ты и Сумбатов, так как это вы подбили меня писать пьесу. '

Еще из одного его письма:

Никогда я не буду пьес этих ни писать, ни ста­вить, если даже проживу семьсот лет.

ГЛАВА ПЯТАЯ 1

В этом же сезоне я поставил «Цену жизни». В Моск­ве в бенефис Ленского, в Петербурге в бенефис Савиной. И там, и там успех определился с первого же акта и пе­решел в овационный. Московская газета писала: «Вчера был двойной бенефис — Ленского и автора», а в Петер­бурге, во время многочисленных вызовов, Савина спра­шивала меня:

«Да чей же это бенефис — мой или ваш?»

Было много очень хвалебных статей.

Я вовсе не хочу, чтобы вы, читающий эти строки, ска­зали: «скромничает» или, наоборот, «рисуется». Я знаю сам, что в «Цене жизни» имеются сценические достоин­ства. Я готов был бы ввести в курс драматургической тех­ники первый и третий акты как образцы: первый — мас­терской экспозиции, третий — ведения сценического диа­лога. И его же, как образец особенной смелости: постро­ить весь акт, да еще кульминационный, на двух лицах и на чтении большого письма. Можно указать еще на до­стоинства— умелое ведение интриги, хорошие роли и проч., и проч. Но чтобы между судьбами этих двух пьес на одних и тех же подмостках на протяжении несколь­ких месяцев была такая несоизмеримая разница,— надо, чтобы в самом театре было что-то глубоко неблагополуч­но. Надо, чтобы старый театр дошел до крайггих границ своей выразительности. До тех границ, где круг требо­ваний строго замкнут, где совершенно отсутствует сво­бодная художественная атмосфера.

Это уже не вопрос природы театра: такое-то произве­дение не театрально по существу, по всей его ткани, при всех его литературных перлах,— через два года вы уви­дите воочию, до чего в Чехове было сильно чувство теат­ра,— нет, это уже вопрос организации театра. Надо пере­строить всю его жизнь, убрать всю казенщину, начиная с управляющих чиновников, увлечь общностью интере­сов все художественные силы до самых маленьких, пере­менить в корне весь порядок репетиций, приготовления пьес, самое публику подчинить нужному нам режиму, взять ее незаметно для нее самой в железные руки.

Именно с этой зимы я начал мечтать уже не вообще о новом театре, а о своем. Как драматург я занял поло­жение, какому можно было только завидовать. Но меня притягивала самая гуща театральной работы. Мне надо было производить насилие над собой, чтобы писать. Ког­да я писал эту самую «Цену жизни», то у меня были ми­нуты таких переживаний, что я стоял, прислонившись лбом к белой стене в номере монастырской гостиницы, куда я уехал работать, и давал себе зарок никогда боль­ше не писать пьес.

Ведь даже в самом зародыше пьесы я шел от театра. Цена жизни, вопрос самоубийства, двойного самоубийст- ва,—естественно предположить, что автор загорелся этой огромной моральной проблемой, что он был захва­чен явлением повальных самоубийств и проч., и проч. На самом деле было совсем не так. Автор сидел летом у се­бя в деревне и говорил себе, что теперь ему необходимо написать пьесу. По разным житейским соображениям не­обходимо. Какую пьесу, он еще и сам не знал; надо было еще искать тему. И вот однажды он ставит перед собой такой вопрос: современные драмы обыкновенно конча­ются самоубийством, а что если я вот возьму да начну с самоубийства? Пьеса начинается с самоубийства,— раз­ве не занятно?

А потом как-то автор еще поставил себе такую задачу: драматурги всегда пишут так, чтобы третий акт был са­мый боевой, эффектный... большая сцена ансамбля... А что если самый важный акт построить на дуэте? Да так, чтобы вот весь акт провели, положим, Ермолова с Лен­ским и чтоб интерес был захватывающий...

И даже когда пришла уж фабула, самоубийство все еще было только толчком для драматических положений. Помнится, было уже набросано два акта, а над мораль­ной сущностью «ценности жизни» автор все еще не заду­мывался; пока этот вопрос сам по себе не поднялся над образами, сценами, обрывками наблюдений, как туман поднимается над болотом, кочками и кустарником.

Тогда пришлось поневоле всю работу остановить, бро­сить ее месяца на два и уже заняться вплотную «вопро­сом» о ценности ж:изни.'

Один критик как-то писал обо мне, что я в своих пье­сах больше режиссер, чем драматург. Может быть, это было очень тонко подмечено.

Скажи, о чем ты мечтаешь, и я тебе скажу, кто ты. Меня теперь мало тешили мечты авторской славы или проведения через пьесу какой-нибудь идеи. Я мечтал только о театре, о таком театре, в котором актеры будут такого тона, какой я прививал моей школьной молоде­жи, в котором пьесы будут играться, как поставленная в прошлом году «Нора», «Перчатка» Бьернсона, вот че­ховская «Чайка» или вон была пьеса «Солдатка» некоего Гославского, тоже талантливая пьеса, проваленная теат­ром, или «Доктор Штокман» Ибсена, проваленный вели­колепным актером Киселевским, или тургеневские пье­сы, признаваемые несценичными; мечтал о театре, в кото­ром работа будет в совершенно другом порядке, будет товарищество...

Мои мечты о театре, охватившие меня с юности, при­близились вплотную к осуществлению, кричали во мне, требовали...

Я с тоской и ревностью думал о выпущенных мною из школы молодых актерах, потонувших в плохих театрах. Где теперь Москвин? Он уже на втором курсе произвел большое впечатление в ответственнейшей роли в «Норе»; настоящий «мой» актер, чудесно схватывавший лучшее, что я давал ему от «моей» театральности. Где он? В Ярос­лавле играет водевильчики с одной, с двух репетиций, на­бивает себе шаблон, впитывает пошловатый провинци­ально-актерский вкус. Вот сейчас я буду выпускать тре­петную Роксанову, на следующий год Книппер, Савиц­кую, Мейерхольда, Мунт... все они разбредутся по ста­рым театрам; кому из них удастся сохранить в ремеслен­ной театральной атмосфере то, что мы сообща выраба­тывали с такой огромной волнительной затратой лучших сил?

Так в номере монастырской гостиницы, «под звон ко­локолов», я сдавливал свои желания, чтоб исполнять поставленную мною самим задачу — кончить пьесу.

После второго представления «Чайки» пришло из Пе­тербурга несколько писем, что пьеса слушалась очень внимательно, что публика удивлялась, как мог произой­ти такой неуспех... Но это уже не могло изменить судьбу пьесы.

«Чайка» была напечатана в «Русской мысли», но и ли­тературная критика не сумела реабилитировать ее.

Грибоедовская премия — за лучшую пьесу сезона — была присуждена за «Цену жизни». Я заявил судьям, что не могу считать это справедливым, что премия должна быть отдана «Чайке» и что это была бы великолепная перчатка, брошенная публике или старому театру. Судьи со мной не согласились. Одним из них, между прочим, был Гольцев.

Неуспех «Чайки», разумеется, не имел никакого влия­ния на популярность Чехова. Казалось, так понятно, что самые талантливые писатели могут быть неудачниками на сцене. А для большой провинции это даже просто про­шло незамеченным.

Но сам Антон Павлович долго не мог отделаться от этого удара. Стал замкнутее, как будто даже более хму­рым. И — самое страшное — сильно пошатнулось его здо­ровье.

Его потянуло на юг. К Мелихову он охладел, и он, и все в доме. Тут вскоре он продал свои сочинения Марк­су, издателю распространеннейшего еженедельного жур­нала «Нива»; если не ошибаюсь, за семьдесят пять ты­сяч. По-тогдашнему это было недурно. Это дало возмож­ность Антону Павловичу переселиться в Крым, в Ялту и начать строить собственную виллу по своему вкусу. Он отдался постройке с большой любовью.

2

Я всю жизнь работал очень много. Я начал давать уроки, когда мне было тринадцать лет, и с тех пор уже всегда «зарабатывал». Когда я был в восьмом классе гимназии, я, за недостатком учителей, давал уроки по ве­черам в младших классах гимназии. Студентом жил уро­ками, потом стал писать и т. д., и т. д., всю жизнь в не­прерывной работе. А вот в эти годы я работал с какой-то особенной жадностью, точно торопился сделать как мож­но больше, прежде чем отдать себя уже безраздельно од­ному театру. Я писал большие повести, рассказы, «ма­ленькие фельетоны», статьи, участвовал в разных собра­ниях, комитетах, комиссиях, но самую большую часть времени отдавал своей любимой работе в Филармониче­ской школе и только этой работе придавал особенную ценность. 1

Поэтому я мало виделся с людьми, с которыми у ме­ня не было ближайшей деловой связи. Так и с Чеховым. В Москву он наезжал все реже. О создании театра у ме­ня были уже практические беседы то с Федотовым, дра­матургом и театральным деятелем, то с владельцами те­атров. Коршу я предлагал уступить мне театр на два дня в неделю для моих спектаклей. Он отказался. А то выра­батывал план: собрав труппу из моих учеников, начать в провинции... Чехова среди всех этих проектов и бесед уже не помню. Он так решительно порвал с театром, что вряд ли интересовался тем, от чего меня уже лихорадило.

Летом, как всегда, я уехал в имение, в степь, в тиши­ну, но, вместо того чтобы засесть там за новую писатель­скую работу, я начал составлять большую «докладную записку» управляющему императорскими московскими театрами, где излагал, что, по-моему, в Малом театре на­до реформировать.

На что я рассчитывал, думаю, и сам плохо понимал. Я уже как-то сказал, что был в кабинете управляющего persona gratissima \*, но это внимание с его стороны бы­ло чисто формальное. Я помню, как-то полушутя-полу­серьезно предложил ему:

«Дайте мне, я вам поставлю «Руслана и Людмилу» совершенно заново»,—

на что он ответил: «Вас нельзя подпускать к Большо­му театру на рул<ейный выстрел. Вы там все переверне­те вверх ногами».

Посылая записку, я наверное предвидел, что он не воспользуется ни одним моим советом. Поэтому продол­жал думать о своем собственном театре.

Но чем больше я вдумывался, чем подробнее рисова­лась мне жизнь этого нового театра, тем яснее мне бы­\* Лицо, пользующееся большим вниманием.

ло, что одному с этим не справиться, слишком много­гранно и сложно.

И тут в первый раз я'вспомнил о Станиславском.

В первый раз за все эти годы бесед и мечтаний я за­думался об этом любительском кружке молодого состоя­тельного купца Алексеева-Станиславского, который сам ставил пьесы и сам играл главные роли.

Я мало знал и Алексеева, и его дело. Наше знаком­ство было, как говорится, шапочное, но встречались мы как люди, которые если бы разговорились, то, наверное, нашли бы много общих тем. Смутно припоминал, что слы­шал о нем от Федотовой, у которой он бывал и с сыном которой дружил; что он играл с Федотовой мою пьесу «Счастливец» на домашнем парадном спектакле; что ме­ня приглашали на какой-то полулюбительский, полууче­нический показ какого-то кружка, во главе которого стоя­ли Алексеев и Коммиссаржевский; потом был я на ка­ком-то открытии, где играли Мольера и присутствовала вся публика театральных премьер,— очевидно, кружком интересовались. Особенное внимание привлек этот кру­жок постановкой «Плодов просвещения» Толстого. В пер­вый раз в Москве знаменитая комедия шла у них. Помню, что когда потом взяли пьесу в Малый театр, то там го­ворили:

«А ведь нам так не сыграть, как в кружке Алексеева».

А в последние годы кружок играл в Охотничьем клу­бе. Я помнил «Отелло» и «Уриэль Акоста»; первая была показана художественно-стильно и нарядно, а во второй были поставлены великолепно две народных сцены. Это было вскоре после приезда в Москву знаменитой не­мецкой труппы герцога Мейнингенского, которая слави­лась режиссером Кронеком, историчностью постановок и народными сценами. И к Станиславскому сразу и очень надолго прикрепили кличку подражателя мейнин- генцам.

В конце концов, общее впечатление о кружке у меня все-таки было смутное. Что это: стремление создать но­вое театральное дело или любительство чистой воды? Есть у этого Алексеева какие-нибудь большие задачи или одно честолюбивое л<;елание сыграть все замечательные роли? Он играл все — от водевиля до трагедии. Мешало то, что он все пьесы ставил для себя и что трагические роли ему как будто играть не следовало. Спектакли были кованые по дисциплине, это нас очень сближало, но было ли это результатом общего внутреннего горения или фор­мального подчинения «хозяину»?. Сколько в этом деле вообще было от «затеи богатого купца», а сколько от ис­тинного художественного волнения?

Я очень верил Федотовой,— у нее отнощение к искус­ству было необыкновенной ясности и чистоты, и вспоми­нал я, что она часто называла мне «Костю Алексеева» с чувством доверия и большой симпатии.

**3**

В это лето мои ученики старшего и второго курса ре­шили «практиковаться». Съехались в большом селе, со­шлись там с администрацией клуба и устраивали по воск­ресеньям спектакли, утром по цене от пяти до двадцати копеек для крестьян, а вечером до рубля для сельской «интеллигенции». Меня тянуло посмотреть на их самосто­ятельную работу.

Управляющему московскими театрами я написал, что буду в Москве 21 июня и зайду к нему выслушать его мнение по поводу моей докладной записки.

Но я послал еще письмо Константину Сергеевичу Алексееву. Короткое письмо, в котором писал, что хотел бы поговорить с ним на тему, которая, может быть, его заинтересует, и что я буду в Москве 21 июня.

В ответ на это я получил срочную телеграмму. Эта бы­строта ответа о чем-то говорила. Приходила мысль, что моя записка попала прямо в цель.

Очень рад, буду ждать вас 21 июня в 2 часа в «Славянском базаре»

21 июня я приехал в Москву. Отправился сначала к управляющему театров. На его столе лежала моя док­ладная записка, испещренная красным карандашом воск­лицательными и вопросительными знаками. Очевидно, читал и «содержание оной не одобрил».

Разговаривали мы с ним недолго, с полчаса. Этого времени было с лихвой достаточно, чтоб убедиться в со­вершеннейшей бесцельности нашей беседы и полнейшей безнадежности всех моих предложений.

Уходя, я ему сказал:

— А знаете, Павел Михайлович, я сейчас иду на сви­дание с Алексеевым-Станиславским. Хочу предложить ему открывать новый театр,

— Алексеев-Станиславский? Да, знаю. Я бы взял его в заведующие монтировочной частью.

Станиславский, приглашаемый заведывать монтиро­вочной частью.

А слова мои о новом театре он пропустил мимо ушей, как о затее, о которой нельзя говорить серьезно.

Я пошел в «Славянский базар», где Станиславский уже ждал меня. Мы начали эту историческую беседу в два часа дня и окончили уже у него на даче в восемь ча­сов утра.

РОЖДЕНИЕ НОВОГО ТЕАТРА

ГЛАВА ШЕСТАЯ 1

Несмотря на то, что об этой встрече со Станиславским рассказывалось в печати так много и часто, любители театра все еще сохранили к ней какой-то романтический интерес. В самом деле, это было удивительно, как два театральных мечтателя, различных по положениям, тем­пераментам, характерам, работали на большом рассто­янии друг от друга, совершенно независимо, под напором одной и той же «господствующей» идеи, потом встрети­лись в восемнадцатичасовой беседе и сразу заложили фундамент делу, которому придется сыграть такую боль­шую роль в истории театра.

Москва славилась первоклассными ресторанами. Каждый имел свою физиономию. Ресторан при гостини­це «Славянский базар» был как бы серьезнее других. «Эрмитаж» был самый популярный и эффектный, «Трак­тир Тестова» для купечества и т. д. Гостиница «Славян­ский базар» была хотя и первоклассная, но строгая и скромная. В ней останавливались персонажи романов Толстого и повестей Чехова. Ресторан «Славянского ба­зара» предпочитали и артисты Малого театра. Здесь бе­нефицианты и авторы после премьер, по установившему­ся обычаю, угощали актеров ужином в отдельных комна­тах или в больших отдельных залах.

Б московском быте рестораны играли всегда большую роль. Все юбилеи, чествования, собрания происходили в ресторанах. Все важнейшие заседания пайщиков и мно­гочисленные деловые встречи Художественного театра были в «Эрмитаже». Один из знаменитой семьи актеров Садовских, Михаил Провыч, последние несколько лет своей жизни проводил в ресторане целый день. У него там было и свое определенное место. Он там и обедал, и чай пил, и ужинал. Принимал, назначал свидания, уезжал в театр сыграть и возвращался. Это несмотря на то, что у него был собственный дом и большая семья, которую он очень любил. Знаменитый фельетонист ДорошеЬич тоже, как Садовский, постоянно сидел в «Эрмитаже», где не только пил и вел беседы, но очень часто и писал.

Надо прибавить, что, и Мих. Садовский, и Дорошевич (как между прочим, Шаляпин) любили поговорить,— не побеседовать, а поговорить, любили, чтоб их слушали. Причем говорили они (тоже как Шаляпин) с исключи­тельным блеском остроумия и метких, оригинальных,ха- рактеристик. А в ресторане к ним то и дело подсажива­лись.

2

В два часа большой красивый круглый зал «Славян­ского базара» был еще полон биржевиками; мы с Кон­стантином Сергеевичем заняли отдельную комнату.

У Станиславского всегда была живописная фигура. Очень высокого роста, отличного сложения, с энергичной походкой и пластичными движениями, как будто даже без малейшей заботы о пластичности. На самом деле эта видимая красивая непринужденность стоила ему ог­ромной работы: как он рассказывал, он часами и годами вырабатывал свои движения перед зеркалом. В тридцать три года у него была совершенно седая голова, но тол­стые черные усы и густые черные брови. Это бросалось в глаза, в особенности при его большом росте.

Очень подкупало, что в нем не было ничего специфи­чески актерского. Никакого налета театральности и ин­тонаций, заимствованных у сцены, что всегда так отли­чало русского актера и так нравилось людям дурного вкуса.

На театральном поле Станиславский был человек со­всем новый. И даже особенный. Прежде всего, он был любитель: т. е. не состоявший ни на какой театральной службе, не связанный ни с каким театром ни в качестве актера, ни в качестве режиссера. Из театра он еще не сделал своей профессии, поэтому на нем не было отпечат­ка театрального человека.

Я знал всех известных актеров того времени. В каж­дом из них при первой же встрече в жизни сразу легко было угадать человека сцены. Они, правда, и не стара­лись скрыть это, не заботились о том, чтоб походить на любого из нас; но если бы и постарались, из этого ничего не вышло бы. Необходимость держать все свои данные в известном напряжении изо дня в день, утром и вечером, входит у актера в привычку. У него и голос слишком хо­рошо поставлен, и дикция изощренная, и жест какой-то более законченный или, наоборот, как-то красиво недо­говоренный, и мимика выразительнее, да и вся повадка— существа особой касты. Самый интеллигентный актер, обладающий наилучшим вкусом, носит на себе печать некоей нарядности. При этом чем меньше у него искрен­ности на сцене, тем искусственнее он и в жизни. Актеры, все искусство которых штампованное, в жизни могут быть совершенно невыносимы. У них уже каждая инто­нация напоминает что-то из роли. А публика именно это и любит,— вот в чем ужас...

Если у Станиславского где-то в тайниках души и би­лось желание походить на актера, то это делалось с боль­шим вкусом, он много бывал за границей, мог выбирать образцы среди европейских актеров.

Некоторое кокетство можно было заподозрить в со­хранении усов. Они должны были мешать ему как акте­ру, однообразить его грим, а расстался с ними он очень нескоро, перед ролью Брута в «Юлии Цезаре». Значит, только в 1903 году мы уговорили его обриться, так как представить себе Брута в усах было уже совершенно не­возможно. Но ведь и знаменитый Сальвини всегда носил усы. А кроме того, Станиславский (Алексеев) был одним из директоров фабрики «Алексеевы и К °>. Там относи­лись к артистической работе своего содиректора сочув­ственно до тех пор, пока он не был похож на бритого актера.

з

Как началась наша беседа, я, разумеется, не помню. Так как я был ее инициатор, то, вероятно, я рассказал обо всех моих театральных неудовлетворенностях, рас­крыл мечты о театре с новыми задачами и предложил приступить к созданию такого театра, составив труппу из лучших любителей его кружка и наиболее даровитых моих учеников.

Точно он ждал, что вот придет, наконец, к нему такой человек, как я, и скажет все слова, какие он сам давно уже имел наготове. Беседа завязалась сразу с необык­новенной искренностью. Общий тон был схвачен без вся­ких колебаний. Материал у нас был огромный. Не было ни одного места в старом театре, на какое мы оба не обрушились бы с критикой беспощадной. Наперебой. Стараясь обогнать друг друга в количестве наших ядо­витых стрел. Но что еще важнее,— не было ни одной ча­сти во всем сложном театральном организме, для кото­рой у нас не оказалось бы готового положительного пла­на — реформы, реорганизации или даже полной рево­люции.

Самое замечательное в этой беседе было то, что мы ни разу не заспорили. Несмотря на обилие содержания, на огромное количество подробностей, нам не о чем было спорить. Наши программы или сливались, или дополня­ли одна другую, но нигде не сталкивались в противоре­чиях. В некоторых случаях он был новее, шел дальше меня и легко увлекал меня, в других охотно уступал мне.

Вера друг в друга росла в нас с несдерживаемой бы­стротой. Причем мы вовсе не старались угождать друг другу, как это делают, когда, начиная общее дело, преж­де всего торгуются о своих собственных ролях. Вся наша беседа заключалась в том, что мы определяли, договари­вались и утверждали новые законы театра, и уж толь­ко из этих новых законов вырисовывались наши роли в нем.

**4**

И Станиславский, и я много курили (впоследствии оба сумели бросить). В кабинете «Славянского базара» стало нестерпимо; мы в нем уже и завтракали, и кофе пили, и обедали. Тогда Константин Сергеевич предло­жил переехать к нему на дачу с тем, чтоб я там и зано­чевал.

Это была собственная дача семьи Алексеевых. От одного из центральных вокзалов минут сорок великолеп­ными лесами вековых пышных, гигантских елей и сосен, а потом версты три в пролетке. Дача называлась «Лю­бимовка». Все в ней было скромно, но прочно, как все купеческое; мебель, посуда, белье — все «добротное».

Кроме небольшого двухэтажного дома, был театральный павильон, где Алексеевы играли раньше свои домашние спектакли. Одна из сестер Константина Сергеевича, Ан­на Сергеевна, выработалась в очень хорошую любитель­ницу.

Константин Сергеевич был гостеприимен. Через год, когда в пяти верстах от Любимовки шли горячие репе­тиции будущего Художественного театра, я жил здесь, должно быть, недели две. А еще через несколько лет там будет проводить лето Чехов, обдумывать «Вишневый сад» и предаваться самому любимому своему заня­тию: «удить рыбу в речке с историческим названием «Клязьма».

Дача стояла в отличной сосновой роще.

Кстати, об этой сосновой роще.

Ставил Константин Сергеевич один из наших знаме­нитых спектаклей — «Синюю птицу» Метерлинка. На одной из первых генеральных репетиций, когда я был позван критиковать (так же, как я звал Станиславского на первые генеральные моих постановок), я набросился на художника: «У него нельзя даже отличить сосну от тополя»,— ска-зал я. Станиславский хотел заступиться за художника: «А кто видел сосну? Чтоб ее увидать, на­до ехать на юг Италии».

* Милый Константин Сергеевич. Да ваша дача, где вы проводили летние месяцы юности и детства, стоит в сосновой роще.
* Неужели? — Он был очень удивлен этим откры­тием.

И вот еще случай того же порядка.

Готовил он «Слепых» Метерлинка. Генеральная репе­тиция. Луна, поднявшись перед нами на горизонте, чуть приостановилась и медленно поплыла налево вдоль го­ризонта. Я возразил против такой своеобразной космо­графии. Но Константин Сергеевич далеко не сразу согла­сился с моими возражениями, так как по техническим причинам было очень трудно направить луну по ее есте­ственной параболе.

Это очень замечательно для характеристики режис­сера Станиславского. Он вообще не интересовался при­родой. Он создавал ее себе такою, какая была ему нужна, в его сценическом воображении. Всякое увлечение при­родой он склонен был называть сентиментальностью. Не- удазителыю ли, что это не помешало ему сделать вол­нительное утро в «Вишневом саде», ветер с дождем в «Дяде Ване», летние сумерки в «Вишневом саде» и т. п.?

**5**

Дорогой из «Славянского базара» мы, конечно, не переставали говорить все о том же.

В Любимовке Константин Сергеевич уже вооружился письменными принадлежностями. В первое же свидание он проявил одну из очень заметных черт настойчивости: дотошность, стремление'договориться до конца, даже за­писать, запротоколить. Все, кто с ним работали, знали эту черту. Будь это электротехник или бутафор или да­же актер. Он не доверял памяти ни своей, ни чужой.

* Запишите,— говорил он ему или ей, когда догова­ривались до чего-либо.
* Не надо, я и так запомню.
* Э-э, нет,— вскидывался он, стараясь веселостью смягчить свою настойчивость,— не верю.
* Уверяю вас, у меня отличная память.
* Не верю, не верю. И вы не верьте своей памяти. Пишите, пишите.

Память для актера — качество огромного значения.

У разных сценических деятелей разные свойства па­мяти. У Станиславского всегда была изумительная па­мять зрительная • — на вещи, на бытовые подробности, на жест. Но на слова у него долгое время была очень плохая память. Было множество анекдотов, как он путал слова в жизни и на сцене. Замечательно, что в течение многих лет он даже думал, что это вовсе не является актерским не­достатком. Впоследствии он нашел какой-то свой подход к запоминанию. И, например, при возобновлении «Горя от ума» он в Фамусове не только уже не оговаривался, но никто из Чацких, Репетиловых, Скалозубов не мог рав­няться с ним по четкости и легкости и слова, и рифмы.

Разумеется, потом, в действительности, дело пошло не совсем так, а во многих случаях и совсем не так, как мы записывали на нашем первом свидании. Я вон выше ска­зал, что на малейший вопрос театральной организации у нас был готовый положительный ответ. Но потом на практике мы столкнулись с таким бесконечным числом неожиданностей! Да еще каких сокрушительных неожи­данностей! И это было очень хорошо, что мы не всё зна­ли и не всё предвидели. Потому что если бы всё предвиде­ли, то, пожалуй, не решились бы на это дело. Важно бы­ло то, что мы были как одержимые. Мы только имели та­кой вид друг перед другом и перед самими собой, будто мы вполне «в трезвом уме и в твердой памяти». На самом деле были «в шорах». Никаких сомнений, хватит ли сил, сможем ли. Всё сможем. Всё знаем: что надо и как надо.

Перебирали всех его и моих учеников, выбирали из них наилучших. Определяли характеристику каждого. Конечно, как учителя мы были более или менее влюбле­ны в своих учеников и, несомненно, переоценивали. Ко­гда случайно делали сравнения с актерами Малого теат­ра, то Станиславский был решительнее меня. Увлекаясь свежестью дарования, его нетронутостью театральными «штампами», он был еще равнодушен к мастерству ста­рых актеров и за штампами недооценивал индивидуаль­ности. Например, помню, встал вопрос: (кто интереснее — Лужский, любитель из кружка Станиславского, уже мно­го игравший, с хорошими сценическими данными, но еще не создавший, как позднее, ни одного яркого артистиче­ского образа, или Константин Рыбаков, актер крупного положения в Малом театре, один из его первых сю­жетов».

«Разумеется, Лужский» —отвечал Станиславский без малейших колебаний.

Тут сразу сказывалась двоякая непримиримость. Не­примиримость со всем, что называлось «традициями Ма­лого театра». Рыбаков вырос на этих традициях. Из них сложилась вся его артистическая личность. Ученик Фе­дотовой, подражатель Самарина, он впитал их искусство со всем его обаянием и со всеми пороками — сентимента­лизмом и консерваторством. Впитал покорно, крепко, на­всегда. И ярко служил ему своими благодарными сцени­ческими данными. Типичный носитель «традиций». При­чем под этим наименованием воспринималась не только сущность, но чаще формы, застывшие в своей повторно- сти. Они-то и заграждали пути к новому и свежему, про­тив них-то и были направлены наши мечты.

Нам бы, кидающимся в плавание за новыми миража­ми, не преодолеть художественных привычек такого акте­ра,— они уже стали его природой,— не заразить его но­вым верованием.

*А главное: не примирить его с нашей дисциплиной, не подчинить диктаторской воле директора-режиссера.*

Из первой же беседы со Станиславским мне было яс­но, что стремление подчинять людей своей воле мерами суровой дисциплины в нем было сильнее, чем во мне. Это оправдывалось и потом на протяжении многих лет. Рань­ше мне самому казалось, что я слишком уже требовате­лен >к аккуратности, к поведению в стенах школы и тому подобным частностям дисциплины. Помню, у меня была ученица, очень талантливая, но имевшая дурную при­вычку опаздывать на репетицию. Чтобы проучить ее, я попробовал однажды отменить вследствие ее опоздания всю репетицию. Отдал, так сказать, небрежную ученицу на суд товарищей. Эффект превзошел мои ожидания. На нее так накинулись, что она бросилась в санях дого­нять меня и когда догнала, то тут же на улице стала на коленях просить, чтобы я вернулся.

Вообразите, что тот же прием мне пришлось приме­нить однажды, уже много-много лет позднее, в Художе­ственном театре, к двум из самых замечательных наших артистов, из самых талантливых и из самых любимых— актеру и актрисе тоже с этой дезорганизующей привыч­кой опаздывать. И опять, хоть и без стояния на коленях в снегу, но мера оказалась чрезвычайно суровой, неизмери­мо суровее штрафов или выговоров.

Во всех подобных случаях Станиславский был на моей стороне, потому что вообще шел еще дальше. Он, напри­мер, даже слишком часто прибегал к объявлению «воен­ного положения», чтобы подтянуть репетиционный энту­зиазм.

6

В оценках Художественного театра, его организация всегда славилась чуть ли не наравне с его искусством. В нашей восемнадцатичасовой беседе были заложены все основные принципы этой организации. Мы не упивались самовлюбленным обменом мечтаний. Мы знали, как бы­стро распадались предприятия, когда люди с наивной го­рячностью отдавались «благим намерениям», а в прак­тическом осуществлении рассчитывали на каких-то дело­вых, второстепенных персонажей, которые вот придут по­мочь сразу все устроить и к которым идейные руководи­тели чувствовали даже некоторое пренебрежение.

Разрабатывать план во всех подробностях было не­трудно, потому что организационные формы в старом те­атре до того обветшали, что словно сами просились на замену новыми. Например:

контора должна подчиняться требованиям сцены. Те­атр существует для того, что делается на сцене, для твор­чества актера и автора, а не для тех, кто ими управляет. Контора должна гибко приспособляться ко всем изгибам, неожиданностям, столкновениям, наполняющим атмосфе­ру артистической работы. Эта простейшая истина была в старом театре так загромождена канцелярскими штата­ми, карьеризмом, рутиной во всех взаимоотношениях,— так загромождена, что канцелярская форма становилась важнее артистического содержания. Можно было скорее уязвить самолюбие лучшего актера, чем среднего чинов­ника. Отказать в расходе по постановочной части или по вознаграждению работника сцены, но создать новую должность для молодого человека, приехавшего из Пе­тербурга с запиской от ее сиятельства. Нельзя было про­вести на сцене самую скромную реформу, если это влек­ло за собой какое-то передвижение на письменных сто­лах конторы. Или:

каждая пьеса должна иметь свою обстановку, т. е. свои, только в этой пьесе идущие декорации, свою мебель, бутафорию, свои, только для этих ролей сделан­ные костюмы.

Теперь в каждом театре Советского Союза это азбука дела, а тогда казалось целой революцией. Старый театр имел «сад», «лес»,— как сами же чиновники фрондирова­ли,— «высочайше утвержденной зелени»; имел гостиную с мягкой мебелью и высокой лампой в углу под желтым абажуром для уютного любовного диалога; зал с колон­нами, конечно писанными; мещанскую комнату с ме­белью красного дерева. В декорационном помещении имелся «готический» зал и «ренессанс» для пьес «класси­ческих», как называл режиссер все костюмные пьесы, хо­тя бы они писались современными авторами. К ним были соответствующие стулья с высокими спинками, черный резной стол и курульное кресло, которое режиссер упор­но называл «культурным» креслом. Все это имущество переходило из одной пьесы в другую. Добиваться новой декорации было не легко. «Гардероб» каждый актер имел свой и делал его по своему вкусу. Даже совето­ваться с режиссером не находил нужным. Актрисы со­ветовались между собой, чтобы не повториться в цвете платьев.

О монолитном спектакле, в котором все части гармо­нично слиты, никогда не думали.

Для писания декораций был на жаловании декоратор или декоратор-машинист. Декоратору Малого театра Гельцеру иногда удавались отличные «интерьеры», как в «Талантах и поклонниках», но это бывало исключением. Привлекать в театр художников, тех самых, которые увлекают публику на выставках картин, не приходило в голову ни начальству, ни режиссуре.

Оркестр, играющий в антрактах, мы устраняли как ненужное и вредное для цельности эмоций развлечение. Пережиток тех времен, когда театр считался только за­бавою. А между тем, помню, что даже такая актриса, как Ермолова, говорила мне: «А-мне жаль, что вы уничтожи­ли оркестр. Звуки музыки перед поднятием занавеса все­гда так хорошо настраивают нас, актеров».

В коридоре во время действия должна быть тишина. Для этого свет в коридорах должен быть притушен, что невольно заставляет разговаривать тише. Наш хозяин те­атра купец Щукин, где мы через год начнем играть, про­бовал сначала возражать против такого нововведения. «Как бы, знаете ли, публика не обиделась». Но потом сам так вошел во вкус, что иначе не ходил как на цы­почках.

Надо было бороться и с оскорбительной привычкой публики входить во время действия. Стоит группа в ко­ридоре, разговаривает; дверь в зрительный зал открыта. «Пора входить»,— говорит один. «Нет, еще не начали»,— отвечает другой, взглянув через дверь и увидев, что за­навес еще не поднят. Он, видите ли, привык входить, ко­гда действие уже началось.

Мы придумали притушить свет в коридорах перед на­чалом, это заставит публику спешить на места. До пол­ного запрещения входить во время действия наша мысль тогда еще не дерзала. Это пришло много позднее, лет че­рез десять.

Ведь вот до чего театральная публика веками избало­вана рабским положением актера! Он делает ее культур­нее, он облагораживает ее мечты, он доставляет ей са­мую высокую духовную радость, и публика восхищается актером; но, приходя в театр, она заплатила деньги и, стало быть, имеет право распоясаться и командовать. Те­перь нет в Советском Союзе театра, в котором не было бы запрещения входить в зал во время действия. А сколько

4. В. И. Немирович-Данченко 97

было борьбы вокруг даже такого малюсенького вопроса! Помню, один большой «театрал», посетитель всех премь­ер— когда мы объявили о запрещении входить во время действия — перестал посещать Художественный театр.

* Неужели вас не интересуют наши новые поста­новки?
* Что делать! Должен отказаться. Я привык прихо­дить в театр, когда мне удобно. Меня могут задержать важным разговором. Вы хотите насиловать мою волю. Не согласен.

Но вот в первый год революции: слышу во время дей­ствия шум в коридоре. Оказывается какой-то болван, решивший, что революция дала ему право делать все, что ему угодно, угрожает капельдинеру револьвером, если ! его не впустят в зал. !

Даже Мейерхольд в своем театре одно время вывесил плакат, в котором подчеркивалось разрешение публике не только аплодировать, но и шикать и свистеть, если ей не нравится, а кроме того, входить и выходить во время действия, когда ей заблагорассудится. Разумеется, как i художник он скоро убедился в невозможности играть при таких условиях и вернулся к порядку Художественного театра.

Отношение к публике было одним из крупных вопро­сов нашей беседы. В принципе нам хотелось поставить дело так, чтобы публика не только не считала себя в те­атре «хозяином», но чувствовала себя счастливой и бла- , годарной за то, что ее пустили, хотя она и платит деньги. Мы встретим ее вежливо и любезно, как дорогих гостей, предоставим ей все удобства, но заставим подчиняться правилам, необходимым для художественной цельности спектакля.

**7**

Опускаю еще много других частностей нашей беседы: афиша должна составляться литературнее казенной j афиши Малого театра; занавес у нас будет раздвижной, а не поднимающийся; вход за кулисы запрещен, о бене­фисах не может быть и речи; весь театральный аппарат должен быть так налажен до открытия театра, чтоб пер­вый же спектакль производил впечатление дела, органи­зованного людьми опытными, а не любителями; чтобы не было запаздывания с началом, затянутых антрактов: там

что-то случилось со светом, там зацепился занавес, там кто-то шмыгнул за кулисы и т. п.

Крупнейшими кусками организации были:

репертуар,

бюджет

и,— самое важное и самое интересное,— порядок ре­петиций и приготовление спектакля.

Наиболее глубокая организационная реформа заклю­чалась именно в том, как готовился спектакль. Зароди­лась она, в сущности, в театральных школах, когда эк­заменационные выпускные спектакли начали составлять­ся не из отрывков для показа воспитанников, а из целых больших пьес. Когда педагоги не ограничивались тем, чтобы научить воспитанников первым шагам сценическо­го искусства, но и ладили с ними всю пьесу. Учитель ста­новился педагогом-режиссером. Индивидуальность вос­питанника приучалась подчиняться требованиям мизан­сцены, ансамбля, общего вскрывания литературных и сценических качеств пьесы. Так работали в качестве преподавателей и Правдин, и Южин. Я же в Филармо­ническом училище и Ленский в школе императорских те­атров пошли еще дальше. Мы прежде всего готовили не один экзаменационный спектакль, а несколько — четыре, пять. Затем мы вкладывали в ученические спектакли за­мыслы, далеко выходящие за пределы школьной про­граммы, замыслы явно режиссерского, постановочного порядка. Словно в нашем распоряжении был не случай­ный состав школьной молодежи, а целая труппа. В тече­ние зимы мы давали спектакли на наших школьных сце­нах, а великим постом, когда на семь недель все драма­тические театры вообще закрывались, нам предоставлял­ся императорский Малый театр. Спектакли были закры­тые, но ими в Москве интересовались, так что театр всегда был полон. В смысле внешних постановочных эф­фектов ни я, ни Ленский, конечно, не могли развернуть­ся: мы пользовались тем, что нам давали из имущества Малого театра. Тем не менее, мы ухитрялись и в этой области делать часто новее того, к чему публика в старом театре привыкла.

Вот такой же порядок подготовки пьес был и у Ста­ниславского. Это было для нас моментом огромного сближения. Он тоже начинал с бесед о пьесе и потом репетировал, медленно подвигаясь от одной сцены к дру­гой, останавливаясь на какой-нибудь из них на несколь­ко часов, на несколько дней, добивался исполнения его замысла, повторяя сцену или даже кусок сцены десят­ки раз. Чего именно он добивался, вопрос другой,— важно то, что, работая таким путем, мы не связывали себя рутиной репетировать сразу на сцене и сразу всю пьесу.

Пройдет много лет, Художественный театр будет раз­вивать, расширять и утончать эту реформу уже в усло­виях не школы, как я в Филармонии, и не кружка люби­телей, как Станиславский в своем «Обществе любителей искусств», а в условиях большого профессионального те­атра, а старый театр все еще будет упираться и работать по-прежнему. -

Наша организация будет просачиваться в другие те­атры чрезвычайно медленно, особенно по провинции. Но с первых же лет революции, когда дело театра станет крупнейшим государственным делом, когда театру будет придано значение, небывалое в истории человечества и его духовной культуры,— тогда уже все театры, все до единого, до самого глухого угла страны, воспримут орга­низацию Художественного театра, как нечто совершенно естественное, с чем спорить даже не придет никому в голову.

А как было? Вот:

никаких предварительных бесед о пьесе;

встреча занятых в пьесе актеров начинается с меха­нической проверки ролей по тетрадкам, верно ли они расписаны; при этом главные исполнители редко присут­ствуют; их роли сверяет помощник режиссера;

первая же репетиция сразу на сцене. Актеры ходят с тетрадками, плохо понимая еще, в чем дело вообще в этой пьесе, а режиссер уже показывает: «При этих словах вы направо к столу, а вы налево в кресло, а ты, Костя, в глубину к окну». Почему направо к столу и налево в кресло,—это пока понимает один режиссер; актеры по­слушно вносят его ремарки к себе в тетрадку. Да и не­когда объяснять: надо в каждую репетицию пройти всю пьесу, все четыре или пять актов. Завтра режиссер повто­рит, кто направо к столу, а кто налево в кресло. Потом он объявит два дня «на выучку ролей». Потом пойдут репе­тиции изо дня в день, все так же, каждый раз всех четы­рех актеров. Постепенно актеры перестанут заглядывать в тетрадки и суфлер не будет так надрываться, громко подсказывая весь текст. Исполнители маленьких ролей от усердия или от обиды очень скоро покажут, что у них роль готова совершенно. Актеры крупнее долго будут бо­роться с необходимостью громко произносить еще совсем чужие слова, играть не определившиеся чувства, прояв­лять темперамент безо всякой видимой причины. Часто бесцеремонно или с вежливой оговоркой — зависит от взаимных отношений — будут изменять заказанную ре­жиссером мизансцену; ему оказалось неудобно направо к окну, а ей неудобно налево в кресло. По правде сказать, неудобно не по психологии, а просто не отвечает старым нажитым привычкам актера.

Ермолова все еще смотрит в тетрадь. Однажды, войдя на сцену на репетицию, она говорит своим низким груд­ным голосом, не громко, словно самой себе: «Сегодня я попробую третье действие». Это значит, что она дома разработала свой замысел и хочет проверить. Она репе­тирует третье действие наизусть, бросает искры своего могучего темперамента. Кругом загораются, поднимает­ся интерес к пьесе, возбуждается желание подтянуться. В перерыве ее хвалят, более молодые восхищаются, це­луют руку,— она ее скромно вырывает,— пьеса начинает становиться на рельсы. Актеры с искренней или показной любовью дают друг другу советы, сочиняют новые удоб­ные мизансцены. Роль режиссера здесь впереди, у рампы, на стуле около суфлера, окончилась; он никому не нужен, ему удобнее уйти в глубину и заняться «народной сце­ной», с «выходными» актерами. Над ними он может про­являть свою власть с полным авторитетом, никто не по­смеет сделать ему ни одного возражения. Актеры наладят пьесу сами.

Последний акт всегда наспех: пора обедать, вечером надо играть. Поэтому замысел легко съезжает на резо­нерские или сентиментальные, т. е. на усталые подыто­живания предыдущих переживаний.

Контрольного глаза нет. Что вышло в целом, какие идеи пьесы нашли настоящее выражение, что побледне­ло, а что, наоборот, излишне кричит,— это мы увидим только на спектакле или, в лучшем случае, на единствен­ной генеральной репетиции.

Генеральные репетиции...

Беседа между мной и Станиславским шла в 1897 го­ду, а первая генеральная репетиция в истории русского театра состоялась в 1894 году, всего за три года, во время постановки моей же пьесы «Золото».

Это хочется рассказать. Случилось это так. Пьесу репетировали одновременно в Москве и Петербурге. Сна­чала она должна была пойти в Петербурге в бенефис Стрельской, 20 октября. Репетиции шли под тяжестью ежедневных бюллетеней из Ливадии (Крым) о болез­ненном состоянии Александра Третьего. Он умирал. И 20 октября, когда я, одевшись в сюртук в надежде на вызовы во время премьеры, вышел в седьмом часу на Невский проспект, мне сразу бросились в глаза тихие, молчаливые толпы около траурных бюллетеней на сте­нах. Император умер. Театры были закрыты на неопре­деленное время.

Под давлением церкви театр в России всегда расце­нивался властями как грешная забава. Поэтому и вели­ким постом театры закрывались. Даже незадолго до ре­волюции священник в Самаре отказался служить пани­хиду по знаменитой Коммиссаржевской, так как она бы­ла «актерка», т. е. существо, стоящее вне возможностей быть прощенной на том свете, и потому грех даже мо­литься о ней.

Частным театрам было разрешено снять траур, если не ошибаюсь, через шесть недель. Шесть недель актеры обречены были на безделие и голод. С императорских же театров, где актеры получали жалованье круглый год, траур был снят только 2 января. И вот я стал добивать­ся, чтобы воспользовались пустым временем и сделали еще ряд репетиций моей пьесы и, наконец, генеральную: полную репетицию, как спектакль, со всей обстановкой, в костюмах и гримах. Благодаря отношению ко мне ар­тистов мне это удалось. В пьесе были заняты все четыре первые актрисы труппы — Федотова, Ермолова, Лешков- ская, Никулина, и первые актеры — Южин, Ленский, Рыбаков, Музиль.

До этого случая для автора все бывало сюрпризом — и декорация, и костюмы, и гримы. У меня резко сохрани­лось в памяти чувство холодного ужаса, когда перед на­чалом премьеры одной моей пьесы я увидел главного ис­полнителя в гриме, никак не отвечавшем моим догадкам о внешнем образе. А надо было одобрить и криво улы­баться, чтоб не испортить настроение актера перед са­мым его выходом на сцену. А чтоб актриса до спектакля надела платье, только что сшитое у знаменитой портни­хи,— нельзя было бы и заикнуться. На вас замахали бы руками как на еретика: платья на премьере должны быть с иголочки.

Впоследствии мы со Станиславским, может быть, да­же избалуемся, будем делать не одну, а пять-шесть гене­ральных. Это — полных, всей пьесы, а частичные гене­ральные, т. е. репетиции первых актов в декорациях, гримах и костюмах, будут начинаться за полтора-два месяца.

А когда актеры Художественного театра станут пай­щиками дела, т. е. полными хозяевами его, вложат в него свои заработки и свои жалованья, тогда вы увидите, как они научатся ценить свои художественные задачи. В са­мый разгар сезона, при полнейших ежедневных сборах, мы прекратим спектакли на десять дней, чтобы свободно, не стесняясь временем, делать генеральные репетиции «Ревизора». В другой раз мы прекратим спектакли на две недели, чтобы довести до конца постановку «Гамле­та». Будет случай, когда в течение нескольких месяцев мы будем играть только пять вечеров в неделю вместо семи, чтобы сохранить свежие творческие силы для ре­петиций.

Пусть вам объяснит умный коммерсант широкого масштаба, что и в материальном отношении мы от этого только выигрывали.

Это был единственный театр, в котором репетицион­ная работа поглощала не только не меньше, а часто и больше творческого напряжения, чем самые спектакли. Я останавливаюсь на этом так долго потому, что на этих- то работах и производились новые искания, вскрывались глубинные авторские замыслы, расширялись актерские индивидуальности, устанавливалась гармония всех сце­нических частей.

В нашей восемнадцатичасовой беседе сознание гро­мадной важности этой реформы было непоколебимо. И все правила закулисного быта, вся дисциплина, взаи­моотношения, права и обязанности — все складывалось, как надо было для такой работы. Этим путем ковалась та группа театральных работников, которую со временем будут называть коллективом.

Как-то я спросил Южина, когда он стал управляю­щим Малого театра,— как он может мириться со стары­ми репетиционными приемами, имея уже перед глазами многолетний опыт Художественного театра. Он ответил так:

«Я готов дать моему режиссеру на постановку столь­ко времени, сколько ему нужно, но он не видит в пьесе больше того, для чего вполне достаточно трех недель, месяца».

Так ли это? Режиссер не увидит, актеры увидят. Кто знает, откуда придут творческие толчки. Надо, чтобы ра­бочая атмосфера им помогала.

8

Боюсь, что мой рассказ становится скучноватым. От моей встречи со Станиславским читатель мог ожидать подробностей поэффектнее. Но это-то и отличало на­шу беседу от многочисленных театральных затей, кото­рые «отцветали, не успевши расцвесть».

Я уже упоминал об одном из корифеев нашей лите­ратуры— Петре Дмитриевиче Боборыкине. С ним, как и с Чеховым, я много-много говорил о новом «литератур­ном» театре. Пылкого темперамента, огромной эрудиции, он мог в пять минут набросать самый блестящий репер­туар нашего обетованного театра; мог рассказать, как это дело обстоит во всех столицах Европы, где он чувст­вовал себя как дома, знал всех лучших актеров, актрис, авторов, критиков; писал статьи о театре, читал лекции... Однако мне никогда не удавалось вовлечь его в подроб­ный анализ самой «кухни» театра. Это ему было скучно. Он горел результатами, а не тем упорством, которое соз­дает результаты. Хотя он был прежде всего романист, но отдавал театру большое количество времени, был даже выдающимся драматургом. Но он не был «человеком те­атра». Он любил всю показную, лицевую сторону, но скользил по тому, что можно бы назвать «трудом» теат­ра. Вот что мы, люди театра, любили больше всего на свете. Труд упорный, настойчивый, многоликий, напол­няющий все закулисье сверху донизу, от колосников над сценой до люка под сценой; труд актера над ролью; а что это значит? Это значит — над самим собой, над своими данными, нервами, памятью, над своими привычками... Качалов как-то сказал, что для актера Художественного театра каждая новая роль есть рождение нового челове­ка... Труд мучительный, жертвенный, часто неблагодар­ный до отчаяния; и, тем не менее, труд, от которого актер, раз ему отдавшись, уже не захочет оторваться никогда в жизни, не променяет его ни на какой более спокойный.

Если этого нет, не надо идти в театр.

Вот что было в самом корне сближения между мною и Станиславским. И, может быть, чем больше в нашей беседе было деловых, кажущихся скучными, подробнос­тей, чем меньше мы избегали их, тем больше было веры, что дело у нас пойдет.

9

В какой степени Станиславский был честолюбив?

Вопрос этот не раз возникал в моем сознании, когда за интонациями его низкого, всегда согретого, немного хриплого голоса звучало: или удовлетворение,— что его радовало, или досада,— что огорчало, или явная сдер­жанность — чувство, которое он избегал обнаружить.

Много начинаний, обставленных отличными условия­ми, расползалось на моих глазах от актерского често­любия.

Но вот в нашей беседе был такой кусок.

Говорили о репертуаре. Прежде чем открыть двери те­атра, чтобы сразу играть ежедневно, надо иметь несколь­ко готовых спектаклей. Американская и французская си­стема повторять одну пьесу до тех пор, пока она делает сборы, была незнакома русскому театру; да и не приви­лась бы,— от нее чересчур пахнет ремеслом. Разбирали игранные уже спектакли в кружке Станиславского, рас­ценивали их с точки зрения интересов нашего будущего театра. Подошли к двум крупнейшим из них— «Отелло» и «Уриэль Акоста». Я не скрыл моих колебаний. Несмот­ря на большие внешние достоинства этих постановок, во­прос упирался в качества главного исполнителя. Дело, к которому мы готовились, было слишком серьезно, чтоб начинать его с фальшивых комплиментов. В нашей бесе­де наступил момент психологического острия.

И Станиславский не произнес ни одного слова в за­щиту. Он покорно предоставлял мне решать, удаются ему трагические роли или нет. «Отелло» и «Уриэль» мы так и не включили в репертуар.

Можно смело сказать, что ни один крупный актер не был бы способен на такой самоотверженный жест.

Не должен ли я был заключить уже из этого одного, что этот всевластный создатель своих спектаклей сумеет подчиниться той дисциплине, какую он сочиняет для дру­гих? Что жертвы, какие он потребует от других, он при­несет и сам?

Разумеется, я не был так наивен, чтобы считать круп­ного театрального человека лишенным всякого честолю­бия. Но как у всякой страсти, сила честолюбия может быть созидательной, может быть и разрушительной. Под ее напором художник может создавать самое лучшее, на что он способен, а все знают и до каких злейших поступ­ков доводит эта страсть. Это зависит еще от каких-то ка­честв характера...

В конце концов из ряда отдельных мелких реплик у меня нанизывалось впечатление, что каково бы ни было у Станиславского честолюбие,— актерское ли, стать Лен­ским,— он им смолоду увлекался,—

или Росси, Поссартом,— европейские трагики, о встре­чая с которыми он любил рассказывать и которые явно импонировали ему своей генеральской монументальнос­тью,—

режиссерское ли,— создать из себя русского Кроне - ка,— режиссер знаменитой Мейнингенской труппы,— Станиславский то и дело приводил примеры шикарных приемов, какими Кронек обставлял свою монархическую режиссерскую власть,—

нанизывалось впечатление большого вкуса и такта, складывалась уверенность, что мечта обо всем деле в це­лом поглотит то, что было первоисточником самой мечты.

И вдруг совершенно неожиданное.

Уже к концу нашей беседы, утром, за кофе, я сказал: «Нам с вами надо еще установить — говорить друг другу всю правду прямо в лицо». После всего, о чем мы уже договорились, я ожидал в ответ несколько слов, вроде «это само собой разумеется» или «мы к этому уже бла­гополучно приступили». Каково же было мое удивление, когда Константин Сергеевич молча откинулся к спинке кресла и остановил на мне взгляд словно побелевших зрачков и сказал:

«Я этого не могу».

Я сначала не понял и подхватил: «Ах, нет. Я даю вам это право во всех наших взаимоотношениях».

«Вы не поняли. Я не могу выслушивать всю правду в глаза, я... »

По искренности, по прямоте это так же было замеча­тельно, как и противоречило всему предыдущему. Я по­старался смягчить уговор: «Всегда можно найти такой способ говорить правду, чтоб не задеть самолюбия... »

Много раз потом, на протяжении десятков лет совме­стной работы, мне вспоминалось это признание. Иногда она казалось мне пророческим. Но и оно было неточно. Часто Константину Сергеевичу можно было говорить в глаза самую тяжелую правду, и он принимал ее просто и мужественно; а иногда, действительно, возбуждался, страдал или еще чаще негодовал от правды, гораздо ме­нее значительной.

Природа Станиславского страстная и сложная. Она развертывалась перед нами годами. Многое в нем долго нельзя было разгадать благодаря поражавшим нас про­тивоположностям. Трафаретные определения, однокра­сочные, никогда не были пригодны для его характери­стики.

Долго горячие, преданные поклонники называли,его «большим ребенком», но и это, в конце концов, опреде­ляло очень мало и было не серьезно.

А наше первое свидание было слишком переполнено горячим желанием полюбить друг друга; для спокойно­го анализа в нем мало было места. Он тоже, вероятно, делал про себя догадки относительно моего характера. Он даже признался, что уже года полтора «ходит вокруг» меня с мыслью встретиться на деле...

ю

Два медведя в одной берлоге не уживутся.

С доверчивой улыбкой друг перед другом мы смело, без фарисейства, поставили и этот вопрос. Как мы поде­лим между собой наши права и обязанности. Еще в ад­министративной области можно было размежеваться. Станиславскому предстояло нести большую актерскую работу, поэтому хотя за ним и сохранялись и права, и обязанности вникать во все дела по администрации, но наибольшей тяжестью она возлагалась на меня: реши­ли, что я буду тем, что в юридическом «товариществе» именовалось директором-распорядителем.

Но ведь кроме того и прежде всего мы оба в своих группах были полновластными режиссерами и педагога­ми. Оба привыкли утверждать свою единую волю, и са­ми привыкли, и своих воспитанников приучили. Да и бы­ли убеждены, что иначе никак не может быть. И если по постановочной части у Станиславского было больше опы­та, он уже проявлял и новые приемы в мизансцене, в ха­рактерности, в народных сценах, и я не мог не признать его решительного преимущества передо мною,— то в про­ведении внутренних, актерских линий постановки нам не избежать было положения двух медведей в одной бер­логе.

Однако у Константина Сергеевича уже было припа­сено разрешение этой трудной проблемы. Он предложил так:

вся художественная область разделяется на две час­ти— литературную и сценическую. Оба мы охватываем всю постановку, помогая друг другу и критикуя друг дру­га. Как это будет технически, сговоримся потом. Во вся­ком случае, имеем в художественной области одинако­вые права, но, в случае спора и во всякую решительную минуту, ему принадлежит право veto [[4]](#footnote-5) в сценической час­ти, а мне право veto в литературной.

Выходило так, что за ним последнее слово в области формы, а за мной — содержания.

Разрешение не очень мудрое, и вряд ли мы оба не чувствовали в то же утро всю неустойчивость такого пла­на. Само дело очень скоро покажет, на каждом шагу по­кажет, что форму не отдерешь от содержания, что я, на­стаивая на какой-нибудь психологической подробности или литературном, образе, смогу бить прямо по их сценическому выражению, т. е. по форме; и наоборот, он, утверждая найденную им и излюбленную форму, мог вступать в конфликт с моей литературной трактов­кой.

Именно этот пункт и станет в будущем самым взрыв­чатым во всех наших взаимоотношениях...

Тем не менее, в то замечательное утро мы оба ухва­тились за эту искусственную чересполосицу. Очень уж нам хотелось устранить все препятствия. Очень уж притя­гивало и не отпускало, казалось громадно и драгоценно то призрачное строение, которое мы так разукрасили сна­ружи и внутри, заражая друг друга с двух часов вчераш­него дня своими темпераментами, красивыми мечтами и такой близостью их реализации. Каждый искренно и без­расчетно готов был взвалить на себя жертвенную тяжесть уступок, лишь бы не потушить разгоревшийся в нас пожар.

Иногда запоминаются такие мелочи, такие, по-види­мому, незначительные краски.

На всю жизнь осталось в памяти утро и предрассвет­ная тишина в усадьбе, когда я вернулся из Москвы. Сут­ки по шумной железной дороге; потом в сторону, сразу в тишину екатеринославских степей, в поезде с такой ско­ростью, что кажется, можно соскочить, нарвать цветов и догнать; потом добрых пятьдесят верст на лошадях, теп­лой южной ночью, в облаках пыли, поднимающейся в темноте и лезущей в ноздри; сбоку все время хруст не- скошенного ячменя,— правая пристяжная топчет его по дороге,— и, наконец, погруженные в сон деревня и усадьба.

Мы с женой ходим перед террасой дома — от флиге­ля, где «службы» и конюшня, до начала парка. Я уже рассказал ей о свидании с Алексеевым и продолжаю при­поминать подробности. Отдельные черточки, наблюдения перебиваются деловыми соображениями и так связыва­ются с мечтами, словно тонут в них. Ни в усадьбе, ни в степи — ни звука. Фыркнет лошадь,—они около конюш­ни на воле, перед бричкой с овсом,— в конюшне душно; прокричит утка на реке, испугавшись вынырнувшей ры­бы; какая-нибудь из больших дворовых собак неслышно приблизится, лизнет руку: собаки как-то осторожно чув­ствуют предрассветную тишину, точно боятся нарушить ее последний час. JaM где-то за садом уже потянулись светлые полоски. Мы подходим к колодцу, обходим лу­жицы около нового сруба, опускаем ведро за свежей водой.

Мечты и планы, планы.

В чем особенная сила театра? Почему к нему тянутся и девушка из глухой провинции, как Нина Заречная в «Чайке», и гимназист, и купеческий сын, и отпрыск кня­жеского рода князь Сумбатов, и доктор Васильев броса­ет свою громадную практику, и генерал Стахович, това­рищ на «ты» великих князей, снимает свой мундир, что­бы стать актером, молодой граф уходит из родительско­го дома за актрисой, которая даже старше него, по заме­чательно талантлива, и лучшие писатели, перед которы­ми раскрыты настежь двери, предпочитают отдавать свои лучшие чувства театру и актерам? Через десять лет Ху­дожественный театр будет большим паевым товарищест­вом; посмотрите его пайщиков: мещанин города Одес­сы, замечательный актер; чудесная актриса, крестьянка Саратовской губернии Бутова; учитель чистописания, очаровательный Артем; «Рюриковичи» граф Орлов-Давы­дов, князь Долгоруков; ее превосходительство Иеруса­лимская— это наша grande dame[[5]](#footnote-6) Раевская; почетный купец, еще купец, графиня Панина, князь Волконский, лекарь Антон Чехов...

Музыка жизни; дух легкого, свободного общения; не­прерывная близость к блеску огней, к красивой речи; возбуждается все мое лучшее; идеальное отображение всех человеческих взаимоотношений — семейных, друже­ских, деловых, любовных, еще любовных, без конца лю­бовных, политических, героических, трогательных, смеш­ных. И закулисный быт актеров, всегда взвинченный, всегда трепетный, и всё они переживают вместе — и ра­дость, и слезы, и негодование.

Царство мечты. Власть над толпами.

Через всю мою жизнь, как широкая река через степи, проходит эта притягивающая и беспокойная, отталкива­ющая и не выпускающая из своих чар атмосфера театра и театрального быта.

У девятилетнего мальчика ежедневные представления в картонном театре на подоконнике; сам и актер и афи- шер, и музыкант и дирижер с палочкой; любимая воз­ня— в мусоре строящегося летнего театра; любимые за­пахи— типографской краски на афише и газа за кулиса­ми; дружба с капельдинером. В тринадцать лет драма­тург, автор пятиактной мелодрамы «Жак-Ноэль Рам- бер», четырехактной комедии с куплетами и водевиля с пением «Свадебная прическа». Все три сочинены в одно лето. Первое увлечение — наездница в цирке, первая в шестнадцать лет любовница — актриса. Потом любитель, все самые лучшие связи — за кулисами, и т. д., и т. д.

И откуда это? По какой теории наследственности? Отец — провинциальный военный, помещик Чернигов­ской губернии, никогда не приближавшийся к театру; мать из совсем глухого угла Кавказа, вышла замуж че­тырнадцати лет, не знала никакого театра, в пятнадцать родила, но вместе с нянчаньем ребенка долго еще игра­ла в куклы... Правда, отец выписывал журналы и имел для своего Стародуба очень недурную библиотеку. И не

ожидал, конечно, что она отравит его первенца; в воен­ном корпусе брат Василий был несколько раз посажен в карцер за ряд стихотворений против начальства; затем, наперекор строжайшим настояниям отца, бросил корпус, убежал в Петербург и, в бурном одиночестве, выработал­ся в писателя, прославившего имя скромного подполков­ника.

Ну это от библиотеки,— Пушкин, Лермонтов, Мар- линский, «Современник»,— а откуда страсть к театру? Второй брат, Иван, красавец, тоже бросил юнкерское училище и ушел в актеры. Бедняга сгорел от туберкуле­за как раз на пороге сверкающих успехов. Единственная сестра, одна из очаровательнейших женщин театра, ста­ла известной актрисой.

И вот — четвертый.

Откуда такой поток в литературу, в театр, в музыку? Где его источники?

Разве вот как раз в том, почему мать до шестнадцати лет играла в куклы...

12

Ни имени Чехова, ни его писательского образа около нас — меня и Алексеева — в нашей беседе не было. Разу­меется, я о нем упоминал, но это оставалось без всякого отзвука. В репертуаре Константин Сергеевич обнаружи­вал хороший вкус и явное тяготение к классикам. А к со­временным авторам был равнодушен. В его театральные расчеты они совсем не входили. Рассказы Чехова он, ко­нечно, знал, но как драматурга не выделял его из группы знакомых его уху имен Шпажинского, Сумбатова, Неве- жина, Гнедича. В лучшем случае, относился к его пьесам с таким же недоумением, как и вообще вся театральная публика.

Притом же мы эгоистично, глубоко эгоистично, об­суждали наш театр, наш, вот театр Станиславского и мой. Театром Чехова он станет потом, и совершенно не­ожиданно для нас самих.

А Антон Павлович в это время, в лето 1897 года, за­крылся от театра всеми допускаемыми средствами; от те­атра, от его друзей, от его дразнящих образов и слухов забронировался, как ему казалось, навсегда. Писал, ле­чил в своем Мелихове и изредка прислушивался к заруб-.

цовывающимся ранам: «Не буду пьес этих ни писать, ни ставить, если даже проживу еще семьсот лет».

Еще весной, за завтраком с Сувориным, у него внезап­но открылось кровохарканье. Его свезли в клинику, где продержали месяца полтора, не пускали к нему долго да­же сестру.

«Как я мог проглядеть притупление, я — врач!» — по­вторял он несколько раз.

На всю эту зиму, 1897—1898, он уехал в Ниццу.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ 1

Мы решили готовиться к открытию год. Для уха аме­риканского менеджера или итальянского direttore это прозвучало бы чудовищно: целый год для подготовки те­атра. А нам и этого едва хватило.

Все наши хлопоты можно было разделить на четыре департамента: 1) сближение двух групп — его и моей — путем просмотра спектаклей — его и моих; это главный художественный департамент; 2) техническая подготов­ка, т. е. отыскание театрального здания, заключение до­говоров, налаживание всевозможных хозяйственных и ад­министративных частей; 3) подготовка так называемой «общественности» и 4) — о, кошмар! самое существен­ное; деньги, деньги и деньги.

Это, не правда ли, всем понятно. Это самое первое. В ушах звенит чисто московская интонация с открытым сочувствием и скрытой усмешечкой: а где вы, господа хо­рошие, деньги достанете?

Теперь, когда я пишу эти строки, в Советском Союзе вопрос б средствах был бы самым второстепенным. Ма­лейшая художественная инициатива, любая скромная, но честно и искренно работающая театральная труппа или эксперимент, совершенно фантастичный, но имеющий ка­кую-нибудь связь с искусством,— все немедленно встре­тит поддержку у самого правительства: вас так или ина­че устроят, чтобы вы могли осуществить ваше начинание.

А в ту эпоху мы с Алексеевым чувствовали себя на по­ложении людей, на которых лакей посматривает подозри­тельно: не стянули бы эти господа чего-нибудь,— сереб­ряную ложку или чужую шапку. Помню, как раз таким ощущением мы поделились друг с другом, выходя на бо­гатый парадный подъезд от Варвары Алексеевны Моро­зовой. Это была очень либеральная благотворительница. Тип в своем роде замечательный. Красивая женщина, бо­гатая фабрикантша, держала себя скромно, нигде не ще­голяла своими деньгами, была близка с профессором, главным редактором популярнейшей в России газеты, мо­жет быть, даже строила всю свою жизнь во вкусе благо­родного, сдержанного тона этой газеты. Поддержка жен­ских курсов, студенчеств, библиотек — здесь всегда было можно встретить имя Варвары Алексеевны Морозовой. Казалось бы, кому же шоткликнуться на наши театраль­ные мечты, как не ей. И я, и Алексеев были с нею, конеч­но, знакомы и раньше. Уверен, что обоих нас она знала с хорошей стороны.

Но — театр! Да еще из любителей и учеников.

Когда мы робко, точно конфузясь своих идей, докла­дывали ей о наших планах, в ее глазах был такой почти­тельно-внимательный холод, что весь наш пыл быстро за­мерзал и все хорошие слова застывали на языке. Мы чув­ствовали, что чем сильнее мы ее убеждаем, тем меньше она нам верит, тем больше мы становимся похожими на людей, которые пришли вовлечь богатую женщину в не­выгодную сделку. Она с холодной, любезной улыбкой от­казала. А и просили-то мы у нее не сотен тысяч, мы пред­лагали лишь вступить в паевое товарищество в какой угодно сумме, примерно в пять тысяч.

Потребность в частных театрах все время чувствова­лась в воздухе культурной Москвы. Были оперные сезоны, поддерживаемые богатым купечеством. Был театр слу­чайно разбогатевшей актрисы Абрамовой, где играли пьесу Чехова «Леший». В том самом доме, где теперь Ху­дожественный театр, целый сезон продержался театр другой, случайно разбогатевшей актрисы — Горевой. Тут погибло больше двухсот пятидесяти тысяч какой-то почи­тательницы, влюбившейся в эту очень красивую, но хо­лодную актрису. Ее театр начался очень шикарно. Она заново отделала зал, пригласила лучших провинциаль­ных актеров на большое жалованье, а художественным директором — Боборыкина. Тот объявил блестящий ре­пертуар, однако пробыл там всего двадцать три дня. По­ссорился на репетиции с актрисой, которая отказывалась произносить в какой-то классической пьесе «я вспотела». Она говорила, что это грубо и неприлично. Боборыкин, вообще очень вспыльчивый,— у него в таких случаях сра­зу багровел весь череп,— сказал: «Это уж предоставьте мне решать, что грубо, а что нет, и знаменитый драма­тург понимал это лучше вас». Актриса уперлась на своем, а директриса Горева приняла ее сторону. Боборыкин и ушел. В конце концов, предприятие оказалось самым рас­пущенным самодурством.

Все эти предприятия лопались как пузыри. И сложи­лось убеждение, что к редкому предприятию так подходит название «всепожирающий Молох», как к театральному. Богатые солидные люди это отлично знали и сторонились театральных фантазеров. Мы с Алексеевым чувствовали это и конфузились. Для искания денег надо было иметь не только прекрасные идеи, и не только веру в них, а еще ка­кое-то качество, которого, очевидно, не было ни у него, ни у меня.

Сам Алексеев был человек со средствами, но не богач. Его капитал был в «деле» (золотая канитель и хлопок), он получал дивидент и директорское жалованье, что поз­воляло ему жить хорошо, но не давало права тратить мно­го на «прихоти». Был у него и отдельный капитал, но от­ложенный для детей, он не смел его трогать. Все это он очень искренно рассказал мне в первое же свидание. В наше теперешнее предприятие он собирался внести пай примерно в десять тысяч. Кроме того, и он, и жена его, Мария Петровна Лилина,— оказавшаяся потом пре­красной артисткой,— навсегда отказывались от жало­ванья.

Между тем, визит к Варваре Алексеевне Морозовой произвел на нас убийственное впечатление. Если уж она отказала, то чего же ожидать от других состоятельных людей? Тогда мы выдвинули другое: я составил доклад в городскую Думу, призывая ее помочь нам субсидией. Мы хотели, чтобы наш театр был общедоступным, чтобы на­ша основная аудитория состояла из интеллигенции сред­него достатка и студенчества. И не так, как это делается обыкновенно, т. е. дешево продаются плохие места,— нет: мы давали дешевые места рядом с самыми дорогими. Примерно так: первые четыре ряда для людей состоя­тельных, по четыре рубля за кресло — это дороже, чем в других театрах, а затем сразу по полтора рубля и дешев­ле; а первые места бельэтажа, обыкновенно в театрах са­мые лучшие,— по одному рублю; ложи бельэтажа — не по десяти или двенадцати рублей, как обыкновенно, а по шести.

А утренние праздничные спектакли мы отдавали Об­ществу народных развлечений — тот же репертуар в том же составе исполнителей — для рабочих, уже по совсем дешевым ценам, от десяти копеек.

Такой театр, казалось нам, должен был быть очень в духе городского управления, призванного заботиться о населении.

Поэтому наш театр в первый год и носил корявое на­звание «Художественно-общедоступный».

Увы! Мой доклад был поставлен в Думе на повестку для обсуждения после того, как Художественный театр уже больше года просуществовал, т. е. ждал очереди и лежал в Думе без всякого движения примерно года пол­тора.

Таким образом, кардинальнейший вопрос нашего де­ла — денежный — висел в воздухе. Быстро пробегали ме­сяц за месяцем. И снег уже стаял, сани заменились про­летками; дурман сезона, «весь чад и дым» премьер, ба­лов, богатых вечеринок оставался уже позади, поездки к «Яру» и в «Стрельну» [[6]](#footnote-7) стали, как всегда перед концом, угарнее и пьянее, «толстые» журналы уже выпустили свои старшие козыри, прошли боевые студенческие кон­церты, уже говорили о гвоздях предстоящей весенней выставки картин «передвижников», скоро «прилетят грачи»,—

а что же: будет наш театр или нет, найдутся ли для нас деньги, и откуда найдутся, когда, строго говоря, мы их не ищем,—

мы сами конфузливо обегали этот вопрос, точно сты­дились друг перед другом поставить его твердо и угро­жающе.

2

Тем временем мы продолжали знакомиться: я — с его кружком, он — с моими воспитанниками. Мы не объявля­ли нашей молодежи о нашем плане, но шила в мешке не утаишь. Вспоминаю, как Москвин, перешедший из про­винции в Москву в театр Корша на водевильные роли, ти­хо сказал мне: «Мне уже чуть не каждую ночь снится ваш театр». Волнующее известие скоро проникло в обе группы. Поднялось как бы соревнование. В эту зиму Ста­ниславский поставил лучший свой спектакль, «Потонув­ший колокол» Гауптмана, а мои ученики совершили не­бывалое: они приготовили к выпускным спектаклям шесть постановок.

Станиславский чутко видел в Гауптмане «нашего» пи­сателя.

Кстати сказать, Чехов очень любил Гауптмана, в то же время совсем не любил Ибсена.

Генеральная репетиция «Потонувшего колокола» сра­зу обнаружила и все высокие качества и основные недо­статки кружка. Мизансцена поражала богатством фан­тазии, новизной и изобретательностью. Каждый дюйм крошечной клубной сцены был использован с изумитель­ной ловкостью; вместо обычной сценической, ровной пло­щадки— горы, утесы и пропасти; эффекты — и световые, и звуковые, а в особенности паузы — создавали целую гамму новых сценических достижений. Звуки хороводов, нечеловеческие крики и голоса, свист ночных птиц, таин­ственные тени и пятна, леший, эльфы — все это наполня­ло сцену очень занимательной сказочностью. Отлично помню, как Федотова оказала: «Мне кажется, Костя с ума сойдет».

Это было самое сильное в спектакле, но и кроме то­го— краски и рисунки в декорациях, костюмах и сцени­ческих вещах создавались подлинными художниками.

Наконец, фигуры актеров были оригинальны, харак­терны и избавлены от трафаретов.

Таким образом, в «Потонувшем колоколе» живопис­ная сторона спектакля была исключительно сильна, и в первых двух актах как будто нельзя было желать ничего лучшего. Но с развитием.представления проявлялся и ос­новной недостаток спектакля: нетвердость внутренних ли­ний, неясность или даже искажение психологических пру­жин и отсюда непрочность драматургического стержня. Во мне этот спектакль еще больше укрепил взгляд на Константина Сергеевича той эпохи; его режиссерская па­литра обладала огромным запасом внешних красок, но пользовался ими он не по приказу внутренней необходи­мости, а по каким-то капризам темперамента в борьбе со штампами какой бы ни было ценой. Так продолжалось довольно много лет; иногда казалось, что он до странно­сти придает мало значения и слову, и психологии.

Помню, даже на пятом или шестом году Художествен­ного театра, в одном горячем споре,— в одном из тех, как будто беспокойных и нервных, но чрезвычайно полезных споров, которые происходили между нами обыкновенно по окончании репетиций,— все уже разошлись, на сцене готовятся к вечеру, входят и выходят капельдинеры, уби­рающие зал, мы то и дело перемещаемся из одного сво­бодного угла в другой,— я формулировал ему так:

«Вы — режиссер исключительный, но пока только для мелодрамы и для фарса, для произведений ярко сцениче­ских, но не связывающих вас ни психологическими, ни словесными требованиями. Вы «подминаете» под себя всякое, произведение. Инргда вам удается слиться с ним, тогда результат получается отличный,— но часто после первых двух актов автор, если он большой поэт или боль­шой драматург, начинает мстить вам за невнимание к его самым глубоким и самым важным внутренним движени­ям. И потому у вас с третьего действия спектакль начи­нает катиться вниз».

Станиславский сам, в своей книге «Моя жизнь в искусстве» не раз говорит об этом же с достаточной бес­пощадностью к самому себе, и становилось понятно, поче­му он так предупредительно уступал мне «содержание», оставляя за собой форму. Но живописной стороной легче «эпатировать» публику, так что в известном смысле Алек­сеев был прав. Во всяком случае, спектакль имел боль­шой успех, а на генеральной репетиции публика собра­лась очень кроткая: я ушел в половине второго ночи, а предстояло играть еще два больших акта. Отметилась еще одна его особенность: при огромной настойчивости,— может быть, самой крупной черте его характера,— на­стойчивости, как проявления то сильной воли, то упрямо­го художественного каприза,— при такой настойчиво­сти— полное отсутствие представления о времени и про­странстве в жизни. На сцене он ясно чувствовал каждый вершок, а в жизни искренно признавался, что не пред­ставляет себе, что такое пятьдесят сажен, а что триста. Или четверть часа или полтора. Будет со временем та­кая репетиция «Шейлока», которую я убедил прекра­тить в половине пятого утра, когда не начинали еще 3-го акта, т. к. в антрактах Константин Сергеевич да­вал указания актеру, как владеть шпагой или как кла­няться.

Так было в кружке Алексеева, но и на моих курсах подъем соревнования был исключительный. Происходило это потому, что на выпускном курсе было несколько круп­ных талантов,, и потому еще, что среди них, был Мейер­хольд.

Этот, впоследствии знаменитый режиссер был принят в Филармонию сразу на второй курс и в школьных ра­ботах проявлял очень большую активность. И особенно в направлении общей дружкой работы. Факт, небывалый в школах: после пя1"й приготовленных и сыгранных спек­таклей мои воспитанники попросили разрешения приго­товить еще мою пьесу «Последняя валя» почти самосто­ятельно. И действительно, я дал всего-навсегоу как сей­час помню,, девять классов, а в течение месяца большая пьеса была поставлена и сыграна в выпускном спектакле, который, между прочим, сильно выдвинул Кнюшер. «За­водилой» всего этого был Мейерхольд. Помню еще спек­такль «В царств.е скуки» — французская комедия Паль- ерона. Мейерхольд со своим, товарищем даже обставил маленькую школьную сцену с отличной режиссерской выдумкой и технической сноровкой.

Как актер Мейерхольд был мало похож на ученика, обладал уже некоторым опытом и необыкновенно быстро овладевал ролями: причем ему были доступны самые разнообразные — от трагической роли Иоанна Грозного до водевиля с пением. И всех он играл одинаково крепко и верно.. У него не было ярких сценических данных, и по­тому ему не удавалось создать какой-нибудь исключи­тельный образ. Он был по-настоящему интеллигентен. Чехов говорил о нем (в «Одиноких» Гауптмана):

«Его приятно слушать, потому что веришь, что он по­нимает все, о чем говорит».

А ведь это так редко, если актер играет или умного, или образованного человека.

И Чехова-поэта Мейерхольд чувствовал лучше других.

Меньше всего можно было ожидать, что материаль­ное благополучие придет к нам от этой маленькой уче­нической сцены, а между тем это было так.

**3**

Филармоническое общество и училище находилось под покровительством великой княгини Елизаветы Федо­ровны. В московской культурной жизни частная иници­атива всегда старалась найти себе опору в каком-нибудь покровительстве. Елизавета Федоровна любила театр, привязалась к моим школьным спектаклям, конфузливо старалась бивать даже на моих простых классах. Отно­шение к ней в московском обществе было хорошее, со­всем не такое, как к ее супругу — великому князю Сер­гею Александровичу, который был генерал-губернатором

МОСКЕЫ.

Московское генерал-губернаторство играло в жизни России огромную роль; Петербург считался мозгом Рос­сии, а Москва — сердцем. От Москвы по периферии бли­же к провинции, в глубину, в недра страны. Помимо во­енных и административных узлов, здесь сосредоточились два больших пласта — 'дворянство и купечество. Дво­рянство постепенно беднело, а купечество все глубже и смелее распускало щупальцы по всей народной жизни. Эти два класса относились друг к другу с внешней лю­безностью и скрытой враждой: на стороне первых была родовитость, на стороне вторых — капитал. Каждый друг перед другом старался, щеголяя дипломатическими качествами, напоминать о своих преимуществах.

Москва была нужна Петербургу во все важнейшие этапы истории. Перед войной государь непременно при­езжал в Москву, точно поклониться купечеству, и тогда, после импозантного заседания, представители купечест­ва делали подписку на военные нужды. Делали это очень торжественно: фабрикант подходил к листу, крестился, подписывал фамилию и цифру своего пожертвования, примерно три миллиона. Подписывая, великолепно знал, что если он своими поставками заработает на этой вой­не только сто процентов, то это будет плохо.

У купечества были связи и с великими князьями; я великолепно помню, как известный купец Хлудов дал взаймы великому князю Николаю Николаевичу старше­му несколько сот тысяч рублей, конечно, не рассчитывая получить их обратно. Для каких дел ему была нужна в Петербурге протекция великого князя, не знаю. Хлудовы были крупнейшими представителями текстильной про­мышленности, связи с центром были необходимы. Пом­ню собственный рассказ Хлудова, как он получил разре­шение сделать императрице Марии Федоровне (Алек­сандр Третий) подарок—великолепного молодого дога,— императрица любила собак,— и как, когда она вышла на прием, окруженная множеством маленьких собачек, дог ринулся за ними; Хлудов, обладавший огромной силой, сваливший на наших глазах ручного тигра, удержал дога, но тот разорвал великолепный толстый шелковый шнур;

собачки, спасаясь от страшного зверя, бросились под юб­ки императрицы, дог — за ними, и Хлудов пополз на чет­вереньках, чтоб схватить непослушного пса.

Дворянство завидовало купечеству, купечество щего­ляло своим стремлением к цивилизации и культуре, ку­печеские жены получали свои туалеты из Парижа; езди­ли на «зимнюю весну» на Французскую Ривьеру и в то же время по каким-то тайным психологическим причинам заискивали у высшего дворянства. Чем человек становит­ся богаче, тем пышнее расцветает его тщеславие. И вы­ражалось оно в странной форме. Вспоминаю одного та­кого купца лет сорока, очень элегантного, одевался он не иначе как в Лондоне, имел там постоянного портного... Он говорил об одном аристократе так:

«Очень уж он горд. Он, конечно, пригласит меня к себе на бал или на раут,— так это что? Нет, ты дай мне пригласить тебя, дай мне показать тебе, как я могу при­нять и угостить. А он все больше — визитную карточку».

На обязанности генерал-губернатора было поддержи­вать самые великолепные отношения с теми и другими. Это было иногда мучительно для тонкого аристократиче­ского вкуса. Один из генерал-губернаторов, князь Влади­мир Долгоруков, с трудом переносил необходимость большого сближения с недворянскими элементами. Рас­сказывали про него так: для сближения противополож­ных лагерей у него каждый день обедало не менее два­дцати человек, и при нем состоял специальный адъютант, который должен был следить за тем, кого и когда при­глашать к обеду.

* Кто у вас по списку на завтра?—спрашивает князь.

Адъютант показывает. При одной фамилии князь мор­щится:

* Нельзя ли без него обойтись?

•— Нельзя, ваше сиятельство; давно не звали, чело­век нужный.

* Я знаю, но он пьет красное вино после рыбы и ре­жет спаржу ножом...

Чтобы придать московскому генерал-губернаторству больше престижа, Александр Третий назначил сюда ве­ликого князя Сергея Александровича. Это был первый случай подобного рода. Дворянство было очень доволь­но, оно почувствовало, что великий князь будет гораздо больше на его стороне, чем на стороне купечества. Ку­печество относилось к нему суше. Говоря о нем, не про­пускали случая подмигнуть насчет его склонности к мо­лодым адъютантам,— что, мол, оправдывало и близость к великой княгине одного красивого генерала.,.

Раза два в год генерал-губернатор должен был делать большой прием московскому обществу. В эту зиму ве­ликая княгиня задумала вместо обычного раута дать в своем доме спектакль, в котором бы участвовали люби­тели из высшего общества. Ей очень нравился спектакль Алексеева «Потонувший колокол», она смотрела его чуть ли не два раза. То ли она прослышала об устанавливав­шихся между мной и Алексеевым близких отношениях, то ли это было случайно, но она просила как раз его — Алексеева и меня Помочь ей в этом спектакле.

Вести с нами все переговоры она поручила адъютанту великого князя, полковнику Алексею Стаховичу.

Семья Стаховичей была из крупных помещиков — соседей и друзей Льва Толстого. Один из них — Миха­ил — был членом Государственной думы, министром вре­менного правительства,— пожалуй, самый талантливей из семьи. Наш Стахович увлекся Константином Сергее­вичем, называл его орлом, потом, кбгда театр имел уже успех, потянулся на большее сближение и с ним и со мной, вышел в отставку генералом, стал одним из круп­нейших пайщиков Художественного театра, потом одним из его директоров и, наконец, актером. Это был типич­ный «придворный», красивый, один из самых элегантных мужчин, то что называлось чрезвычайно воспитанный, но раб и своего воспитания, и своего аристократизма. Он отдал себя театру, и все-таки родовитость, связи с выс­шим светом ставил выше театра. И кончил он грустно: революции не принял и, потеряв все свое состояние, по­чувствовал себя одиноким даже среди нас,— и повесился.

Заниматься любительским великосветским спектак­лем у нас, разумеется, не было никакой охоты, но отка­заться было невозможно. Со свойственной нам добросо­вестностью мы взялись за дело. Однако Константин Сер­геевич после первых эффектных бесед должен был пре­кратить бывать, так как у него в доме обнаружилась скарлатина. Я остался один.

Американцы говорят: «It is difficult to say, when and where anything begins and when and where any end will come» [[7]](#footnote-8). Спектакль вышел очень удачным и оказался первой зарницей нашего будущего театра.

Дальше было так:

чем глубже и больнее ныло во мне сомнение в том, что денег для театра мы достанем, тем крепче зрела мысль, что школа без театра — явление бесполезное и не стоит ею заниматься, что воспитанники должны расти при театре, в нем должны получать первую сценическую практику в толпе, на выходах и в маленьких ролях; а по­тому, если мне не удастся создать в этом же году свой театр, я школу брошу и на этой деятельности поставлю крест.

Эту мысль я высказал директорам Филармонии. Они меня ценили, но к заявлению моему отнеслись с тем рав­нодушием, какое у них вообще было к училищу. Для них Филармоническое общество было ценно своими концер­тами, где они занимали места в первых рядах и могли перед всей Москвой щеголять своим меценатством... Так, вероятно, связь моя с ними и кончилась бы, но вышло иначе. Как-то во время одного из посещений великою княгиней училища кто-то из директоров и скажи ей, что, мол, все хорошо, только маленькая неприятность — Не­мирович покидает школу. На это она, будто бы, сказала:

«Я не могу себе представить нашего училища без Немировича».

Этого было достаточно, чтобы вопрос вдруг круто по­вернулся. Среди директоров был богатый купец Ушков. В кабинете подлинный Рембрандт, в зале пол обложен перламутровой инкрустацией. В купечестве был обычай: на похоронах богатого купца щедро оделять нищих, чтоб они молились о спасении души богатого покойника. Ког­да в доме Ушкова умер бывший владелец, скопление ни­щих было так велико, что много людей было раздавлено.

Сам Ушков являл из себя великолепное соединение простодушия, хитрости и тщеславия. Как-то незадолго перед этим у меня был с ним эпизод: на своей крошечной сцене я давно отказался от декораций и заменил их так называемыми сукнами; сукна эти очень потрепались, я несколько раз обращался к администрации школы, но мне отказывали за неимением средств. Однажды я поймал удобную психологическую минуту и говорю Ушкову:

«Ну что вам стоит пожертвовать какие-нибудь пять­сот рублей. Вот великая княгиня зачастила ходить к нам — а на сцене какое-то тряпье».

«Хорошо, — говорит Ушков,— пятьсот — говоришь? (В веселую минуту он любил с собеседником переходить на «ты»). Я тебе эти пятьсот дам, но смотри—скажи обя­зательно великой княгине, что это я пожертвовал, хоро­шо?»— «Хорошо, только давай».— «Смотри ж, не забудь, что от меня пятьсот рублей, от Константина Ушкова».

Вот он-то и записался первым пайщиком в размере четырех тысяч рублей. Впоследствии он не раз просил подчеркивать, что он был первым,— я это делал с удо­вольствием. С его легкой руки записались и остальные директора Филармоншц правда, в очень небольших сум­мах— две тысячи, одна' тысяча. Окрыленные этим успе­хом, мы с Алексеевым сделали еще один шаг, самый важ­ный для всего будущего нашего театра: мы отправились к одному из виднейших московских фабрикантов — Савве Тимофеевичу Морозову.

5

Боборыкин называл крупные московские купеческие фамилии «династиями»; среди них династия Морозовых была самая выдающаяся. Савва Тимофеевич был ее представителем. Большой энергии и большой воли. Не преувеличивал,говоря о себе:

«Если кто станет на моей дороге, перееду не морг­нув».

Шаги некрупные и неслышные, точно всегда без каб­луков. И бегающие глаза стараются быстро поймать ва­шу мысль и быстро сообразить. Но высказываться не то­ропится: выигрывает тот, кто умеет выждать. Голос рез­кий, легко смеется, привычка все время перебивать свои фразы вопросом: «так?»

«Сейчас вхожу в вестибюль театра... так?.. Навстречу идет наш инспектор... так?..»

Голова его всегда была занята какими-то математи­ческими и... психологическими расчетами.

К нему очень подходило выражение «купеческая сметка».

На месте дома знаменитых русских славянофилов Ак­саковых он выстроил великолепное палаццо. Актер Са­довский, о котором я упоминал и который славился эпи­граммами, сочинил:

Сей замок навевает много дум, Мне прошлого невольно стало жалко: Там, где царил когда-то русский ум, Царит теперь фабричная смекалка.

Эпиграмма в угоду дворянству, которое сильно зави­довало «династии» Морозовых, получавшей три миллио­на годового дохода. А держал себя Морозов чрезвычай­но независимо. Вот что было однажды.

Слухи об его «палаццо», убранном с большим вкусом, дошли до великого князя, и вот к Морозову является адъютант с просьбой показать Сергею Александровичу дом. Морозов очень любезно ответил: «Пожалуйста, во всякое время, когда ему угодно».— «Так вот, нельзя зав­тра в два часа?» Морозов переспрашивает: «Ему угодно осмотреть мой дом?» — «Да».— «Пожалуйста, завтра в два часа». На другой день приехал великий князь с адъю­тантом, но их встретил мажордом, а хозяина дома не было. Это было очень тонким щелчком: мол, вы хотите мой дом посмотреть, не то чтобы ко мне приехать,— сде­лайте одолжение, осматривайте, но не думайте, что я бу­ду вас приниженно встречать.

Знал вкус и цену «простоте», которая дороже роско­ши. Силу капитализма понимал в широком, государствен­ном масштабе, работал с энергией, часто исчезал из Мо­сквы на недели, проводя время на фабрике, где тридцать тысяч рабочих. Знал тайные ходы петербургских депар­таментов. Рассказывал однажды с усмешкой, как ему нужно было провести в Петербурге одно дело. Долго ни­чего не клеилось, пока ему не сказали потихоньку: от­правьтесь по такому-то адресу, к вам выйдет роскошная дама, ничему не удивляйтесь и сделайте все, что она скажет.

Он поехал по указанному адресу; к нему, действи­тельно, вышла красивая женщина.

* Вы ко мне по делу о моей замечательной корове? — сказала она весело.
* Да, да,— ответил он, быстро догадываясь.
* Но вас предупреждали, что это исключительный экземпляр, племенная, холмогорская. Меньше чем за пять тысяч я не могу ее уступить.

Морозов без всяких возражений вручил пять тысяч. Коровы он, конечно, никакой не получил, но зато все, что ему нужно было в департаменте, на другое же утро было исполнено.

Но человеческая природа не выносит двух равносиль­ных противоположных страстей. Купец не смеет увле­каться. Он должен быть верен своей стихии — стихии вы­держки и расчета. Измена неминуемо поведет к трагиче­скому конфликту, а Савва Морозов мог страстно увле­каться.

До влюбленности.

Не женщиной—это у него большой роли не играло, а личностью, идеей, общественностью. Он с увлечением отдавался роли представителя московского купечест­ва, придавая этой роли широкое общественное значение. Года два увлекался мною, потом Станиславским. Ув­лекаясь, отдавал свою сильную волю в полное распо­ряжение того, кем он был увлечен; когда говорил, то его быстрее глаза точно искали одобрения, сверкали беспо­щадностью, сознанием капиталистической мощи и влюб­ленным желанием угодить предмету его настоящего ув­лечения.

Сколько раз проводили мы время с ним вдвоем в от­дельном кабинете ресторана, часами беседуя не только о делах театра, но о литературе,— об Йёсенё.

Кто бы поверил, что Савва Морозов с волнением про­никается революционным значением «Росмерсхольма», не замечая бегущих часов? Причем два стакана чая, пор­ция ветчины и бутылка Johannisberg[[8]](#footnote-9) — и то только, что­бы поддержать ресторанную этику.

Но самым громадным, всепоглощающим увлечением его был Максим Горький и в дальнейшем — революцион­ное движение...

Мое знакомство с Саввой Тимофеевичем было снача­ла очень поверхностное. Встречались с ним где-нибудь на больших вечерах, или на выставках, или на премьерах,— где-то нас познакомили. Однажды был объявлен какой-то большой благотворительный спектакль, в котором я с моими учениками ставил «Три смерти» Мея. Встретив­шись где-то с Саввой Тимофеевичем, я предложил ему взять у меня два билета. Он очень охотно принял, но со смешком сказал, что у него нет с собой денег. Я ответил: «Пожалуйста, пусть десять рублей будут за вами; все- таки довольно любопытно, что мне, так сказать, интелли­гентному пролетарию, миллионер Морозов состоит долж­ником». Оба этой шуткой остались довольны. Прошло месяца два, мы где-то снова встретились, и он сразу: «Я вам должен десять рублей, а у меня снова денег нет»- Я опять: «Пожалуйста, пожалуйста, не беспокойтесь. Дай­те такому положению продлиться подольше». Так при встречах шутили мы года два. Однажды я ему даже ска­зал: «Ничего, ничего, я когда-нибудь за ними сам к вам приду». С этим я к нему вместе с Алексеевым теперь и вошел: «Ну, Савва Тимофеевич, я пришел к вам за дол­гом — за десятью рублями».

Морозов согласился войти в наше паевое товарище­ство сразу, без всяких опросов. Он поставил единствен­ное условие —чтобы наше товарищество не имело ника­кого над собой высочайшего покровительства. Он вошел в десяти тысячах.

Впоследствии он взял на себя все материальные за­боты, построил нам театр, помог устроиться «Товарище­ству артистов».

В истории Художественного театра его имя занимает видное место.

На революционное движение он — расказывали нам — давал значительные суммы. Когда же в 1905 году разра­зилась первая революция и потом резкая реакция,— что- то произошло в его психике, и он застрелился. Это слу­чилось в Ницце.

Вдова привезла в Москву для похорон закрытый ме­таллический гроб. Московские болтуны пустили слух, что в гробу был не Савва Морозов. Жадные до всего таин­ственного люди подхватили, и по Москве много-много лет ходила легенда, что Морозов жив и скрывается где-то в глубине России.

В ту эпоху у журналистов была в моде такая форма рассуждений:

«Немножко философии».

Или в другой раз:

«Еще немножко философии».

Так и я сейчас отвлекаюсь от рассказа на несколько минут: немножко философии.

Кто из вас, читатель, не знает этого полногрудного, радостного вздоха облегчения, когда деньги, отсутствие которых вас так угнетало, наконец найдены:

«Ух!» — или: «Ах! Ух, как гора с плеч! Ах, что за счастье!..»

Нахмуренность с лица исчезла, появилась ясная, спо­койная улыбка, жилы и мускулы наполнились уверенно­стью, стойкостью; заботные мысли, которых было так много, тают как тучки под летним солнцем, вера не толь­ко в дело и успех его, но и в самого себя растет с каж­дым часом; с каждой бодро произнесенной фразой, сам себе кажешься необыкновенно одаренным, чувствуешь, что удача, счастье уже навсегда поселились тут, где-то рядом с тобой. И так далее. Можно было бы написать целый монолог, насыщенный бодростью.

Так вот с философской точки зрения: неужели этого сорта счастье так необходимо в существовании челове­ка? Неужели за то, чтобы успешно развивать свою жиз­ненную задачу, надо заплатить рядом тяжких сомнений, обидных для гордости переживаний, припадков уныния, моментов глубокого пессимизма? По Шопенгауэру, сча­стье негативно, оно есть, только избавление от несчастья. Вот и мы — радостно, облегченно вздохнули, потому что избавились от тяжелых помех, от барьеров, оврагов, вся­ческих препятствий, которые жизнь набросала на нашем полуторагодовом пути — от восемнадцатичасовой беседы до открытия театра. Это так надо, чтоб мы сначала по­страдали? Для чего же надо? Для того, чтобы мы боль­ше ценили, что ли, жизненные удачи? То есть за право создать из пьесы Чехова высокое произведение искусства нам, значит, надо было не только провести многолетнюю творческую работу над самими собой, над своими при­родными данными,— потому что «и духовный плод не рождается без мучений»,— но еще надо было унижаться в гостиной Варвары Алексеевны, искать и поклониться четырем тысячам Ушкова, двум тысячам Вострякова, одной — Фирганга,— людей, которых мы, говоря искрен­но, положа руку на сердце, не уважали, — ни их, ни их капиталов?

Будто бы наша социальная жизнь не может быть ина­че построена?

Через двадцать лет окажется, что может.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ 1

Итак, средства найдены. Театр будет.

Великолепнейшая, может быть, единственная в жизни зарядка охватила наших будущих артистов,— что Тол­стой называет «сдержанным огнем жизни».

Правда, в нашем распоряжении было всего-навсего двадцать восемь тысяч рублей. Но ведь и бюджет наш был небольшой. Здесь была одна своеобразная особен­ность. Жалованье труппе назначалось не по ролям, а пер­сонально; не по тому, сколько полагалось бы платить ак­теру, играющему такую-то или такие-то роли, а по тому, на сколько такой-то и такой-то, мой ученик или любитель из кружка Алексеева, мог бы в данное время рассчиты­вать в лучшем театре. Например, Москвин получал в это время в театре Корша сто рублей в месяц в течение ше­сти месяцев; летом еще мог бы заработать рублей триста. А мы ему назначали круглый год по сто рублей, но играть он будет первые роли. Исполнителю этих ролей в обык­новенном театре платили бы в месяц пятьсот рублей. Но Корш ему еще не верил и первых ролей не давал,— да бее нашей помощи — моей и Станиславского — он еще и не сумел бы так сыграть. Когда постепенно, из года в год, он будет все меньше и меньше нуждаться в нашей творческой помощи, когда мы будем все меньше и мень­ше играть за него на репетициях, тогда его жалованье будет все больше и больше расти. Как и случилось. Через несколько лет он дошел до такого оклада, какого ему не в силах был дать уже никакой другой театр. Но это при­шло уже вместе с ростом самого Художественного театра и его бюджета.

В таком порядке, например, Книппер получала в пер­вый год всего девятьсот рублей, т. е. семьдесят пять руб­лей в месяц, играя, однако, первые роли.

Хлопот, переговоров было так много, что из памяти исчезли не только частности, но и целые куски.

Помнится, как мы осматривали свободные театраль­ные здания и остановились на небольшом, не особенно красивом, состоящем, в сущности, при летнем саде...

Помнятся хлопоты по освобождению из цензуры тра­гедии Ал. Толстого «Царь Федор Иоаннович». К счастью, об этом же хлопотал для своего театра в Петербурге Су­ворин. Удалось только благодаря его влияниям...

Помнится, что в это же самое время вдруг, как из-под земли или как игрушка с пружиной из ящика, выпрыг­нул конкурент нашего, еще не родившегося, детища. Да еще какой конкурент! Императорский театр! Стало быть, материально совершенно обеспеченный. Это было так.

В императорские театры был назначен новый дирек­тор. Он приехал в Москву, здесь он наткнулся на вопрос о «перепроизводстве актерских сил». Его кто-то и раз­дразнил:

«Вот вы тут сидите, перебираете, не знаете, куда де­вать вашу молодежь, а в это самое время два довольно известных в Москве человека составляют молодую труп­пу и открывают театр». Слово за слово, и новый дирек­тор в течение одних суток сносится телеграммой с мини­стром императорского Двора, снимает лучший в Москве театр, на который и я точил зубы, и предлагает уже не­безызвестному вам Ленскому давать там его ученические спектакли.

Ленский был в большой степени мой единомышлен­ник, питал такие же надежды на театральную молодежь и на обновление драматического театра. Мы много и оди­наково мечтали о реформах. Поэтому я испытывал чув­ство двойное: с одной стороны, должен был радоваться за Ленского, а с другой — бояться сильного конкурента.

Однако при всей скромности должен сказать, что именно с точки зрения художественной конкуренции у меня не было опасений. Во-первых, Ленский сам как ар­тист, при всей его громадной величине, находился все-та­ки в слишком большом плену у старого русского театра, а во-вторых, я уже знал, что такое дирекция казенных театров, и мог предсказать, что Ленскому с нею в новом деле не ужиться.

И наконец, что ж! По римской поговорке — «жить — значит воевать».

Я даже без малейшего протеста вернул Ленскому двух актеров, которые только что окончили его, Ленского, кур­сы и поступили в нашу труппу. Это были Остужев и Ай­даров. Ленский раньше сам советовал им не оставаться в Малом театре, а пойти в наш, но теперь уже нам при­шлось отказаться от этих талантливых его учеников.

Вообще очень мы были смелы. И очень бодро и даже весело собирались и обсуждали планы.

Как-то, многие годы спустя, Станиславский на какой- то репетиции, убеждая актеров, что можно находить изу­мительный подъем в скромной обстановке, что для ярких чувств нет надобности в яркой театральной мишуре,— вспоминал ботвинью и жареных цыплят у меня за обе­дом, в небольшом скромном палисаднике:

«Вместо гостиных и зал мы переходили через какой- то дворик, вместо кресел были скамьи, вместо пальм в кадках — живые кусты сирени,— а между тем другого такого вкусного обеда я в своей жизни никогда не ел,— вкусного, дружного... все зависит от настроения...»

5. В. И. Немцрович-Данченко 129

Однако среди этих жизнерадостных хлопот пронесся вдруг короткий, но зловещий вихрь,— настолько корот­кий, что я даже забыл о нем. Напомнило мне об этом по­следнее советское издание сочинений Чехова. Там в при­ложении помещены отрывки из моих писем к Антону Павловичу, найденных в Чеховском музее.

На мою просьбу, разрешить нам поставить «Чайку» Чехов ответил решительным отказом.

Я совсем забыл об этом. Теперь, чтоб припомнить, взял из музея копии моих писем. Чехов не только хранил все письма к нему, но нумеровал и сортировал по алфа­виту...

Вот мое первое письмо по поводу «Чайки».

Дорогой Антон Павлович!

Ты уже знаешь, что я поплыл в театральное де­ло. Пока что, первый год мы (с Алексеевым) со­здаем исключительно художественный театр. Для этой цели нами снят «Эрмитаж». Намечено к по­становке «Царь Федор Иоаннович», «Шейлок», «Юлий Цезарь», «Ганнеле», несколько пьес Остров­ского и лучшая часть репертуара «Общества ис­кусств и литературы» (кружок Алексеева). Из со­временных русских авторов я решил особенно куль­тивировать только талантливейших и недостаточно еще понятых. Шпажиноким, Невежиным у нас со­всем делать нечего. Немировичи и Сумбатовы до­вольно поняты. Но тебя русская театральная пуб­лика еще не знает. Тебя надо показать так, как мо­жет показать только литератор со вкусом, умеющий понять красоты твоих произведений и в то же вре­мя сам умелый режиссер. Таковым я считаю себя. Я задался целью указать на дивные изображения жизни в произведениях «Иванов» и «Чайка». По­следняя особенно захватывает меня, и я готов от­ветить чем угодно, что эти скрытые драмы и траге­дии в каждой фигуре пьесы при умелой, не баналь­ной, добросовестной постановке захватят и теат­ральную залу. Может быть, пьеса не будет вызы­вать взрывов аплодисментов, но что настоящая по­становка ее со свежими дарованиями, избавленны­ми от рутины, будет торжеством искусства,— за это я отвечаю. Остановка за твоим разрешением. Надо тебе сказать, что я хотел ставить «Чайку» еще в од­ном из выпускных спектаклей школы. Это тем бо­лее манило меня, что лучшие из моих учеников влюблены в пьесу. Но меня остановили Сумбатов и Ленский, говоря, что они добьются постановки ее в Малом театре. Я возражал, что большим актерам Малого театра, уже усвоившим шаблон и неспособ­ным явиться перед публикой в совершенно новом свете, не создать той атмосферы, того аромата и на­строения, которые окутывают действующих лиц пьесы. Но они настояли, чтобы я не ставил «Чай­ки». И вот «Чайка» все-таки не идет в Малом теат­ре. Да и слава богу — говорю это от всего своего поклонения твоему таланту. Так уступи пьесу мне. Я ручаюсь, что тебе не найти большего поклонника в режиссере и обожателей в труппе.

Я, по бедности, не смогу заплатить тебе дорого. Но, поверь, сделаю все, чтобы ты был доволен и с этой стороны. Наш театр начинает возбуждать силь­ное... негодование императорского. Они там пони­мают, что мы выступаем на борьбу с рутиной, шаб­лоном, признанными гениями и т. п. И чуют, что здесь напрягаются все силы к созданию художест­венного театра.

Поэтому было бы очень грустно, если бы я не нашел поддержки в тебе.

Ответ нужно скорый: простая записка, что ты разрешаешь мне ставить «Чайку» где мне угодно.

Как теперь припоминаю, Чехов отказывал по сообра­жениям своего самочувствия: он писал, что не хочет и не в силах переживать больше театральные волнения, кото­рые причинили ему так много боли, повторял не в пер­вый раз, что он не драматург, что есть гораздо лучшие драматурги и т. д.

Тогда пошло второе письмо, где я писал:

Если ты не дашь, ты зарежешь меня, так как «Чайка» — единственная современная пьеса, захва­тывающая меня, как режиссера, а ты — единствен­ный современный писатель, который представляет большой интерес для театра с образцовым репер­туаром.

Если хочешь, я до репетиций приеду к тебе пе­реговорить о «Чайке» и моем плане постановки.

У нас будет 20 «утр» для молодежи с conferan- се [[9]](#footnote-10) перед пьесой. В эти «утра» мы дадим «Антиго­ну», «Шейлока», Бомарше, Островского, Гольдони, «Уриэля» и т. д. Профессора будут читать перед пьесой небольшие лекции. Я хочу в одно из таких «утр» дать и тебя, хотя еще не придумал, кто ска­жет о тебе слово — Гольцев или кто другой.

Ответь же немедленно.

Привет всему вашему дому от меня и жены.

В субботу я уезжаю из Москвы,— самое позднее в воскресенье.

И наконец:

Милый Антон Павлович!

Твое письмо получил уже здесь, в степи. Значит, «Чайку» поставлю... Потому что я к тебе непремен­но приеду \*\*. Я собирался в Москву к 15 июля (ре­петиции других пьес начнутся без меня), а ввиду твоей милой просьбы приеду раньше. Таким обра­зом, жди меня между 1 и 10 июля. А позже напишу точнее. Таратаек я не боюсь, так что и не думай вы­сылать на станцию лошадей.

В «Чайку» вчитываюсь и все ищу тех мостиков, по которым режиссер должен провести публику, об­ходя излюбленную ею рутину. Публика еще не уме­ет (а может быть, и никогда не будет уметь) отда­ваться настроению пьесы,— нужно, чтобы оно было очень сильно передано. Постараемся.

До свидания.

Всем вам поклон от меня и жены.

Я ездил к нему в Мелихово. Несмотря на болезнь, он был как всегда расположен к улыбке, к шутке. У его брата в это время родился ребенок. Его принесли пока­зать моей жене.

«Вот не хотите ли купить? За два с полтиной».

Замечательно, как мог человек с таким огромным за­пасом жизнерадостности и юмора написать «Палату № 6» и внести в свои повести и пьесы столько беспре­дельной грусти...

На тридцатилетнем юбилее Художественного театра по новому стилю 27 октября, а по тогдашнему в России — 14-го, Станиславский в своей речи, говоря о на­шем с ним тесном тридцатилетнем союзе, несколько раз называл меня «супругой», что вот он с труппой уезжает в Америку, а «супруга» остается дом беречь хозяйство, что поэтому роль супруги не такая видная, как его—му- жа. На это я в своей речи под хохот нашей юбилейной аудитории возражал: я говорил, что супруга — это он, а я — муж, и что 9TQ очень легко доказать, День 14/27 октября,— говорил я,— это день первого представ­ления и, так сказать, день крестин — «октябрины» Худо­жественного театра, а не рождения. Рождение было за несколько месяцев до того в деревне Пушкино, недалеко от дачи Алексеева «Любимовки», в специально приспо­собленном особняке со сценой. Это там впервые собра­лась вся труппа, там было произнесено первое вступи­тельное слово, там на первых репетициях раздалось «уа, уа» нашего детища. По всему этому местом рождения театра надо считать Пушкино и днем рождения — 14/27 июня. А создавал эти репетиции, как и руководил всеми первыми собраниями нашей общей труппы — он, Константин Сергеевич; меня в то время не было даже близко, я был у себя в усадьбе. И так как без отца рож­дение возможно, а без матери — никак, то очевидно, ма­терью Художественного театра и, стало быть, моей суп­ругой следует считать — его, Станиславского. Что ребе­нок, может быть, родился больше в мать, чем в отца, это уже совсем другой вопрос... Вот.

Мы так условились: месяца полтора в Пушкине будет работать он с Саниным, а я закончу свои литературные обязательства; потом я приеду, приму репетиции в том виде, в каком застану, а Константин Сергеевич уедет на отдых перед труднейшей в жизни зимой.

Главное,— до моего приезда должны были они при­готовить побольше сцен «Царя Федора». «Чайки» со­всем не трогали.

3

Самым лучшим временем года в Москве и ее окрест­ностях я всегда считал август месяц. Передать это «ощу­щение августа» очень трудно. Было в нем что-то и лег­кое и мягко-радостное. То ли от ласкового солнца, то ли от ясного прозрачного воздуха. Может быть, от того, что летний отдых как будто еще не совсем ушел, а зимние тревоги еще не совсем пришли; что надежды, накопившие­ся за время летней беспечности, полны свежей бодро­сти. Погода в это время стоит великолепная. И кажется, что самый глубокий лиризм, какой охватывал поэтов при созерцании русской природы, ярче всего именно в ав­густе.

Пушкино — верстах в пяти от Любимовки. В моем распоряжении в доме Алексеевых был балкон, выходив­ший в сад над речкой Клязьмой. В доме и кругом стоя­ла всегда полная тишина, так что, когда я в розовые ут­ренние часы сидел на балконе у себя один, то мог при­слушиваться только к этой — не знаю ее имени — птич­ке, которая как раз в эту пору всегда точно кличет кого- то своим очень скромным зовом в две нотки усеченной кварты сверху вниз. Зовет и подчеркивает тишину. Я ис­пытывал настоящее богатство сбывающихся мечтаний. А в Пушкине, где, стало быть, приходилось проводить нам большую часть дня, все было наполнено взвинчен­ностью, самым лучшим, что было в душах нашей моло­дежи. Труппа жила коммуной; сами должны были уби­рать и сцену и зал, сами ставить самовар и по очереди хо­зяйничать. Ничто не снижало высокого подъема. Даже быстро завязывались свадьбы, что-то около дюжины в первое же полугодие.

Актер Дарский — провинциальный трагик, бросив­ший свои гастроли и поступивший к нам, воспользовав­шись однажды отсутствием Станиславского, начал кри­чать на меня, что я как директор обязан был запретить Станиславскому по двадцать раз повторять сцены зем­ных поклонов, что это издевательство над актером. Я кротко доказывал ему, что это необходимо для него же самого.

Серьезное, шуточное, вспыльчивое — все было моло­до, бодро и с верой. Настроение не упало, даже когда вдруг повеяло катастрофой: готовили «Царя Федора», а актера на роль самого Федора нет.

Это случилось в вечер, когда мне показывали приго­товленные акты из трагедии Ал. Толстого.

Москвин, потом так прославившийся в этой роли, Москвин, про которого в Вене будут писать: «Забудьте все известные вам имена артистов, но запомните имя Москвина»,— какие только сюрпризы ни выкидывает театральное искусство! — этот Москвин на первых репе­тициях, еще без меня, настолько не удовлетворил Ста­ниславского, что он у него роль взял, передал другому, потом третьему, писал мне в деревню отчаянные строки, но вдруг письмо — ура, Федор найден!

И — о ужас! — я этого счастливца никак не принял. Помню, как я и К. С. ехали после репетиции по желез­ной дороге, поздно ночью, как он даже не спорил со мной, не защищал плохого Федора, а только все повто­рял: «Как же нам теперь быть? Как же нам теперь быть?..»

Тогда я взялся за своего любимца Москвина. Очевид­но, не зная его индивидуальности, к нему неверно подо­шли. Репетиции в театрике не останавливались, а я, за неимением помещения, занимался с Москвиным в сторожке дворника, причем сам дворник сидел на скамеечке за открытым окном, прислушивался к нам и улыбался.

«Царем Федором» мы открывали театр. Это было на­дежнее. Тут играл роль и большой интерес к трагедии, которая тридцать лет находилась под цензурным запре­том; и любовь публики к национальным, историческим пьесам; и легче было,— как любил выражаться Стани­славский,— epater les bourgeois, т. е. ошеломить публику почти музейными костюмами, замечательными вышивка­ми, сделанными под руководством жены Алексеева, ар­тистки Лилиной, яркой народной толпой и смелыми ми­зансценами. Словом, во всех смыслах ставить эту пьесу было наименее рискованно и с наибольшей вероятностью успеха. А так как уже намечались и отличные исполните­ли главных ролей, то тем более «Царь Федор» дол­жен был занять самое почетное место в нашем репер­туаре.

Анонс о нашем репертуаре был очень эффектный: объ­являли Софокла («Антигона»), Шекспира («Венециан­ский купец»), Алексея Толстого («Царь Федор Иоанно­вич»), Ибсена («Гедда Габлер»), Писемского («Самоуп­равцы»), Гауптмана («Потонувший колокол» и «Ганне- ле») и Чехова («Чайка»). В смысле исторической репута­ции каждой пьесы, это было очень импозантно, целый флот из броненосцев и дредноутов, тяжелая артилле­рия— гаубицы и мортиры. Среди них Чехов с его «Чай­кой» казался небольшим судном в пять тысяч тонн, ка­ким-то сорокадюймовым орудием. А между тем...

Из московских театральных критиков лучшие отноше­ния у меня были с Николаем Эфросом. Позднее он займет едва ли не первое место среди театральных журналистов. Он обладал двумя великолепными качествами критика: большой чуткостью к внутренним линиям спектакля, к лирике; другое качество — умел хвалить, умел восхи­щаться, что гораздо труднее, чем критиковать. Когда я выпустил первый анонс о репертуаре, я спросил Эфроса: «А что по-вашему здесь самое ценное?» Без малейшей заминки он ответил: «Конечно, «Чайка».

Я был не одинок и отлично чувствовал, что я не одинок.

И это мне предстояло внушить Станиславскому.

По уговору за ним было сценическое veto, ему пред­стояло готовить мизансцену «Чайки», а между тем, про­читав «Чайку», он совсем не понял, чем тут можно ув­лечься: люди ему казались какими-то половинчатыми, страсти — неэффектными, слова,— может быть, слишком простыми, образы — не дающими актерам хорошего ма­териала.

Передо мною был режиссер, умеющий из декораций, костюмов, всяческой бутафории и людей добиваться яр­ких, захватывающих сценических эффектов. Имеющий хороший вкус в выборе красок,— вкус, уже воспитан­ный в музеях и в общении с художниками. Но направ­ляющий весь свой запал только на то, что может оше­ломить, что бьет новизной, оригинальностью, что уже, разумеется, прежде всего — необычно. И была задача: возбудить его интерес именно к глубинам и лирике будней.

Предстояло отвлечь его фантазию от фантастики или истории, откуда всегда черпаются эффектные сюжеты, и погрузить в самые обыкновенные окружающие нас будни, наполненные самыми обыкновенными будничными на­шими чувствами.

Когда насчет Федора успокоились,— приготовленный в сторожке дворника Москвин произвел на сцене настоя­щий фурор и до слез всех обрадовал,— дальнейшие репе­тиции можно было оставить на попечение правой руки Станиславского — режиссера Санина, самому Станислав­скому уехать на отдых и на подготовку режиссерского экземпляра «Чайки», а мне начать работу с актерами.

Станиславский и всегда впоследствии, приступая к новой постановке, говорил: «Вы меня напичкайте тем, что я должен иметь особенно в виду при сочинении режиссер­ского экземпляра».

И был один такой красивый у нас день: не было ни у меня, ни у него репетиций, ничто постороннее нас не от­влекало, и с утра до позднего вечера мы говорили о Че­хове. Вернее, я говорил, а он слушал и что-то записывал. Я ходил, присаживался, опять ходил, подыскивая самые убедительные слова,— если видел по напряженности его взгляда, что слова скользят мимо его внимания, подкреп­лял жестом, интонацией, повторениями. А он слушал с раскрытой душой, доверчивый.

Алексеев жил всегда в Москве, был московским фаб­рикантом, имел огромный запас впечатлений из быта ку­печества, потом стал общаться с миром артистическим, опять-таки московским, знал классический репертуар, знал лучших актеров русских и европейских; когда ездил за границу, то изучал там театральное искусство, посе­щал музеи, старался как режиссер «грабить» их для сво­их режиссерских замыслов. Но всей той громады русской провинциальной интеллигенции и полуинтеллигенции, всего того многомиллионного пласта русской жизни, ко­торый был материалом для чеховских произведений, он не знал. Ему были чужды и их волнения, и их слезы, не­довольства, ссоры, все то, что составляет жизнь в про­винции.

А главное,— не ощущал того огромного обаяния авторской лирики, какое окутывает эти чеховские будни.

Там, где-то в самых широких кругах интеллигенции, среди людей, мечтающих о лучшей жизни, среди тех, ко­го засосала обывательщина, кто живут по инерции, но не могут примириться с грубостью жизни, страдают от тяжелой несправедливости и в самых укромных и чистых уголках своей души лелеют мечту,— там Чехов был лю­бим, был своим, необыкновенно близким. И близок он был не как отвлеченный поэт, а как такой же ходящий среди нас обыватель, как мы сами, как будто даже ни на вершок не выше — любил то же, что и мы любим, с нами улыбался и смеялся, даже не всегда был глубже нас, только что был зорче и обладал великолепным даром вскрывать наши грехи и наши мечты.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ 1

Должен признаться, что эта глава стоила мне много времени. Несколько раз я даже хотел от нее отказаться. Но если мой читатель — этакий заядлый театрал или, еще того больше, актер,— он, пожалуй, задаст мне воп­рос: в чем же, в сущности, заключались ваши приемы? Ваше искусство? Вот вы подошли к репетициям «Чай­ки»; очевидно, вы работали совсем не так, как это было в театре, где эта пьеса провалилась,— в чем же разни­ца? Из предыдущих глав я, читатель, усматриваю разни­цу организационную: в старом театре сразу идут на сце­ну и сразу репетируют всю пьесу, а вы сначала долго об­суждаете ее сидя за столом, и когда начинаете репетиро­вать, то делаете это по кускам. Но, очевидно, дело не только в этом. Очевидно, дело еще в самой сущности ва­шей режиссерской работы с актером. В чем же дело?

Ответ на этот вопрос очень сложен. Нужна не глава, а целая книга. Рассказать приходится в очень сжатой форме. Все равно что написать короткий синопсис о ре­жиссерском искусстве. Возможно ли это? Кроме того, за тридцать с лишком лет наши приемы подвергались пере­работке и шлифовке; легко приписать прошедшему чер­ты настоящего. Если бы можно было восстановить фото­графически, что у нас делалось тогда, и сравнить с на­шими приемами теперь, то разница получилась бы ко­лоссальная. Наконец, придется говорить о самом себе, а это всегда как-то неловко.

Право, очень трудно.

2

Вместе с репетициями «Чайки» атмосфера в нашем театральном «сарайчике» круто изменилась. До сих пор, утро — вечер, утро — вечер, все силы напрягались на то, чтобы отразить Русь XVI века («Царь Федор»), поме­щичьи усадьбы XVIII века («Самоуправцы»), Венецию сотни лет тому назад («Шейлок»), наконец, Грецию две тысячи лет назад («Антигона»); костюмы, самые разно­образные; отдаленный от нас яркий, красочный быт; об­разы и чувства, имеющие так мало общего с нашей со­временностью. Станиславский со своими сотрудниками- режиссерами изощрялся в блестящих неожиданных ми­зансценах, в отыскании движений, костюмов, вещей, не похожих на то, к чему привык театральный зритель. Как всякий борец, впадал, естественно, в крайности. Если шапки носили высокие, то нужно делать чрезвычайно вы­сокие; если рукава носили длинные, то надо такие, чтобы их нужно было все время засучивать; если дверь в хоро­мах была маленькая, то делали ее такой, чтоб в нее нель­зя было пройти иначе как согнувшись наполовину. Где- то вычитали, что, являясь перед царем, делали не три земных поклона, а какое-то большее количество, что-то около сотни,— вот и у нас на репетициях опускались на колени, прикладывались' лбом к полу, поднимались и сно­ва опускались — не менее двадцати раз, за что на меня, если помните, и накричал однажды актер Дарский. Сло­вом, чтобы было, как любил выражаться Алексеев, «курьезно».

И вот от такой яркой нагроможденности красок, об­разов, выкриков — поворот к печальным будням Чехова. Ничего экстравагантного в костюмах; никаких резких гримов; полное отсутствие народных сцен; никакого кас­када внешних красок,— словом, ничего, чем бы актер мог защититься от необходимости вскрывать донага свою индивидуальность. Тишина, сосредоточенность, малолюд­ность.

Прежде всего мне нужно было считаться с пестрым составом исполнителей. Всех персонажей в «Чайке» — десять: из них четверо — мои ученики, трое — любители из кружка Алексеева и три актера со стороны. Чудесно подходила к тону чеховской пьесы жена Константина Сергеевича артистка Лилина. Быстро овладел ролью и крепко, доверчиво пошел за мной другой крупный член его кружка, Лужский. Главной же опорой моей были мои ученики — Книппер, Роксанова, Мейерхольд. Среди всех, по началу, какой-то белой вороной казался Виш­невский. Провинциальный актер со всеми штампами ста­рого театра. Но он так горячо рвался в наш театр, так слепо верил мне и Станиславскому, что отказался от большого контракта и работал с послушностью и рвени­ем, на какие вряд ли был способен какой-нибудь другой «чужой» актер. И, как увидите дальше, раньше всех по­верил в Чехова. Мешало репетициям то, что сам Стани­славский отсутствовал, а он играл роль писателя. Приходилось провести десяток-другой репетиций без него.

Когда я припоминаю, как я занимался с учениками и актерами более тридцати лет назад, я нахожу, что основ­ная сущность моих приемов была та же, что и теперь. Конечно, я стал неизмеримо опытнее, приемы мои стали увереннее, острее, развилось известное «мастерство», но база осталась та же: это— интуиция и заражение ею ак­тера. Что это такое? Как это объяснить вкратце?

Однажды у меня был короткий, но своеобразный ди­алог с Леонидом Андреевым. Когда я работал над его пьесами, он с нескрываемой искренностью радовался, как мне удавалось вскрывать перед актерами его тончайшие замыслы. «Неожиданно верные даже для меня само­го!» — восклицал он. И вот однажды он долго не спускал с меня глаз и вдруг с глубокой серьезностью спросил:

«Как вы могли бросить сами писать пьесы, обладая таким даром угадывать человека и анализировать его по­ступки?»

Я ответил приблизительно так:

«А может быть, мой дар угадывать ограничивается литературой, а не распространяется на жизнь, как она есть? Может быть, я — извините за громкое слово — про­никновенно вижу ваше миропонимание, ваши жизненные наблюдения, чеховские, Достоевского, Толстого. Это вы, автор, из-за строк вашей пьесы подсказываете мне зна­ние жизни, а я только каким-то шестым чувством чую, где правда, а где ложь. И уже потом добавляю краски из моего жизненного опыта. Может быть, даже вступаю с вами в спор и даже оказываюсь прав. Но без вашего авторского суфлирования я, наверное, и не остановился бы перед этими жизненными явлениями, в которых те­перь так славно разбираюсь».

Когда, много спустя, мы работали над Достоевским и приглашали на репетиции некоторых ученых из Пси­хологического общества, то они неизменно говорили, что не нам у них, а им у нас надо учиться.

Извините, читатель, за хвастовство, но в вопросах те­атрального искусства это понятие имеет такое громадное значение: верная интуиция. Верное схватывание и глубо­чайших и тончайших авторских замыслов и стиля произ­ведения. А так как «образы», подсказываемые интуици­ей, не допускают разнузданности, а требуют строгого кон­троля в выборе театральных средств,— то и по сегодня многие властители театральных направлений боятся ее, избегают, а то и просто гонят из театра, как чуму. Без нее легче, в особенности режиссерам с «гениальными идеями», какими, по выражению Гейне, называется вся­кий вздор, который лезет человеку в голову.

Под это понятие — верная интуиция — до сих пор в театральном искусстве не подведена научная база, по­этому на репетициях в этом смысле остается единствен­ное средство — заражение актера замыслами, образами, психологическими оттенками — то путем толкования, то приемами простого актерского показа.

Единственная основа, которую много-много позднее я формулировал так:

*Закон внутреннего оправдания.*

**3**

Режиссер-директор, единая воля режиссера,— вот в чем была важнейшая разница между старым театром и нами. Это и станет на много лет предметом самых горя­чих нападок на молодой Художественный театр. Стани­славский ли в своих репетициях, я ли,— мы захватывали власть режиссера во всех ее возможностях. Режиссер — существо трехликое.

1. режиссер-толкователь; он же — показывающий, как играть; так что его можно назвать режиссером-актером или режиссером-педагогом;
2. режиссер-зеркало, отражающее индивидуальные качества актера,и
3. режиссер-организатор всего спектакля.

Публика знает только третьего, потому что его видно.

Видно во всем: в мизансценах, в замысле декоратора, в звуках, в освещении, в стройности народных сцен. Ре­жиссер же толкователь или режиссер-зеркало — не ви­ден. Он потонул в актере. Одно из моих любимых поло­жений, которое я много раз повторял,— что режиссер дол­жен умереть в актерском творчестве. Как бы много и бо­гато ни показал режиссер актеру,— часто-часто бывает, что режиссер играет всю роль до мелочей, актеру оста­ется только скопировать и претворить в себе,— словом, как бы глубока и содержательна ни была роль режиссе­ра в создании актерского творчества,— надо, чтобы и следа его не было видно. Самая большая награда для та­кого режиссера,— это когда даже сам актер забудет о том, что он получил от режиссера,— до такой степени он вживется во все режиссерские показы.

«Если зерно не умрет, то останется одно, а если ум­рет, то даст много плода».

Это библейское выражение всецело и глубочайшим образом относится к совместному творчеству режиссера с актером. Если актер только хорошо запомнит показан­ное ему режиссером, будет только стараться исполнять, не проникнувшись глубоко в показанное и не претворив его в своих актерских эмоциях, то это показанное режис­сером так и останется отдельной блесткой, не слившейся органически со всем образом. Зерно останется одно. Оно не сгнило. Это часто и наводит на мысль, что показыва­ние режиссером — дело вредное. И наоборот: если ре­жиссерский показ попал, так сказать, в душу актера, зер­но упало на хорошую почву, то оно возбудит там неожи­данную,— а потому и самую драгоценную,— реакцию, вызовет в эмоциях и в фантазии актера новые образы, ему лично присущие, которые и войдут в его исполнение, а самое зерно, самый этот режиссерский показ умрет и забудется...

Нужно ли говорить, что для этого режиссер должен обладать актерской потенцией? В сущности говоря, он сам должен быть глубоким, разнообразным актером. И если режиссеры, бывшие до нас,— Яблочкин, Агра- мов,— как и я, не остались актерами, то этому, очевид­но, помешали наши внешние маловыразительные средст­ва и громадная наша требовательность к себе, а не на­ша актерская сущность.

Режиссер-зеркало. Важнейшая его способность по­чувствовать индивидуальность актера, непрерывно в про­цессе работы следить, как в нем отражаются замыслы автора и режиссера, что ему идет и что не идет, куда его клонит фантазия и желания и до каких пределов можно настаивать на той или другой задаче. Одновременно и следовать за волей актера, и направлять ее, направлять, не давая чувствовать насилия. Уметь не оскорбительно, любовно, дружески передразнить: вот что у вас выходит, вы этого хотели? Чтоб актер воочию увидел себя, как в зеркале...

Режиссер-организатор вводит в свой горизонт все эле­менты спектакля, ставя на первое место творчество акте­ров, и сливает его со всей окружающей обстановкой в од­но гармоническое целое. В этой организационной работе он уже полный властелин. Слуга актера там, где необ­ходимо подчиниться его индивидуальности, приспосаб­ливающийся и к индивидуальным качествам художника- декоратора, непрерывно принимающий в расчет требо­вания дирекции, он, в конечном счете, является настоя­щим властелином спектакля. При этом особенно важным его качеством является умение «лепить» куски, целые сце­ны, акты...

**4**

Впоследствии, когда Станиславский переключил свое режиссерское внимание от внешнего к внутреннему, он вместе со своей правой рукой — режиссером Сулержиц- ким — занялся точным определением элементов актер - ского творчества. Приблизительно отсюда получилась так называемая «система» Станиславского. Появилось его популярное теперь выражение «сквозное действие». Это то, что мы раньше называли: «куда должен быть на­правлен темперамент актера». То, что мы называли са­мой глубокой сущностью пьесы или роли, теперь опреде­ляем словом «зерно»; в частности — зерно сцены, зерно куска.

Роль складывалась во время репетиции из множества бесед полудилетантского характера; теперь во время ра­боты со своими актерами я употребляю точные определе­ния: «атмосфера», в которой происходит та или иная сцена, «физическое самочувствие» данного лица (ве­селое, грустное, больное, сонное, ленивое, холодно, жар­ко и т. п.), «характерность» (чиновник, актриса, свет­ская женщина, телеграфистка, музыкант и т. д., и т. д.), «стиль» всей постановки: героический, гомери­ческий, стиль эпохи, комический, фарсовый, лириче­ский и т. д.

Но самая важная область репетиционных работ — было то, чего как раз и добивался Чехов. Помните, я рас­сказывал о репетициях в Петербурге? Там Чехов гово­рил: «Слишком много играют, надо все, как в жизни». Вот тут заложена самая глубокая разница между акте­ром нашего театра и актером старого театра. Актер ста­рого театра играет или чувство: любовь, ревность, нена­висть, радость и т. д.; или слова: подчеркивая их, рас­крашивая каждое значительное слово; или положение — смешное, драматическое; или настроение; или физиче­ское самочувствие. Словом, он непременно каждую ми­нуту своего присутствия на сцене что-нибудь играет, представляет. Наши требования к актеру: не играть ни­чего. Решительно ничего. Ни чувства, ни настроения, ни положения, ни слова, ни стиля, ни образа. Это все дол­жно прийти само от индивидуальности актера, индиви­дуальности, освобожденной от штампов, должно быть подсказано всей «нервной организацией» актера,— тем, что профессор Сперанский недавно замечательно опреде­лил словом «трофика».

Теперь мы знаем, а тогда только чувствовали, что есть еще очень важный момент: так вчитаться и вжиться в роль, чтобы слова автора стали для актера его собствен­ными словами, т. е. приходится говорить то, что я гово­рил о режиссере: чтобы автор тоже умер в индивидуаль­ности актера.

Из всех элементов актерского творчества Станислав - ский во все первые года большое значение придавал так называемой «характерности», особливо внешней харак­терности. Это резче всего отличало нашего исполнителя от актера старого театра и приближало к простоте и жизненности. Искание характерности отнимало много времени и делало репетиции настолько своеобразными, что, помню,—на репетиции 3-го действия «Горя от ума» Боборыкин шепнул мне:

«А ведь со стороны это можно принять за дом сумас­шедших».

В чеховских пьесах это и помогало, но и требовало огромной осторожности, чтоб, с одной стороны, не впасть в сценическую банальность, с другой — не приглушить Чеховскую лирику.

5

В наших репетициях была еще одна сила, огромная, объединяющая всех — энтузиазм. Влюбленность во все дело, в самую работу. Без мелкого самолюбия, без ма­лейшего каботинства, с громадной верой. Один из акте­ров (со стороны) никак не поддавался общему увлече­нию, хотя и очень подходил по своим данным к роли. Да­же не скрывал своего иронического отношения к новым приемам Чехова-драматурга. Я, не долго раздумывая, устранил его и заменил другим. Среди писем моих к Че­хову, взятых из музея, о которых я упоминал выше, есть такое:

Дорогой Антон Павлович!

Сегодня были две читки «Чайки». Если бы ты незримо присутствовал, ты знаешь, что?.. Ты немед­ленно начал бы писать новую пьесу.

Ты был бы свидетелем такого растущего, захва­тывающего интереса, такой глубокой вдумчивости, таких толкований и такого общего нервного напря­жения, что за один этот день ты горячо полюбил бы самого себя.

Сегодня мы тебя все бесконечно любили за твой талант, за деликатнрсть и чуткость твоей души.

Планируем, пробуем тоны — или, вернее — по­лутоны, в каких должна идти «Чайка», рассуждаем, какими сценическими путями достичь того, чтобы публика была охвачена так же, как охвачены мы...

Не шутя говорю, что если наш театр станет на ноги, то ты, подарив нас «Чайкой», «Дядей Ваней» и «Ивановым», напишешь для нас еще пьесу.

Никогда я не был так влюблен в твой талант, как теперь, когда пришлось забираться в самую глубь твоей пьесы.

6

Прошло недели две-три, Алексеев начал присылать из деревни мизансцену по актам. Мизансцена была сме­лой, непривычной для обыкновенной публики и очень жизненной. В сущности говоря, Станиславский так и не почувствовал настоящего чеховского лиризма, и, одна­ко, сценическая фантазия подсказывала ему самые под­ходящие куски из реальной жизни. Он отлично схваты­вал скуку усадебного дня, полуистеричную раздражи­тельность действующих лиц, картины отъезда, приезда, осеннего вечера, умел наполнять течение акта подходя­щими вещами и характерными подробностями для дей­ствующих лиц.

Одним из крупных элементов сценической новизны режиссера Станиславского было именно это пользование вещами: они не только занимали внимание зрителя, по­могая сцене дать настоящее настроение, они еще в боль­шей степени были полезны актеру, едва ли не главней­шим несчастьем которого в старом театре является то, что он всем своим существом предоставлен самому се­бе, точно находится вне времени и пространства. Эта ре­жиссерская черта Алексеева стихийно отвечала письму Чехова. Тут еще не было аромата авторского обаяния, от этих вещей еще очень веяло натурализмом чистой во­ды, золаизмом и даже театром Антуана в Париже или Рейнхардта в Берлине, уже зараженными натурализ­мом, но у нас это проводилось на сцене впервые: спичка и зажженная папироса в темноте, пудра в кармане у Аркадиной, плед у Сорина, гребенка, запонки, умывание рук, питье воды глотками и пр. и пр. без конца. Внима­ние актера должно было приучаться к тому, чтобы зани­маться этими вещами, тогда и речь его будет проще. Впоследствии, может быть, не более как лет через семь- восемь, начнется реакция, борьба именно с этими вещами. Теперь же Станиславский предлагал пользоваться этим в широкой степени, был даже расточителен в бытовых красках. И тут впадал в крайность, но так как экземпляр пьесы проходил через мое режиссерство, то я мог отбра­сывать то, что мне казалось или излишним или просто слишком рискованным.

Через год, в «Дяде Ване» он еще будет закрывать голову от комаров, будет подчеркивать трещание сверч­ка за печкой. За этих комаров и за этого сверчка теат­ральная литература будет много бранить Художествен­ный театр. Даже сам Чехов как-то полушутя, полусерь­езно скажет: «В следующей пьесе я сделаю ремарку: действие происходит в стране, где нет ни комаров, ни сверчков, ни других насекомых, мешающих людям раз­говаривать». Но пока эти вещи оказывали очень боль­шую услугу.

Другим важным моментом сценической новизны бы­ли паузы. В этом тоже была стихийная близость к Чехо­ву, у которого на каждой странице найдется две-три паузы.

Теперь они так понятны, а тогда были сравнительно новостью; в старом театре встречались только как эф­фектные исключения. Эти паузы удаляли актеров от плавного, непрерывного «литературного» течения, кото­рое было характерно для старого театра. В мизансцене для «Чайки» нащупывался путь к самым глубоким жиз­ненным паузам; в них или проявлялось доживание пре­дыдущего волнения, или подготовлялась вспышка пред­стоящей эмоции, или содержалось большое молчание, полное настроения.

Пауза не мертвая, а действенная, углубляющая пе­реживания или отмеченная звуками, подчеркивающими настроение: фабричный или паровозный гудок, птица, тоскливый крик совы, проезд экипажа, доносящаяся из­дали музыка и т. д. С годами паузы так въелись в искус­ство Художественного театра, что стали его «штампом», часто утомительным и даже раздражающим. Но тогда это было увлекательно ново. Достигались паузы очень нелегко, путем настойчивых и сложных исканий, не толь­ко внешних, но и психологических, исканий гармонии между переживаниями действующих лиц и всей окружа­ющей обстановкой.

А я уже не раз подчеркивал, что Чехов видит своих персонажей неразрывно от природы, от погоды, от окру­жающего внешнего мира.

**7**

Наконец, третьим элементом режиссерской новизны был художник,— не декоратор, а подлинный художник. В том сценическом «чуде», которому предстояло совер­шиться, большую роль сыграл Симов. Плоть от плоти, кровь от крови реального течения в русской живописи, школы так называемых «Передвижников» — Репин, Ле­витан, Васнецов, Суриков, Поленов и т. д. Живой, го­рячий, всегда улыбающийся, отрицавший слово «нель­зя», все можно, великолепный «русский», чувствовавший и историческую Русь и русскую природу, умевший в де­корации дать радостное ощущение живой натуры.

Во время одного из представлений «Чайки» был та­кой эпизод. В публике сидел с мамашей ребенок лет пя­ти; он то и дело громко вставлял свои замечания и хоть мешал публике, но был так забавен, что ему прощали. Разглядывая сад на сцене, он начал приставать к мате­ри: «Мама, ну пойдем туда, в сад, погулять».

И что еще не менее важно — устанавливалось новое освещение сцены, не казенное одноцветное, а соответст­венное времени и близкое к правде. И в этом отношении поначалу мы впадали в крайности. Бывало часто так темно на сцене, что не только актерских лиц, но и фигур не различить...

Все это теперь уже vieux jeu [[10]](#footnote-11), а тогда пленяло но­визной.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ 1

Наступила осень, жить в Пушкине на даче было хо­лодно; театральный сарайчик, в котором мы репетирова­ли, не отапливался; репетиции были перенесены в Моск­ву, в Охотничий клуб, где несколько лет перед этим иг­рал кружок Алексеева. В это время уже начались репе­тиции на сцене «Царя Федора», вел их Санин в условиях самых тяжелых: перекрашивали зал, переделывали рам­пу, убирали стулья, налаживали хоть какую-нибудь чи­стоту и порядок за кулисами.

В этот сентябрьский период приехал в Москву Чехов. Был спокоен, ровен, находился в том чувстве приятного улыбчивого равновесия, когда человек знает, что одним он здесь нравится, другие его уже любят, а третьи даже обожают: «Вижу тебя насквозь, но ты мне не неприятен, мне с тобой удобно». Он осторожно покашливал.

Я ему показал куски из «Чайки», без декораций, без костюмов, на простой репетиции. Я не помню, как его встретили актеры. Вот как вспоминает Книппер:

До сих пор помню все до мелочей из того дня, и трудно рассказывать о том большом волнении, которое охватило меня и всех нас, актеров нового театра, при встрече с любимым писателем, имя ко­торого мы, воспитанные Вл. Ив. Немировичем- Данченко, привыкли произносить с благоговением.

Никогда не забуду той трепетной взволнованно­сти, которая овладела мною накануне, когда я про­чла записку Владимира Ивановича о том, что зав­тра, 9 сентября, А. П. Чехов будет у нас на репети­ции «Чайки»...

...Все мы были захвачены необыкновенным тон­ким обаянием его личности, его простоты, его не­уменья «учить», «показывать». Не знали, как и о чем говорить... А он смотрел на нас, то улыбаясь, то вдруг необычайно серьезно, с каким-то смуще­нием пощипывая бороду и вскидывая пенсне... Не­доумевал, как отвечать на некоторые вопросы...

В те же дни я повел его на репетицию «Царя Федора», уже в театре, в костюмах и с декорациями. Он сидел в так называемой директорской ложе в демисезонном паль­то. Репетиция была в холодном театре без электричест­ве

ва,— свечи, огарки, откуда-то принесенные керосиновые лампы. Театр летом был под опереткой, причем оперетка эта, собственно говоря, состояла при буфете,— самой важной части театрального бюджета. Комната, где по­мещался мой кабинет, была пропитана винным запахом, не знали как его выветрить. Тем не менее, репетиция уже производила отличное впечатление. Чехов сразу оценил высокую культуру спектакля, но в особенном восторге— насколько он мог ярко выражать его — он был от Книппер.

2

При каких «ауспициях» \*, как тогда любили выражать­ся, открывался наш театр? Каково было общественное к нему отношение?

Человек человеку волк.

Слухи о нашем театре, конечно, давно уже проникли в общество, но газеты или помалкивали, или давали за­метки, одна из которых, например, так кончалась:

«Не правда ли, что все это — затея взрослых и наив­ных людей, богатого купца-любителя Алексеева и бред литератора Владимира Немировича». Вообще же газеты молчали. Надо заметить, что русские газеты в театраль­ном отделе никогда не походили на французские в смыс­ле «publicite», т. е. покупных реклам. Да и я сразу уста­новил относительно рецензентов тон корректный, но без всякого забегания, даже не последовал примеру всех ча­стных театров, оставлявших для рецензентов постоянные места; я послал в редакции только по одному билету на первое представление. Словом, отсюда поддержки ожи­дать было нельзя, и в недрах редакций было настроение или враждебное, или определенно насмешливое. Я вооб­ще незлопамятен и даже сейчас не могу вспомнить пам­флет, о котором рассказывает в своей книге Станислав­ский и который я встретил в «Истории Художественного театра».

Кто они, куда их гонят и к чему весь этот шум?

Ответ:

Мельпомены труп хоронит наш Московский Толстосум.

Вы думаете это был личный враг? Нисколько, автор был крупный рецензент-адвокат, сотрудник лучшей на­шей газеты.

\* Предзнаменования.

И такое насмешливое настроение, очевидно, было до­вольно сильно, потому что, как рассказывает «История Художественного театра», памфлет переписывался во многих экземплярах и распространялся.

Были и другие театралы, отношение которых можно было характеризовать так: «Ну, ну! Посмотрим! Побе­дите — очень рады, а нет — выкарабкивайтесь, как хо­тите».

Были друзья старого театра, заранее раздражавшие­ся от одной мысли, что открывается театр, как бы соби­рающийся конкурировать со знаменитым Малым.

И те, и другие, и третьи, конечно, предсказывали нам самую короткую судьбу. «Плакали ваши денежки»,—го­ворили они моим директорам Филармонии — пайщикам. А большинство из них двоедушно отвечало: «Ну, меня не поймать, я ведь всего две тыщонки дал, так только— из уважения». Друзей можно было ожидать только сре­ди молодежи.

Даже наши поклонники по предыдущей деятельности, при всей готовности поддержать нас, были подозритель­но насторожены.

**3**

День открытия был назначен на 14 октября по ста­рому стилю. Его загадала мне цыганка. Я никогда не ве­рил ни предрассудкам, ни «предопределениям свыше». Но нигде предубеждения не властвуют с такой силой, как в театре. И обстоятельства то и дело складываются так, чтобы люди верили предрассудкам. Нет возможности пе­речесть многочисленные случаи, с которыми я сталки­вался. Например: был композитор Бларамберг, он же — один из редакторов «Русских ведомостей». Ему в его композиторской деятельности отчаянно не повезло. Он написал оперу «Мария Бургундская», она пошла в Боль­шом театре всего три раза и была снята, потому что во время каждого спектакля в театре происходило какое- нибудь трагическое событие.

Гнедич, о котором я уже упоминал, написал одноакт­ную пьесу «Ненастье»,— очень недурную. В первое пред­ставление, когда эта пьеса должна была идти в Петер­бурге, за кулисами перед началом умер главный испол­нитель Свободин. Так пьеса и не пошла. После того я в одном из школьных спектаклей хотел поставить это «Не­настье», но во время репетиции трагически погиб брат главной исполнительницы. Прошло много лет. Как-то я спрашиваю нашу актрису Муратову, которая занималась в школе Художественного театра: что вы теперь ставите? Она ответила: «Я сейчас раздала ученикам «Ненастье» Гнедича; знаете, очень хорошая пьеса». Я невольно воск­ликнул, хотя тотчас же и засмеялся. И, конечно, не объ­яснил, отчего я воскликнул. Но и на этот раз пьеса не пошла, потому что сама Муратова умерла.

Когда мы ставили Метерлинка «Там внутри», то спек­такль чрезвычайно не клеился и успеха не имел; во вре­мя каждого представления у нас в театре что-нибудь происходило: то занавес не пошел, то сорвался железный занавес, то опасно заболела уже дублерша заболевшей главной исполнительницы. Актеры начали умолять снять спектакль...

Я было задумал ставить «Фауста» с тем, чтобы Ста­ниславский играл Мефистофеля. Он улыбнулся, пожал плечами и сказал: «Пожалуй, но, вы знаете, несколько раз я хотел играть Мефистофеля, но всякий раз у меня в семье происходило какое-нибудь несчастье».

Одна крупная актриса приобрела такую славу «porte malheur» [[11]](#footnote-12), что ее начали избегать во всех театрах.

С особенным темпераментом относился у нас ко всем этим вещам Вишневский. Пришло известие о смерти на­шей славной актрисы Савицкой, слышу крик Вишневско­го в коридоре: «Ну, вот! ;Что я вам говорил! Владимир Иванович въехал во двор' в пролетке на белой лошади; я вам говорил, что будет несчастье».

Хозяин нашего театра Щукин, простой купец, который даже не уничтожал крыс, так как они могли бы мстить, привел ко мне цыганку, чтоб она мне предсказала, в ка­кой день открывать театр. На мой шутливый тон он осторожно касался моего плеча и говорил: «Поверьте, будет антониазм» • — вместо «энтузиазм». Цыганка дала мне список, как она выразилась, «решительных» дней; это значит — опасных или рискованных. И сказала: «Ког­да будешь начинать большое дело, запомни: бери день какой-нибудь «нечеткий», как она выразилась; это надо было понять, что это не должна быть ни суббота, ни во­скресенье, ни понедельник, «цифрю бери срединную», т. е. не пятое, десятое, пятнадцатое. Вот мы со Щукиным и выбрали для открытия театра среду четырнадцатого ок­тября; и только через несколько лет обнаружилось, что знаменитый Московский Малый театр открывался семь­десят четыре года тому назад тоже в среду 14 октября.

**4**

Итак, 14/27 октября Художественный общедоступный театр был открыт. «Царь Федор» имел большой успех. Шутка сказать — новая для театральной публики рус­ская трагедия, бывшая под запретом в течение тридцати лет. Пьеса захватывала: Москвин, которого еще вчера никто не знал, на другой день проснулся «известным». Поклонники торжествовали, зубоскалы и враждебно на­строенные— смолкали. Правда, в разных углах еще вос­клицали: «Ну, а вот эта декорация сада — деревья вдоль рампы, закрывающие сцену. Разве это не губит актера? Мы же почти не видим исполнителей». Потом: «А эта темнота.., а что за шапки на рындах.., а что за рукава на боярах?.. Разве все это не загромождает актерского твор­чества?» — «Подражание мейнингенцам и больше ниче­го».— «Археологические подробности, точно обобранные музеи».

Однако рядом с этим восторгались именно «живо­писностью» и костюмов, и мизансцен, а многие — именно этими археологическими подробностями. Самое важное то, что пьеса волновала, а в последнем действии глубоко трогала.

Успех в печати тоже был. Хотя сдержанный, точно го­ворилось: «Подождем, посмотрим, что будет дальше».

Художественный общедоступный театр был открыт, но новый театр еще не родился. По городу как будто уже неслись флюиды о новом слове, но нового слова еще ска­зано не было; были небольшие группы, которые так его хотели, что признавали уже сказанным; было то, о чем немцы говорят: «Der Wtmsch ist Vater dieses Gedankes» [[12]](#footnote-13). Но был ли тот особенный пасхальный звон, который воз­буждается действительно сказанным новым словом? Бы­ло ли угадывание широкого, огромного будущего? Нет, был как бы некий корректив старого. Прекрасные внеш­ние новшества не взрывали глубокой сущности театра. Успех был, пьеса делала полные сборы, но ощущения того, что родился новый театр, не было. Ему предстояло родиться позднее, без помпы, в обстановке гораздо более скромной.

И наступили наши черные деньки! И как скоро! Не успели мы даже, как следует, упиться нашим успехом. Кроме «Царя Федора», ни один спектакль не делал сбо­ров. Я с головой должен был уйти в свои обязанности директора-распорядителя, администрация у меня была крохотная — три-четыре человека. Надо было экономить, а дел и по представительству, и по встречам и приемам, и по хозяйственной части оказывалось чрезвычайно мно­го. Станиславский один со своими помощниками бился на сцене, временно даже перестал посещать свою фаб­рику. На его плечах были и новая постановка «Шейло- ка», и возобновление пьес его кружка, и участие в них его как актера... От суммы, внесенной пайщиками,— два­дцать восемь тысяч,— скоро не осталось и следа; жить могли только сборами и мало-помалу делать новые долги.

Полнейшая неудача постигла «Шейлока».

В постановке были замечательные по красоте куски, оправдывавшие смелое наименование театра «художест­венным». Было много и красивого, и оригинального. Если бы это было в любительском кружке для небольшого слоя тонких ценителей, то интерес к этому спектаклю был бы больше. Но, как сказал где-то Лев Толстой: «В искусстве утонченность и сила влияния почти всегда диаметрально противоположны».

Станиславский в борьбе со штампами провинциаль­ного трагика Дарского, игравшего Шейлока, заставил его говорить с еврейским акцентом. Театральная зала этого не приняла: трагическая роль Шекспира и — акцент! Лю­бители внешней красоты оценили в спектакле многое, но громадному большинству казался приниженным глубо­кий замысел трагедии.

У нас, конечно, старались успокоиться на том, что «публика ничего не понимает».

Знаете, нигде в мире отношения между искусством и публикой не носили такого «идейного» характера. В Ев­ропе, в Америке — дело так просто: успех—это все. «У вас, мистер, был шанс, вы его не использовали, ваш поезд ушел. Good bye! [[13]](#footnote-14) Будьте здоровы!» А какие у вас были намерения и почему они не осуществлены пол­ностью, это никого не может заинтересовать. Good bye!

У нас же так легко было встретить поэта, художника, писателя, драматурга, который, не имея успеха, не толь­ко не унывал, а даже гордился этим обстоятельством. И не потому, что жена, дочь и он сам о себе очень высо­кого мнения, а потому что самые тонкие ценители искус­ства на каждом шагу говорили: «Публика ничего не по­нимает. Разве у нас умеют ценить талант?» — «Это не имеет успеха, потому что ново, оригинально, а публика любит только банальности».— «Публика еще не доросла до этого». И тут же популярнейший афоризм: «Что сла­ва? — Звук пустой».— «Суди, дружок, не выше сапога...»

Да, публика ловится на излюбленный шаблон, как рыба на червяка; да, над нею имеют власть много эф­фектов, пользоваться которыми взыскательному худож­нику не позволит его художественная совесть; да, много замечательных вещей долгое время оставались неприз­нанными,— и все же мне навсегда запомнилась фраза критика Васильева-Флерова, о котором я уже упоминал: «Публика никогда не бывает виновата». Да, публика без конца часто недооценивает каких-то жемчужин, не во­сторгается ими потому, что ее расхолодил неловкий ко­нец, неудачные полминуты, оскорбительно прозвучавшая мораль, но ищите виноватых в неуспехе в другом месте: в актере, в авторе, в режиссере; кто-нибудь из них, когда творил, не чувствовал резонанса, не имел где-то там, в мозжечке, настроения театральной залы. Я всегда думал, что отмахиваться от неуспеха тем, что публика ничего не понимает,— значит обманывать себя самого. Я в своей деятельности, выражаясь грубо, не раз проваливался и как автор, и как режиссер, но, при всей моей снисходи­тельности к себе, должен оказать, что не помню такого случая, чтобы я имел право свалить свой неуспех цели­ком на публику.

5

Так или иначе, но один из крупных козырей нашего репертуара выпал. Следующий расчет у нас был на оча­ровательную пьесу Гауптмана «Ганнеле», полубытовую- полуфантастичеокую. Кружок Станиславского уже играл эту пьесу несколько лет назад, теперь она возобновля­лась совершенно заново. Здесь произошел один из самых злых эпизодов история Художественного театра; об этом стоит рассказать поподробнее.

«Ганнеле» в первом переводе была запрещена для сцены. У нас существовало две цензуры: одна для печати, другая — для театра. Для печати пьеса была разрешена, для театра нет. Главной причиной запрета было то, что сельский учитель является в сновидениях бедной Ганне- ле Христом. Потом был сделан другой перевод, приспо­собленный для русской сцены, который был разрешен: по нему и ставился у нас спектакль. Словом, в цензур­ном отношении мы были совершенно спокойны. Как вдруг, накануне последней генеральной репетиции, полу­чаю приказ от обер-полицмейстера Трепова о снятии пьесы' с репертуара. В ч°ем дело? Оказывается, пьеса за­прещена вследствие протеста московского митрополита Владимира. Ничего не понимая, добиваемся у него при­ема, приезжаем в митрополичий дом: чистый-чистый пол, стены, дорожки, мелькающие монашеские фигуры, запах ладана и кипариса, на всем печать суровой скромности. Вышел к нам высокий, сухой, внушающий очень большое почтение аскет, в руках у него книжечка — «Ганнеле», из­дание первого перевода. Мы сразу догадались, в чем де­ло. Он мягко, но строго говорил о невозможности выпу­скать на сцену Христа, произносить со сцены такие-то фразы,— цитировал бывший у него в руках экземпляр. Несколько раз мы пытались его перебить, как это ни не­ловко, объяснить ему недоразумение, которое в данном случае происходит, т. е., что мы играем пьесу не по это­му экземпляру, который ему доставил, как потом оказа­лось, доносчик из одной газеты,— а по другому, разре­шенному драматической цензурой: вот он у нас в руках. Но митрополит не давал себя перебивать и даже начинал гневаться. Наконец, нам удалось объяснить ему, в чем недоразумение. К величайшему нашему изумлению, он не только не понял того, что мы ему объяснили, но даже начал еще больше сердиться.

— Как же вы говорите, что пьеса в этом издании за­прещенная, когда тут написано — цензурой разрешается?

Я отвечаю: — Ваше высокопреосвященство, есть две цензуры — одна для печати, другая для театра; для пе­чати разрешается пьеса в этом издании, для театра — по другому.

Он меня перебивает: «Да что же вы мне говорите, ког­да здесь прямо напечатано: разрешается. Как же можно разрешать, когда...» И опять начинает повторять все те обвинения, которые уже выставил против «Ганнеле».

Чем больше мы пытались разъяснить ему простейшее недоразумение, тем больше он сердился. Становилось ясно, что он принимает нас за аферистов, людей из ис­порченной среды. Наконец, встал, давая понять, что аудиенция окончена.

Вышли мы со Станиславским потрясенные. Не столь­ко уже неудачей, сколько мыслью: какова же пропасть между театром— учреждением, так сказать, граждан­ским — и высшим представителем религии,— пропасть глубочайшего непонимания. При всей осторожности в вы­ражениях, когда мы остались одни, слово «тупость» не сходило с языка.

Что же, однако, нам делать?

Стахович устраивает нам прием у великого князя.

Великий князь выслушивает, сразу все понимает и, однако, не только не ободряет нас, а нервно трет руки, как бы заглушая накипь какого-то недовольства.

* Я постараюсь, но предупреждаю, что это очень трудно.

Мы изумлены;

•— Что трудно, ваше высочество? Тут надо только объяснить митрополиту, в чем недоразумение.

* Я постараюсь,— коротко отвечает великий князь и молчит. Загадочно молчит.

И он ничего не мог сделать, не мог или не хотел раз­дражать митрополита, но тем дело и кончилось: «Ганне- ле» была снята по самому простому недоразумению, про­пал большой труд театра.

6

Я думаю, что не найду другого места, чтобы расска­зать еще один чрезвычайно яркий эпизод. Это было мно­го позднее. Кроме цензуры, общей для печати и драма­тической, существовала еще цензура духовная. Худо­жественный театр задумал ставить «Саломею» Оскара Уайльда и «Каина» Байрона. Общая цензура и даже те­атральная разрешили, но предупреждали, что в данном случае совершенно необходимо разрешение духовной цен­зуры. Дело дошло до высшего духовного учреждения — Святейшего синода. Там постановку запретили. Я напряг все пружины; мы тогда имели уже огромный успех, и у нас в Петербурге были большие связи. Хлопоты привели меня к главному лицу, протестовавшему против поста­новки,— экзарху Грузии. Тот тоже, как и митрополит Владимир, сразу взял тон гневный: «Вы что же это, со­бираетесь выводить на театральные подмостки: жертво­приношение? И кому жертвоприношение? Богу? И кого же вы на сцену выводите для этого — Адама? Адама, причисленного к лику святых. И Авеля. А вам не извест­но, что Авель числится на две ступени выше Адама в иерархии святых?.. »

Так нам ни «Каина», ни «Саломею» не разрешили.

И еще случай, в духе митрополита Владимира.

Поставили мы «Аттему» Леонида Андреева. Глав­ные лица в пьесе: старый еврей Лейзер, человек идеаль­ной доброты (Вишневский), и сатана, под видом неиз­вестного издевающийся над добротой Лейзера (Кача­лов). Пьеса имела громадный успех, никакая мысль об ее нецензурности не тревожила нас. Однажды получаю телеграмму из Петербурга от начальника Главного уп­равления по делам печати Бельгарда с просьбой резер­вировать ему место на ближайшее представление «Ана- темы». Бельгард относился к нам относительно благо­склонно, поскольку цензор вообще способен быть благо­склонным.

Приехал. Смотрит спектакль. Было тридцатое с чем- то представление. В антракте сидит у меня в кабинете и как-то подозрительно осторожно спрашивает:

* Скажите... Вишневский переменил грим?

Не понимаю.

* Он в первых представлениях гримировался иначе?

Пожимаю плечами. Откуда такая мысль?

Кстати, тут же на моем столе лежит куча фотогра­фий постановки — и мизансцен и действующих лиц.

Вот! Снимки сделаны на генеральной репетиции и с тех пор ничто не менялось.

* Странно! — говорит Бельгард, рассматривая фо­тографии.— Я вам скажу, в чем дело. На днях вызывает меня Победоносцев и делает строгий выговор: что у вас в Москве творится? Приехал из Москвы возмущенный Ширинский-Шахматов, говорит, что в Художественном театре изображают Христа!! Вишневский в «Анатеме». Это и заставило меня приехать и проверить самому.

Ширинский-Шахматов был крупной дворянской фи­гурой, близкой к придворным кругам.

Мне оставалось только весело посмеяться над тем, как простоволосятся иногда сплетники, не проверившие слухов. Бельгард просмотрел весь спектакль, ходил за кулисы к Вишневскому, к Качалову, выражал полное удовлетворение. И уехал с чувством, не лишенным зло­радства, как он разоблачит Ширинского-Шахматова и отомстит за полученный от Победоносцева выговор.

А через три дня мы получили приказ снять «Анатему» с репертуара.

И мои хлопоты и моя поездка в Петербург ничему не помогли. Так «Анатему» больше и не играли.

7

В то же время сорвалось дело и с нашей идейной общедоступностью. Я рассказывал уже, что мы сговори­лись с Обществом народных развлечений, чтобы по ут­рам давать спектакли для рабочих. Я знал, что есть еще четвертая'цензура — для народных спектаклей. Но я ду­мал, что с помощью этого воспитательного учреждения спектакли наши пройдут благополучно. Увы! Однажды меня вызывает к себе обер-полицмейстер Трепов. Это был тот самый Трепов, который сделал себе блестящую карьеру и прославился выражением «патронов не жа­леть».

«Вам разве не известно, что для народных спектак­лей существует особая цензура?» — спрашивает меня Трепов.— «Да, но ведь это не народный спектакль, не на фабрике, не в деревне, а тут же, в центре города».— «Так, однако, Общество народных развлечений просто дает полтеатра на одну фабрику и полтеатра на дру­гую. Это выходит, что перемещается территория, но сущность остается та же. Понимаете, я мог бы вас под суд отдать, но лучше кончим добром; прекратите эти спектакли».

У кого-то есть такое отличное сравнение: «Народное просвещение для царской власти — все равно, что солн­це для снега; когда лучи его слабы, снег играет блеском бриллиантов или рубинов, а когда они сильны, то снег тает».

Так, сдерживая негодование, иногда придя домой и впадая в какой-то припадок душившего меня кашля, я чувствовал, как мы бессильны бороться с вершителями наших судеб. И не знали мы, не знал и я, каким тормо­зом остановить катящуюся вниз нашу колесницу. Сбо­ры все падали, и в чью голову я делал долги,— не знал.

Вот так, ко времени первого представления «Чайки», ко­медии в четырех действиях сочинения Антона Чехова,— наш театр был накануне полного краха.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ 1

Настроение было нервное. И не только среди уча­ствующих в «Чайке», но и по всему театру. Чувствова­лась нависшая гроза. От этого спектакля зависело все существование молодого театра. При этом, репетиции не давали никакой уверенности в успехе; не было так радующих эпизодов при репетициях, когда сидящие в темном зале актеры, не участвующие в пьесе, или другие близкие театру лица вдруг, после какой-нибудь сцены или какого-нибудь акта подходят к режиссерскому сто­лу и выражают восторг. Такие эпизоды, обыкновенно, очень ободряют и режиссера, и исполнителей. На этот раз ничего подобного не было; темная репетиционная зала слушала молча, расходилась молча, была чрезвы­чайно сосредоточена, но, как будто, никто не решался делать какие-нибудь предсказания. А тут еще общую нервозность усиливала сестра Чехова — Мария Павлов - на. Антон Павлович жил в то время в Ялте, сестра зна­ла, как тревожно он ожидал этого спектакля, говорила, что он клянет себя за то, что уступил мне. И сама нерв­ничала, и заражала этой нервностью всех в театре. Она была знакома с артистами, старалась угадать, как прой­дет спектакль, но никакого утешения не получала. Не раз приходила с мольбой снять спектакль и напоминала мое обещание не допускать «Чайку» до постановки, ес­ли не будет уверенности в успехе.

За день до спектакля Станиславский, несмотря на то, что генеральная прошла хорошо, обратился ко м<не с заявлением, почти официальным, о необходимости спектакль отложить и репетировать еще. Я ему ответил, что, по-моему, пьеса вполне готова и что откладывать не к чему и что, судя по генеральным, должен быть успех, а если спектакль все-таки не будет иметь успеха, то те­перь с этим уже ничего не поделаешь.

— Тогда снимите мое имя с афиши,— сказал он.

На афише в качестве режиссера стояли оба наши имени.

Не помню, убедил ли я его или просто не послушал­ся, но его имеии с афиши не снял. А вечером, накануне премьеры, во время не помню какого спектакля, когда я проходил за кулисами, ко мне дважды приближался шагавший перед выходом на сцену Вишневский и шепо­том,— как это полагается говорить на сцене во время действия:

«Завтра будет громадный успех».

И второй раз, потрясая кулаками перед своей грудью: «Владимир Иванович, вы мне поверьте, завтра будет ус­пех огромный, огромный...»

Это был единственный твердый голос. Этот малень­кий случай остался незабываемым. '

2

И вот 17/30 декабря. Театр был неполон. Премьера Чеховской пьесы не сделала полного сбора.

По мизансцене уже первый акт был смелым. По ав­тору, прямо должна быть аллея, пересеченная эстра­дой с занавесом: это — сцена, где будут играть пьесу Треплева. Когда занавес откроется, то вместо декорации будет видно озеро и луну. Конечно, во всяком театре для действующих лиц, которые будут смотреть эту пьесу, сделали бы скамейку направо или налево боком, а у нас была длинная скамейка вдоль самой рампы, перед самой суфлерской будкой: полевее этой скамейки — пень, на котором будет сидеть Маша. Кроме того, и скамейка слева. Вот на этой длинной скамейке, спиной к публике, и размещались действующие лица. Так как луна за за­навесом, то на сцене темно. И темнота, и такое распре­деление скамеек уже должны были настраивать наших врагов на шуточки; зато тех, кто относится к представ­лению просто, без предвзятости, настраивали на какую- то жизненную простоту: потом луна будет освещать всех. Декоративная часть наполняла сцену живым настрое­нием летнего вечера; фигуры двигались медленно, без малейшей натяжки, без всякой аффектации, говорили про­сто и медленно, потому, что вся жизнь, которая проходи­ла на сцене, была простая и тягучая, интонации простые, паузы не пустые, а наполненные дыханием этой жизни и этого вечера; паузы, в которых выражалось недогово­ренное чувство, намеки на характер, полутона. Настрое-

но

ние постепенно сгущалось, собирало какое-то одно гар­моническое целое, жизненно-музыкальное. Разные част­ности, необычные для театрального уха и глаза, вроде того, что Маша нюхает табак, ходит в черном («это тра­ур по моей жизни»), лейтмотив каждой фигуры, речь, при всей простоте, чистая и красивая,— все это постепен­но затягивало внимание зрителя, заставляло слушать и, незаметно для него самого, совершенно отдаваться сцене. Публика переставала ощущать театр, точно эта простота, эта крепкая, властная тягучесть вечера и по­лутона завораживали ее, а прорывавшиеся в актерских голосах ноты скрытой скорби заколдовывали. На сцене было то, о чем так много лет мечтали беллетристы, посе­щавшие театр,— была «настоящая», а не театральная жизнь в простых человеческих и, однако, сценичных столкновениях.

Чехов симпатизировал символистам, и Треплев у не­го несомненно находится под влиянием этого, тогда до­вольно модного, литературного течения.

Самым рискованным был монолог Нины. Скорбная фигура на камне, освещенная луной. Как прозвучит со сцены:

«Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гу­си, лебеди, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, мор­ские звезды и те, которых нельзя видеть глазом, словом, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли. Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бледная луна напрасно зажигает свой фонарь. На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах. Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно... Я одинока. Раз в сто лет я открываю уста, чтобы говорить, и мой голос звучит в этой пустоте уныло, и никто не слышит. И вы, бедные огни, не слышите меня... »

Монолог, который в первом представлении в Петер­бурге возбуждал смех, но который до такой степени про­никнут лирическим чувством настоящего поэта, что у нас при постановке даже не было сомнения в его право­те и красоте,— здесь слушался в глубокой, напряжен­ной тишине, захватывал внимание. Ни тени усмешки и ни намека на что-нибудь компрометирующее. Потом резкая вспышка между матерью и сыном, потом, чем дальше, сцена за сценой, тем роднее становились эти лю­ди зрителю, тем волнительнее были их взрывы, полу­фразы, молчания, тем сильнее у зрителя из глубины его души поднимались ощущения собственной неудовлетво­ренности и тоски. И когда в конце акта Маша, сдержи­вая рыдания, говорит Дорну: «Да помогите же мне, а то я сделаю глупость и надсмеюсь над своей жизнью»,— и повалилась, рыдая, на землю около скамейки,— по за­ле пронеслась самая настоящая, сдержанная, трепетная волна.

Закрылся занавес, и случилось то, что в театре бы­вает, может быть, раз в десятки лет: занавес сдвинул­ся— тишина; полная тишина и в зале, и на сцене за занавесом; там как будто все замерли, здесь как будто еще не поняли, что это было. Видение? Сон? Грустная песня из каких-то знакомых-знакомых напевов? Откуда пришло? Из каких воспоминаний каждого? Кто эти ли­ца, которых как будто в первый раз сейчас встретил, а вместе с тем все они отличные, старые знакомые? Такое состояние длилось долго, на сцене уже решили, что пер­вый акт провалился, так провалился, что в зале не на­шлось даже ни одного друга, который бы рискнул заап­лодировать. Актеров охватила нервная дрожь, близкая к истерике.

И вдруг, в зале точно плотина прорвалась, точно бомба взорвалась— сразу раздался оглушительный взрыв аплодисментов. Всех: и друзей, и врагов.

Я всегда запрещал открывать и закрывать занавес слишком быстро и слишком часто, как делают в кафе­шантанах, чтобы потом иметь право сказать: вызывали столько-то раз. Поэтому у нас занавес открывался не скоро, не скоро задергивался и долго выжидал, прежде чем еще раз открыться, так что у нас два-три раза при очень дружных аплодисментах было знаком очень боль­шого успеха. Здесь открыли шесть раз, потом как-то вдруг аплодисменты прекратились, точно зритель боял­ся, чтобы в этих вызовах не расплескалось то великолеп­ное, что было нажито.

Так слушалась вся пьеса. Жизнь развертывалась в такой откровенной простоте, что зрителям казалось не­ловко присутствовать: точно они подслушивали за дверью или подсматривали в окошко. Как вы знаете, в пьесе нет никакого героизма, нет бурных театральных переживаний, нет тех ярких симпатий, которые служат великолепной опорой для актера. Разбитые иллюзии, нежные чувства, смятые прикосновением грубой действи­тельности.

Огромный успех третьего акта и триумф по оконча­нии, после заключительной сцены Нины и Треплева и великолепного финала.

Уже после первого акта на сцену побежали актеры, не участвовавшие в спектакле и находившиеся в зале, и друзья театра. Все были захвачены, едва сдерживались, чтобы не начать раньше времени праздновать победу. Но после третьего акта люди обнимались, плакали и не находили слов для выражения громадной радости. По окончании спектакля победа определилась с такой яр­кой несомненностью, что когда я вышел на сцену и пред­ложил публике послать телеграмму автору, то овации длились очень долго. Замечателыно, что такому успеху не мешало не великолепное исполнение нескольких ролей.

Новый театр родился.

3

Телеграмма в ту же ночь.

Антону Павловичу Чехову. Ялта.

Только что сыграли «Чайку» Успех колоссаль­ный С первого акта пьеса так захватила что потом следовал ряд триумфов Вызовы бесконечные Мое заявление после третьего что автора в театре нет публика потребовала послать тебе от нее телеграм­му Мы сумасшедшие от счастья Все тебя крепко целуем Напишу подробно Немирович-Данченко Алексеев Мейерхольд Вишневский Лужский Артем Тихомиров Фессинг Книппер Роксанова Алексеева Раевская Николаева и Екатерина Немирович-Дан­ченко.

Телеграмма на другой день:

Все газеты с удивительным единодушием называют успех «Чайки» блестящим шумным огромным Отзы­вы о пьесе восторженные По нашему театру успех «Чайки» превышает успех «Федора» Я счастлив как никогда не был при постановке собственных пьес.

Нем.-Данч.

Первая телеграмма об успехе ошеломила Чехова, но он не поверил и думал, что это — порыв дружбы, за ко­торым неизвестно какая правда. Но в тот же день к не­му посыпались поздравительные телеграммы в таком ко­личестве и в таких ярких выражениях, что сомнения бы­стро рассеялись.

Письмо из Чеховского музея.

Дорогой Антон Павлович!

Из моих телеграмм ты уже знаешь о внешнем успехе «Чайки». Чтоб нарисовать тебе картину первого представления, скажу, что после 3-го акта у нас за кулисами царило какое-то пьяное настрое­ние. Кто-то удачно сказал, что было точно в свет­лое Христово воскресенье. Все целовались, кида­лись друг другу на шею, все были охвачены наст­роением величайшего торжества правды и честного труда. Ты собери только все поводы к такой ра­дости: артисты влюблены в пьесу, с каждой репети­цией открывали в ней все новые и новые художест­венные перлы. Вместе с тем, трепетали за то, что публика слишком мало литературна, мало развита, испорчена дешевыми сценическими эффектами, не подготовлена к высшей художественной простоте, чтоб оценить красоты «Чайки». Мы положили на пьесу всю душу, и все наши расчеты поставили на карту. Мы, режиссеры, т. е. я и Алексеев, напрягли все наши силы и способности, чтобы дивные на­строения пьесы были удачно интерсценированы. Сделали три генеральных репетиции, заглядывали в каждый уголок сцены, проверяли каждую элек­трическую лампочку. Я жил две недели в театре, в декорационной, в бутафорской, ездил по антиквар - ным магазинам, отыскивал вещи, которые давали бы колористические пятна. Да что об этом говорить! Надо знать театр, в котором нет ни одного гвоздя... На первом представлении, я, как в суде присяжных, делал «отвод», старался, чтоб публика состояла из лиц, умеющих оценить красоту правды на сцене. Но я, верный себе, не ударил пальца о палец, чтоб подготовить дутый успех. С первой генеральной репетиции в труппе было то настроение, которое обещает успех. И, однако, мои мечты никогда не шли так далеко. Я ждал, что, в лучшем случае, это будет успех серьезного внимания. И вдруг... Не мо­гу тебе передать всей суммы впечатлений... Ни од­но слово, ни один звук не пропал. До публики до­шло не только общее настроение, не только фабула, которую в этой пьесе так трудно было отметить красной чертой, но каждая мысль, все то, что со­ставляет тебя и как художника, и как мыслителя, все, все,— ну словом, каждое психологическое дви­жение,— все доходило и захватывало. И все мои страхи того, что пьесу поймут немногие, исчезли. Едва ли был десяток лиц, которые бы чего-нибудь не поняли. Затем, я думал, что внешний успех вы­разится лишь в нескольких дружных вызовах после

1. го действия. А случилось так. После первого же акта всей залой артистов вызвали б раз (мы не бы­стро даем занавес на вызовы). Зала была охваче­на и возбуждена. А после 3-го акта ни один зритель не вышел из залы, все стояли, и вызовы обратились в шумную, бесконечную овацию. На вызовы авто­ра я заявил, что тебя в театре нет. Раздались го­лоса: «Послать телеграмму... »

Вот до чего я занят. Начал это письмо в пятни­цу утром и до понедельника не мог урвать для не­го часа. А ты говоришь «приезжай в Ялту». 23-го я на четыре дня удеру к Черниговской, только что­бы выспаться.

Итак, продолжаю. Я переспросил публику: «Разрешите послать телеграмму?» На это разда­лись шумные аплодисменты и «да», «да». После

1. го акта овации возобновились. Все газеты ты, ве­роятно, нашел. Пока — лучшая реакция в «Мо­сковской немецкой газете», которую я тебе вышлю, и сегодня неглупая статья в «Курьере» — дневник нервного человека. «Русс, вед.», конечно, заерун- дили. Бедный Игнатов, он везде теряется, раз пье­са чуть-чуть выше шаблона.

Играли мы... В таком порядке: Кииппер — уди­вительная, идеальная Аркадина. До того сжилась с ролью, что от нее не оторвешь ни ее актерской элегантности обворожительной пошлячки, скупо­сти, ревности и т. д. Обе сцены 3-го действия — с Треплевым и Тригориным, в особенности первая — имели наибольший успех в пьесе. А заканчивались необыкновенно поставленной сценой отъезда (без лишних людей). За Книппер следует Алексеева —

Маша. Чудесный образ. И характерный, и необык­новенно трогательный. Они имели огромный успех. Потом Лужский — Сорин. Играл, как очень круп­ный артист. Дальше Мейерхольд. Был мягок, тро­гателен и несомненный дегенерат. Затем Алексеев. Схватил удачно мягкий, безвольный тон. Отлично, чудесно говорил монологи 2-го действия. В третьем был слащав. Слабее была Роксанова, которую сбил с толку Алексеев, заставляя играть какую-то ду­рочку. Я рассердился и потребовал возвращения к первому, лирическому тону. Она, бедная, и запута­лась. Вишневский еще не совсем сжился с мяг­ким, умным, наблюдательным и все переживавшим Дорном, но был очень удачно гримирован (вроде Алексея Толстого) и превосходно кончил пьесу. Остальные поддерживали стройный ансамбль. Об­щий тон покойный и чрезвычайно литературный.

Слушалась пьеса поразительно, как еще ни одна никогда не слушалась. Шум по Москве огромный. В Малом театре нас готовы разорвать на куски.

Поставлена пьеса — ты бы ахнул от 1-го и, по- моему, особенно, от 4-го действия.

Рассказать трудно, надо видеть.

Я счастлив бесконечно.

Обнимаю тебя.

Твой Вл. Немирович-Данченко.

Даешь «Дядю Ваню»?

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ 1

Эту главу следовало бы назвать «Измена Чехова», «Чехов нам изменяет».

Реабилитация «Чайки» была так поразительна, что еще вопрос, чего в этом было больше — создания нового театра или просто успеха драматурга Чехова.

Писатели вообще не выражают ярко чувства своего авторского удовлетворения. Чем бесспорнее и больше ус­пех, тем скромнее проявление со стороны автора, он точ­но предоставляет яркие выражения тем, кто восхищает­ся. Это не конфузливость, не скромность, а что-то дру­гое, а Чехов, вообще немногоглаголивый, и совсем замы­кал в себе то несомненное чувство удовольствия, кото­рое он должен был испытывать, когда ему хвалили его вещи, и в особенности такие, которые, по его мнению, действительно заслуживали похвалы. Я часто видел его в то время, когда ему курили фимиам, я сам курил его, я говорил ему,— сейчас отлично припоминаю эту бесе­ду,— что он не понимает, какое не только художествен­ное, но общественное и социальное значение имеют его рассказы и пьесы. Он все время слушал молча, не проро­нив ни одного слова; часто я даже думал, что он дейст­вительно сам не понимал, а только делал вид, что мои слова для него не новость. Поэтому, могу себе предста­вить его большие радостные переживания в Ялте, почти в одиночестве, среди очень маленького количества знако­мых, из которых более всего он любил разговаривать с хозяином книжного магазина на набережной.

После этого завязалась переписка, полная самых неж­ных чувств, «нежных чувств, похожих на цветы». Сбли­жение между театром и Антоном Павловичем понеслось быстрыми встречными флюидами. Материальная сторо­на его, по-видимому, совершенно не интересовала. Заме­чательно: Чехов часто говорил: «Пишите пьесы, пишите водевили, они дают большой доход», «Надо писать пье­сы потому, что Общество драматических писателей мо­жет быть своего рода пенсией»,— но такое отношение у него было только к водевилям. А к большим пьесам он относился с особенной художественной ревнивостью: да­же когда представлялась возможность получать новые и новые гонорары, если это угрожало неуспехом, он резко отказывался. После нас на следующий сезон просила «Чайку» для постановки в своем театре в Петербурге актриса Яворская, он ей ответил, что пьеса принадлежит Художественному театру, а так как это, собственно гово­ря, не было отговоркой потому, что у Художественного театра право монополии было только на Москву, он написал мне срочно: ради бога, не позволяй Яворской ставить «Чайку». Петербургский Александрийский театр просил после нас «Дядю Ваню». Опять принеслось ко мне из Ялты письмо: пожалуйста, ни в коем случае не раз­решай и т. д. Однако все это было уже после, а непосред­ственно после «Чайки» было не так...

Чувство к Художественному театру у Антона Павло - вича росло прочно. Были от него письма с такими выра­жениями: «Я готов быть швейцаром в вашем театре» или «Я завидую той крысе, которая живет под стенами ва­шего театра». Или — на одно мое нервное письмо (это было уже во втором году):

В твоих словах слышна какая-то дребезжащая нота. Ох, не сдавайся. Художественный театр — это лучшая страница той книги, которая будет когда- либо написана о современном русском театре. Этот театр — твоя гордость, это — единственный театр, который я люблю, хотя ни разу еще в нем не был.

Весной он приехал в Москву, когда театр был уже закрыт. К этому времени относится популярная фотогра­фическая группа Чехова с артистами, участвовавшими в «Чайке».

Пока Антон Павлович таким образом плавал в своем успехе, перед нами стоял грозный вопрос дальнейшего существования. Сезон мы кончили, конечно, с убытком. Что мы будем делать дальше? Опять началась полоса тревоги, и когда же: после таких больших успехов, как «Царь Федор» и «Чайка»! А ведь мы еще сыграли «Эдду Габлер» Ибсена; это не было событием, но и не было ря­довым, малозначительным спектаклем. Вокруг нас уже поднимался шум, и какой содержательный! Из уст в ус­та понеслось новое для сцены слово «настроение». Как вы помните, оно уже проскользнуло в моем письме к Че­хову. Очевидно, оно попало в цель. До публики вплотную дошел тот художественный смысл, который это слово пы­талось вскрыть. Еще более летучим становилось выраже­ние «новые формы», «театр новых форм». Это уже к сла­ве Станиславского.

Вместе со всем этим поднялся во весь огромный рост вопрос о значении режиссера в театре. Начались беско­нечные дискуссии о правах актера, автора и режиссера...

Через весь этот шум, звеня, как «омар над ухом, но­силось словечко, пущенное врагами: «мода». Весь наш успех объяснялся простым модным увлечением: «Вот подождите еще немного, этот дурман рассеется. Мода!»

Денег у нас опять не было. Но дело не только в день­гах. Мало было одержать победу, надо было ее закре­пить. Если мы не могли произнести «б», незачем было раскрывать рот и говорить «а».

Надо было углубить, привинтить, уточнить то, что проявилось в нашем искусстве. Надо было укрепить ус­пех, удержаться на ногах. Мы уже наметили на второй сезон другую трагедию Толстого «Смерть Иоанна Гроз­ного», другую пьесу Чехова «Дядя Ваня», еще прекрас­ную пьесу Гауптмана «Одинокие», потом «Доктора Штокмаиа» Ибсена, еще и еще много чудесных вещей, остававшихся до сих пор в пренебрежении.

Нужно было дать усовершенствоваться и блеснувшим талантам нашей молодежи.

А между тем наши пайщики вели себя двусмыслен­но. При встречах каждый из них делал комплименты, но движения у них были, словно по скользкому полу: чуть было я касался дальнейшего,— как, мол, вот нам дальше существовать,— 'а его уже нет,— исчез. И опять, как год назад у Варвары Алексеевны Морозовой, слова застывали на губах. Мало того, начали до меня доходить слухи, что один из пайщиков даже громко и резко ру­гает театр: «Ничего-то интересного в нем нету, какие-то вычуры, одно штукарство. Одним словом — мода. И, ко­нечно, никаких денег на эту затею не следует давать».

Но «бабушка нам ворожила», есть такая великолеп­ная утешительная поговорка.

Савва Тимофеевич Морозов уже сильно увлекся теат­ром. Не скрою, что я этим пользовался и старался на­править его сильную волю куда следует. Состоялось со­брание пайщиков, на котором мы докладывали: 1. Худо­жественные итоги постановок. 2. Планы на будущее вре­мя и 3. Грустные цифры — сорок шесть тысяч рублей долга.

Морозов предложил пайщикам отчет утвердить, долг погасить и паевой взнос дублировать. А так как Моро­зов был среди них самый крупный фабрикант, то перед ним скупиться как-то стеснялись.

Между прочим, замечательная типическая купеческая черта — ну, чего бы, казалось, Морозову каких-то три ты­сячи Осипова и даже десять — пятнадцать всех остальных пайщиков? Нет: надо, чтобы дело было компанейское, пусть по тысяче внесут, а он — двести, но надо, чтоб чув­ствовалось тут какое-то единодушие. Окончилось все, та­ким образом, нашей победой.

И вдруг новость: Чехов говорит, что «Дядю Ваню» дать нам не может, так как он обещал пьесу Ленскому и Южину для Малого театра, и что отнимать ему теперь неловко и ссориться с ними он не хочет.

Как! После успеха «Чайки» у нас! После того как до этого успеха Малый театр не решился поставить ни одну из его пьес! Принести в жертву личным отношениям и свое авторское самолюбие, и всех нас,— и кому же в жертву! Ленскому, который находил, что Чехову не надо писать для сцены совсем...

Это было так ошеломляюще, что я даже не возражал Чехову и этих самых восклицательных знаков ему не по­сылал. Я знал — откуда это ветер дует. Южин, как вы знаете,— мой первый, единственный друг и Ленский — тоже из близких мне людей,— ценили все-таки Малый театр выше дружбы: «истина выше дружбы». Кроме то­го, они нервно ревновали меня к Станиславскому и вме­сте с режиссером Кондратьевым хотели доказать, что громадные артистические силы Малого театра способны дать Чехову успех не меньший, чем мы своей «Чайкой».

Что делать! Будем продолжать пока без «Дяди Ва­ни» тем более, что Чехов решительно обещал для нас написать новую пьесу.

И опять «бабушка ворожила». Для того, чтобы пьеса была поставлена в императорском Малом театре, необ­ходимо было одобрение так называемого «Театрально- литературного комитета». И вдруг этот комитет одобрил «Дядю Ваню» условно, ставя Чехову требование переде­лать третий акт... Это было скандально. Разумеется, Че­хов, ничего не отвечая, отдал «Дядю Ваню» нам.

И эта постановка окончательно утвердила чеховский театр.

2

В нашей жизни, в жизни людей, сделавших на своем веку немного, не стоит потомству слишком копаться; по­томству надо знать, что средний человек сделал хороше­го, и сохранить, что осталось. А осталось хрупкое, не очень глубокое. Окружите это наследие рассказами об авторской зависимости, мстительности, чванстве, вранье,— и все, что осталось от него ценного, потонет, как свет фонаря в тумане над морем. А наследство огромное не опорочить никакими рассказами о смешном или до­стойном порицания. Ни от Пушкина, ни от Гоголя ниче­го не убудет, сколько бы еще ни появилось анекдотов о беспутстве гениального Пушкина или доходящей до юродства религиозности Гоголя. В представлении по­томства они станут только человечнее, а это тоже надо. Надо, чтобы люди помнили, что не боги горшки лепят; нужен реальный оптимизм, а не идолопоклонство.

Я искренне не замечал у Антона Павловича ничего, что бросало бы тень на его благородство, вкус, правдо­любие. Да, мелькали кое-где несправедливые шутки "про­фессиональной ревности, фраза, которая более шла бы писателю и человеку меньшего калибра, но это было так редко. Мне всегда казалось, наоборот, что Антон Павло­вич и в жизни следит за собой с такой же строгой при­дирчивостью, как в своих произведениях. Великолепно когда-то сказал он однажды, что произведение должно быть талантливо, умно и благородно; а у нас, мол, или талантливо и благородно, но не умно; или умно и благо­родно, но не талантливо, или умно и талантливо, но не благородно.

То же он вносил и в жизнь. Но вот иногда он слов­но надевал на себя броню равнодушия. Имел такой вид:

«Не подумайте, что меня это радует до самозабвения».

«Я очень ценю, но это не произведет в моей душе ни­какой перестановки».

Точно боялся, что у него отнимут какую-то независи­мость. Или это были замкнутость, эгоистическое само­сохранение?

«Не приписывайте мне слишком больших чувств по такому небольшому поводу».

Боялся экзажеращш, преувеличения?

Таким довольно долго было его отношение и к Худо­жественному театру. А между тем, этот театр вошел в его жизнь. Со всеми своими интересами, планами, со всем особенным бытом, вошел в самое существование писате­ля Чехова, сколько бы его биографы от этого ни отмахи­вались. И сколько бы сам Антон Павлович ни пытался иногда умалить это обстоятельство. Художественный театр наполнил его жизнь радостями, каких ему глубо­ко недоставало. Он любил театр с юности не меньше, чем литературу, к театральному быту стремился, может быть, больше, чем даже к писательскому, но театры охлажда­ли его тяготение. А тут пришел театр, доставивший ему самые высокие радости авторского удовлетворения, охва­ченный лучшими стремлениями и совершенно лишенный театральной пошлости. И сближение с театром, с его ак­терами вытеснило из будней Чехова тех скучных и не­нужных ему людей, которые обыкновенно заполняли пу­стоту его дня.

В то же время за кулисами театра, в самом его быту, все гуще и определеннее складывалась полоса — если

можно так выразиться — чеховского мироощущения. Как потом, лет через пять, начнет выпукло, рельефно выри­совываться вздутая жила горьковского мироощущения.

Плотнее всего это чеховское мироощущение охватыва­ло группу участвовавших в его пьесах. Глубочайшая си­ла духовного общения на сцене объединяла группу; ав­тор внедрялся во все уголки актерской психики и оста­вался там властвовать, даже когда актер уходил со сце­ны. А группа сплачивалась и еще более заражала друг друга чеховским чувствованием жизни: и над чем надо смеяться и что надо оплакивать. И просиживали актеры на зеленом диванчике за кулисами, в ожидании своих выходов.., пьесы Чехова, тихие, играющих мало, и на сце­не тихие полутона под гитару, и за кулисами такая ти­шина, что крыса сосредоточенно прохаживается.., и ак­теры делятся своими впечатлениями, планами, продол­жая находиться во власти Чехова... От этой группы миро­ощущение ширилось и по уборным других актеров.

Это имело очень большое влияние на все искусство нашего театра. Сначала — положительное и глубокое, а потом часто и отрицательное,— как это бывает с искус­ством, когда оно начинает отгораживаться от жизни и задерживаться в движении.

3

С женитьбой на Книшгер сближение Чехова с теат­ром стало, конечно, еще полнее. Это, кажется, зародилось сразу с репетиции «Царя Федора» в нетопленом театре. Увлечение было молниеносное, но сдержанное. Когда Че­хов приехал в Москву (это значит — весна 1899 года), он только присматривался, разрешал обожать себя; даль­ше — больше. Книппер была отличная молодая актриса, но ясно было, что мимолетный роман с ней невозможен: девушка что называется «из хорошей семьи», мать ее — бывшая певица, чуть не лучшая учительница пения в Москве, брат — инженер, другой брат — юрист. В доме просто, скромно, не по-мещански, но и без надоевшей, претенциозной богемы. Потом сближение Книппер с се­строй Антона Павловича, потом встреча с ним где-то на Кавказе, поездка на пароходе в Ялту, проводы из Ялты до Бахчисарая. Между артисткой и поэтом устанавли­ваются дружеские отношения, от которых веет сдержан­ностью чувств и красивой простотой.

Сижу больше дома и думаю о вас. Проезжая мимо Бахчисарая, я думал о вас и вспоминал, как мы путешествовали. Милая, необыкновенная актри­са, замечательная женщина, если бы вы знали, как обрадовало меня ваше письмо. Кланяюсь вам низ­ко, низко, так низко, что касаюсь лбом дна своего колодезя, в котором уже дорылись до 8 сажен. (Он строит свою дачу.)

...в Ялте чудесная погода, только ни к селу, ни к городу вот уже два дня идет дождь, стало гряз­но и приходится надевать галоши. По стенам от сы­рости ползают сколопендры, в саду прыгают жабы и молодые крокодилы... ну, крепко жму и целую ва­шу руку, будьте здоровы, веселы, счастливы. Ра­ботайте, прыгайте, увлекайтесь, пойте и, если мож­но,— не забывайте среднего писателя — вашего усердного поклонника.

В Москве идут репетиции «Дяди Вани». Артистка пе­реписывается с автором. Он ей пишет:

Искусство, особенно сцена, это — область, где нельзя ходить, не спотыкаясь. Впереди еще много и неудачных дней, и целых неудачных сезонов; будут и большие недоразумения, и широкие разочарова­ния, ко всему этому надо быть готовым, надо этого ждать и, несмотря ни на что, упрямо, фанатически гнуть свою линию.

Тонкие душевные движения, присущие интелли­гентным людям, и внешним образом нужно выра­жать тонко. Ведь громадное большинство людей нервно, большинство страдает, меньшинство чувст­вует острую боль, но где на улицах и в домах вы увидите мечущихся, скачущих, хватающих себя за голову? Страдания выражать надо так, как они вы­ражаются в жизни, т. е. не ногами, не руками, а тон­ким взглядом, не жестикуляцией, а — грацией. Вы скажете — условия сцены? Никакие условия не до­пускают лжи.

Когда прошел «Дядя Ваня», он пишет:

Телеграммы стали приходить 27-го вечером, ко­гда я был уже в постели. Их мне передают по теле­фону. Я просыпался, всякий раз бегал к телефону в потемках, босиком, озяб очень; потом едва засы­пал — опять звонок. Первый случай, когда мне не давала спать собственная слава. На другой день, ложась, я положил около постели и туфли и халат, но телеграмм уже не было. В телеграммах только и было, что о вызовах и блестящем успехе, но чувст­вовалось что-то тонкое, едва уловимое, из чего я мог заключить, что настроение у вас всех не так, чтобы уж очень хорошее.

Почти со всеми чеховскими пьесами было так: ог­ромный успех сразу только у самого тонкого слоя публи­ки, у людей чутких и видящих дальше и глубже. Леонид Андреев писал:

Не стыжусь признаться, что я влюблен в на­стоящее этого театра, а еще больше — в его бу­дущее.

Был такой присяжный поверенный князь Урусов, очень крупная в юридическом мире фигура, который смотрел «Чайку», кажется, двенадцать раз. Очень мно­гие говорили так: обыкновенно из театра идешь в ресто­ран поужинать, послушать музыку, поболтать, а после «Дяди Вани» хотелось уйти куда-то в тишину и думать, думать до слез. Но большая публика ни «Дядю Ваню», ни «Трех сестер», ни «Вишневого сада» не принимала сразу. Каждая из этих пьес завоевывала свой настоящий успех только со второго сезона, а в дальнейшем держа­лась без конца. После «Дяди Вани», как всегда после премьеры, поехали в ресторан ожидать утренних газет, и действительно настроение было «не то, чтобы уж очень хорошее».

Это тяжелое испытание для художника — переживать недооценку. Чехов писал:

Да, актриса, вам всем — художественным акте­рам— уже мало обыкновенного среднего успеха, Вам подавай треск, пальбу, динамит. Вы вконец избалованы, оглушены постоянными разговорами об успехах, полных и неполных сборах, вы уже от­равлены этим дурманом, и через 2—3 года вы все уже никуда не будете годиться. Вот вам.

Такие отношения между Чеховым и Книппер тянутся до лета. И только в августе 1900 года:

Милая моя, Оля, радость моя, здравствуй. Сего­дня получил от тебя письмо, первое после твоего отъезда, и прочел его, потом еще раз прочел и вот пишу тебе, моя актриса...

**4**

Прежде чем засесть писать пьесу, Чехов очень долго подготовлял материал.( При нем была небольшая тол­стенькая записная книжечка, в которую он заносил от­дельные фразы, схваченные на лету или прочитанные, характерные для его персонажей. Когда накоплялось до­статочное количество подробностей, из которых, как ему казалось, складывались роли, и когда он находил на­строение каждого акта,— тогда он принимался писать пьесу по актам. Персонажи были ему совершенно ясны, причем при его манере письма они в течение пьесы оста­вались неизменными. Никакими «перевоплощениями», в которые он не верил, он не занимался. События в пьесе ползли, как сама жизнь этой эпохи,— вяло, без видимой логической связи. Люди действовали больше под влия­нием случайностей, сами своей жизни не строили. Вот у него первое действие: именины, весна, весело, птицы по­ют, ярко светит солнце. Второе — пошлость забирает по­степенно в руки власть над людьми чуткими, благород­но чувствующими. Третье — пожар по соседству, вся улица в огне; власть пошлости глубже, люди как-то ба­рахтаются в своих переживаниях. Четвертое — осень, крушение всех надежд, торжество пошлости. Люди, как шахматные фигуры в руках невидимых игроков. Смеш­ное и трогательное, благородное и ничтожное, неглупое и вздорное переплетаются и облекаются в форму особо­го театрального звучания,— в гармонию человеческих го­лосов и внешних звуков — где-то скрипка, где-то улич­ная певица с арфой, а там вот ветер в печке, а там — пожарные сигналы.

Из писем:

Когда выеду в Москву — не знаю, потому что, можешь ты себе представить,— пишу в настоящее время пьесу, пишу не пьесу, а какую-то путаницу: много действующих лиц, возможно, что собьюсь и брошу писать...

Пьесу пишу, но если мне «не пондравится», от­ложу ее, спрячу до будущего года или до того вре­мени, когда захочется опять писать. А дождя все нет и нет. У нас во дворе строят сарай. Журавль скучает. Я тебя люблю.

Кстати сказать, только «Иванова» ставили у Корта тотчас же по написании. Остальные же пье­сы долго лежали у меня, дожидаясь Владимира Ивановича, и таким образом у меня было время вносить поправки всякие.

Что касается моей пьесы, то она будет рано или поздно — в сентябре, или октябре, или даже нояб­ре, но решусь ли я ставить ее в этом сезоне, сие не­известно, моя милая бабуня.

А в Ялте все нет дождей. Бедные деревья, осо­бенно те, что на горах и по сю сторону: за все лето они не получили ни одной капли воды и теперь сто­ят желтые. Так бывает, что и люди за всю жизнь не получают ни одной капли счастья. Должно быть, это так нужно.

В половине октября он приезжает в Москву. Очень он остался у меня в памяти в этот приезд: энергичный, веселый, помолодевший — просто счастливый; охвачен красивым чувством и новую пьесу уже переписывает. А вы знаете, что для писателя лучшая, а может быть и единственно приятная часть его работы — это когда он переписывает набело, когда так называемые «муки творчества» остались позади.

В этот приезд он переписал «Три сестры». В театре читали пьесу в его присутствии. Он боролся со смущени­ем и несколько раз повторял: я же водевиль писал. Впо­следствии он то же будет говорить и про «Вишневый сад», что он написал водевиль. В конце концов, мы так и не поняли, почему он называет пьесу водевилем, когда «Три сестры» и в рукописи называлась драмой. А между тем, лет через пятнадцать — двадцать этой его фразой будут жонглировать разные безответственные деятели.

Когда актеры, прослушав пьесу, спрашивали у него разъяснений, он, по обыкновению, отвечал фразами, очень мало объяснявшими: «Андрей в этой сцене в туф­лях» или: «Здесь он просто посвистывает». В письмах в этом отношении он был точнее: «Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему,— только посвисты­вают и задумываются часто».

Репетиции «Трех сестер» начались еще при нем, бо­лее всего он настаивал на верности бытовой правде, на­пример: так как в пьесе выведены артиллеристы, то на­до, чтобы присутствовал на репетициях один его знако­мый артиллерийский полковник; очень настаивал на том, чтобы звуки пожара за кулисами были чрезвычайно правдоподобны, и т. д.

В декабре он уехал в Ниццу. В конце декабря я там с ним. встретился. Как всегда, он скрывал свое волне­ние. Там я получил от него еще кое-какие поправки в тексте пьесы, с которыми и вернулся. А он писал Книппер:

На душе у меня — ржавчина. Если пьеса прова­лится, то поеду в Монте-Карло и проиграюсь там до положения риз.

Но как он ни старался спрятаться за шутку, все же за день, за два до первого представления, без всякого видимого повода, уехал из Ниццы в Алжир, потом в Ита­лию, быстро меняя города,— Пиза, Флоренция, Рим,— словом, оправдывал подозрения, что он убегает от изве­стия о результатах премьеры. Или опять надевает на се­бя броню равнодушия. Ведь после «Чайки» это была его первая новая пьеса, было возвращение в театр. Не толь­ко письмо, но и телеграмма не могла его поймать.

В конце февраля он вернулся в Ялту, где только уз­нал подробности о «Трех сестрах».

Из письма:

Похоже на неуспех, ну да все равно... Я лично совсем бросаю театр и никогда больше для театра писать не буду. Для театра можно писать в Герма­нии, в Швеции, даже в Испании, но не в России, где театральных авторов не уважают, лягают их копытами и не прощают им успеха и неуспеха.

«Три сестры» остались лучшим спектаклем Художе­ственного театра и по великолепнейшему ансамблю, и по мизансцене Станиславского. Это — не такая глубо­ко лирическая пьеса, как «Чайка»; в «Трех сестрах» не­посредственность заменяется чудесным мастерством. Кроме того, Чехов в этой пьесе сделал то, что обыкновен­но чересчур умными театральными критиками порица­лось: он писал роли для определенно намеченных испол­нителей. Он, как великолепный, если можно так назвать, театральный психолог, хорошо уловил артистические осо­бенности нашей молодой труппы и для пьесы выбрал из своего литературного багажа образы, более или менее близкие к их артистическим качествам. Это тоже очень помогло ансамблю.

Когда вскоре после этой премьеры театр уехал на гастроли в Петербург, Чехов продолжает держаться шутливого, беспечного тона:

Я получил анонимное письмо, что ты в Питере кем-то увлеклась, влюбилась по уши; да и я сам по­дозреваю, жидовка ты, скряга. А меня ты разлюби - ла вероятно за то, что я человек неэкономный, про­сил тебя разориться на одну-две телеграммы. Ну что ж, так тому и быть, я все еще люблю по старой привычке... Я привез тебе из-за границы духов очень хороших, приезжай за ними на страстной, непремен­но приезжай, милая, добрая, славная. Если же не приедешь, то обидишь глубоко, отравишь существо­вание. Я уже начал ждать тебя, считаю дни и часы. Это ничего, что ты уже влюблена в другого и уже изменила. Я прошу тебя только приезжай. Слы­шишь, собака? А я ведь тебя люблю, знай это, пи­ши, без тебя трудно. Если у вас в театре на Пасху назначат репетиции, то скажи Немировичу, что это подлость и свинство.

Я цитирую изданные в 1924 году письма к его вдове Книппер-Чеховой. Вдова решилась издать всю интим­ную переписку с Антоном Павловичем, как бы под­тверждая мысль, которую я уже высказал раньше, — что каждая мелочь о знаменитом человеке интересна, поучительна и не может умалить оставленного им гро­мадного наследства. Правда, эта книжка должна была вызвать очень много споров. Никакого сомнения нет, что если бы Чехов знал, что его письма жене, самые интим­ные, появятся в печати, то, может быть, девяносто про­центов из них не написал бы, не говоря уже о таких ин- тимностях, как имена, которыми он ее угощает: «кашало- тик мой милый», «эксплоататорша души моей»; чаще всего: «собака моя» и «дуся», «пупсик», «деточка», «ак- трисуля», «Книпуша», «балбесик мой», «радость моя», «немчушка», «таракашка» и т. д.

Летом состоялась их свадьба, совершенно интимная, о которой узнали только на другой день, когда они уеха­ли и прислали телеграмму (я один был посвящен в сек­рет). К этому времени Морозов помог нам организовать товарищество, состоящее уже не из директоров Филар­монии, а из самих артистов, причем Чехов также всту­пил пайщиком. И стал к театру еще ближе.

Я думаю, что все это время было самой счастливой порой его второй молодости. Дальше пошло хуже: чем больше любви, тем больше тоски; они были разлучены; он прикован к югу и скучал, и тосковал сильнее прежне­го. К их взаимной неудовлетворенности прибавились еще ее терзания совести — точно она изменяла какому-то своему священному долгу: смеет ли она отнимать у него такую для него дорогую близость, смеет ли оставлять его в отчаянно скучном одиночестве ради своей сцениче­ской карьеры? Стоит ли ее карьера этих лишений?

Как сейчас вижу ее фигуру зимой за кулисами, перед выходом на сцену; сидит в сторонке, избегает с кем-ни­будь разговаривать, каждую секунду готовая заплакать. А в так называемом «обществе» всех сортов — сплетни­цы, завистницы, любительницы заниматься чужими де­лами или истерически увлекающиеся поклонницы талан­та Чехова — и мужчины, похожие на таких женщин, соз­дали атмосферу какого-то порицания Книппер.

Письмо.

Ты, родная, все пишешь, что совесть тебя муча­ет, что ты живешь не со мной в Ялте, а в Москве. Но как же быть, голубчик? Ты рассуди как следует: если бы ты жила со мной в Ялте всю зиму, то жизнь твоя была бы испорчена, и я чувствовал бы угрызе­ние совести, что едва ли было бы лучше. Я ведь знал, что женюсь на актрисе, т. е. когда женился, ясно сознавал, что зимы ты будешь жить в Москве. Ни на одну миллионную я не считаю себя обижен­ным или обойденным. Напротив, мне кажется, что все идет хорошо, или так, как нужно, и потому, ду- сик, не смущай меня своими угрызениями. В марте опять заживем и опять не будем чувствовать тепе­решнего одиночества. Успокойся, родная моя, не волнуйся, а жди, уповай. Уповай и больше ничего.

Счастье было урывками: то едет она в Ялту на пять дней, то я должен был заменять ее в репертуаре, чтобы отпустить раньше окончания сезона.

Такая уж значит моя планида. Я тебя люблю и буду любить, хотя бы даже ты побила меня пал­кой...

Нового, кроме снега и мороза, ничего нет, новее по-старому. Каплет с крыш, весенний шум, но за­глянешь за окно — там зима. Приснись мне, дуся.

Рассказов он уже почти не пишет; за два года напи­сал только два. Он глубоко и искренно морализирует, причем с изумительным художественным чутьем обхо­дит опасность впасть в резонерство. В «Трех сестрах» есть замечательный, пророческий монолог:

«Пришло время, надвигается на всех нас громада, го­товится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близ­ка, и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь двадцать пять или тридцать лет будет работать уже каждый человек. Каждый».

Успех он имеет в это время огромный. Успех его пьес придал ему какое-то еще новое обаяние, читали его все больше и больше, вчитывались и все больше и больше любили. Он мог бы еще десять лет ничего не писать, а слава его росла бы. Занят он был только пьесой. Задумы­вал ее еще летом, гостя у Алексеевых в Любимовке,— в той самой Любимовке, где происходила моя первая бе­седа со Станиславским. Чехов думал о «Вишневом са­де». Впрочем, большую часть времени посвящал своему любимому занятию'—удил рыбу.

6

Ни одной пьесы, ни одного рассказа он не писал так медленно. То сюжет «Вишневого сада» кажется ему в самом деле водевилем:

Хотелось бы водевиль написать, да холод­но. В комнатах так холодно, что приходится все шагать, чтобы согреться.

То пьеса ему кажется не в четырех, а в трех дейст­виях. То он не видит у нас актрисы для главной роли.

Если и напишу что-нибудь пьесоподобное, то это будет водевиль.

Пишу по четыре строки в день и то с нестерпи­мыми мучениями.

Погода ужасная, сильный ревущий ветер, мете­ли, деревья гнутся. Я ничего — здоров. Пишу. Хотя и медленно, но все же пишу.

Я никак не согреюсь. Пробовал писать в спаль­не, но ничего не выходит: спине жарко от печи, а груди и рукам — холодно. В этой ссылке я чувствую и характер мой исп'ортился, и весь я испортился.

Ах, дуся моя, говорю искренно, с каким удоволь­ствием я перестал бы быть в настоящее время писа­телем.

А писать надо было потому, что мы из Москвы напи­рали, нам во что бы то ни стало надо было иметь от него новую пьесу.

Ялта — прекрасный, очаровательный городок, такой жемчужины не найти ни на всей Французской, ни на Итальянской Ривьере, но она оторвана от Москвы, от тех, которые были близки его душе, от столичного шума и от столичных интересов, к которым он так привык. Всегда жизнерадостный, он чувствовал себя здесь не в своей стихии. Он никогда не был кабинетным человеком. Ему всегда были нужны люди. Здесь, за одним-двумя исключениями, жили, может быть, люди и прекрасные, но для него скучные, приходили к нему, как говорится, «почесать языки».

Из его письма ко мне:

Мне скучно ужасно. День я еще не замечаю в работе, но когда наступает вечер, приходит отчая­ние. И когда вы играете второе действие, я уже ле­жу в постели, а встаю, когда еще темно. Представь себе: темно, ветер воет и дождь стучит в окно.

Да, вот представьте себе: в то время, когда Москва в его воображении — вся в вечерних огнях, когда в его лю­бимом театре играют второе действие, может быть даже как раз второе действие его «Трех сестер», где осевший в провинции Прозоров говорит: «С каким бы удовольст­вием посидел я теперь в трактире Тестова», когда публи­ка, пользующаяся самыми простыми благами столицы, плачет над участью тех, кто томится в скучной, тоскли­вой глуши,— тогда именно автор, вызвавший эти слезы, испытывал отчаяние, как заключенный. А когда все, о ком он вспоминает, еще раным-рано спят, он уже встает: и вот — ветер воет, дождь стучит в окно и еще темно.

Я пишу эту главу как раз в Ялте. Только что был в том доме, где теперь «Чеховский музей». Героическими заботами сестры Антона Павловича дом благополучно пережил разруху гражданской войны. Ею же, Марьей Павловной, в образцовом порядке содержится музей. Сотни туристов со всех концов Союза, юных строителей новой жизни, наполняют его ежедневно и с жадным ин­тересом вглядываются в каждый уголок, в каждый порт­рет. Дом весь белый, с белой крышей, хорошенький. За тридцать лет после смерти поэта сад удивительно раз­росся; деревья, которые Чехов сам сажал, уже большие- большие. Его кабинет не тронут. Если бы не стеклянный колпак-витрина над столом, мне казалось бы, что я не­давно тут беседовал с Антоном Павловичем. Даже ка­лендарь на столе за последний день не оторван. Этот знакомый камин, на котором на камне нарисован пейзаж его друга, знаменитого Левитана... На этом камине пре­жде лежали заготовляемые каждый день воронки из бу­маги для отплевывания, которые А. П. тут же бросал в камин. Огромное окно в сад с видом далекого моря. Ко­гда Чехов умер, перед этим окном сестра его посадила кипарис. Теперь он высокий, стройный, мощный, стоит так красиво, точно стережет память о тосковавшем здесь за окном хозяине.

Кто-то сказал: прошлое ближе к вечности...

7

Наконец, от 12 октября:

Итак, да здравствует мое и ваше долготерпение. Пьеса уже окончена, окончательно окончена, и зав­тра вечером или самое позднее— 14-го утром будет послана в Москву. Если понадобятся переделки, то, как мне кажется, очень небольшие. Самое нехоро­шее в пьесе то, что я написал ее не в один присест, а долго, очень долго, так что должна чувствоваться некоторая тягучесть, ну, да там увидим.

Очень мало поправок потом он внес в эту его лебеди­ную песнь, песню тончайшего письма. Образы «Вишне­вого сада» реальны, просты и ясны, и в то же время взя­ты в такой глубокой кристаллизованной сущности, что похожи на символы. И вся пьеса — простая, совершенно реальная, но до того очищенная от всего сорного и обве­янная лирикой, что кажется символической поэмой.

8

Через большую борьбу с докторами и женой, обма­нывая самого себя, надуЬая себя как врача, Антон Пав­лович решил, что зимой ему можно приехать в Москву, что для туберкулеза вредна слякоть, а крепкие москов­ские морозы — нисколько. И пишет он жене:

Милая моя начальница, строгая жена. Я буду питаться одной чечевицей, при входе Немировича и Вишневского буду почтительно вставать, только по­зволь мне приехать. Ведь это возмутительно — жить в Ялте и от ялтинской воды и великолепного воздуха бегать то и дело в 00. Пора уж вам, обра­зованным людям, понять, что в Ялте я всегда чув­ствую себя несравненно хуже, чем в Москве. Если бы ты знала, как скучно стучит по крыше дождь, как мне хочется поглядеть на свою жену. Да есть ли у меня жена? Где она?

В начале декабря по старому стилю он приехал в Москву, приехал в разгар репетиций. Ему страшно хо­телось принимать в них большое участие, присутствовать при всех исканиях, повторениях, кипеть в самой гуще ат­мосферы театра. И начал он это с удовольствием, но очень скоро — репетиций через четыре-пять — увидел, что это для автора совсем не так сладко: и со сцены его на каждом шагу раздражали, и сам он только мешал ре­жиссерам и актерам. Он перестал ходить.

Зато дома он чувствовал себя счастливым. И жена была около него, и люди приходили такие, каких он хо­тел и какие не только брали от него, но и сами кое-что ему приносили. Он был все время окружен.

И опять он волновался за пьесу, и опять не верил в успех.

«Купи за три тысячи всю пьесу навсегда», предлагал он мне не совсем шутя.

«Я тебе дам,— отвечал я,— десять только за один се­зон и только в одном Художественном театре». Он не со­глашался и, как всегда, молча только покачивал головой.

«Вишневый сад» стал самым ярким, самым вырази­тельным символом Художественного театра.

Первое представление состоялось в день его именин. Это было совершенно случайно, без всяких гадалок и предчувствий. Чехов в театр не приехал, просил переда­вать ему, когда захотим, по телефону. Но Москва пред­чувствовала, что она в последний раз может увидеть лю­бимого писателя. По городу знали, что у него процесс и в легких, и в кишечнике сильно обострен. В театре со­бралась вся литературная и театральная Москва и пред­ставители общественных учреждений, чтобы чествовать любимого писателя. Телефонировали Чехову, чтобы он приехал. Сначала он отказывался, но за ним поехали и уговорили. Чествование было глубоко трогательно и глу­боко искренне. Я сказал ему, выступая от театра:

«Наш театр в такой степени обязан твоему таланту, твоему нежному сердцу, твоей чистой душе, что ты по праву можешь сказать: это мой театр, театр Чехова».

В половине февраля он возвращается к себе в Ялту, и оттуда до самого лета его письма уже не такие уны­лые, как были в предыдущие две зимы; они бодрые, ве­селые, несмотря на то, что он был очень недоволен неко­торыми исполнителями «Вишневого сада». Точно у него гора с плеч свалилась, точно он вдруг почувствовал пра­во жить, как самый простой обыватель — без каких-ли­бо литературных или театральных обязательств. Как пи­сатель, он, кажется, больше всего боялся быть скучным и повторяться. И теперь радовался, что ни театр и ни­какие редакции не насилуют его спокойствия.

Весной была объявлена война с Японией. Мы в это время играли «Вишневый сад» в Петербурге. В том тон­ком пласте театральной публики, который был ближе к актерам, в среде окружающих нас поклонников, на бан­кетах, какие давались театру, как и во всем «общест­ве»,— интеллигентном и чиновничьем,— оторванном от подводных народных течений, не было, кажется, чело­века, который сомневался бы, что мы этих «япошек» на­кажем за дерзость, как щенков. Театральная атмосфера в военное время накаляется. Театры всегда полны. Ин­тересы жгучие, острые, интересы войны, смешиваясь с театральными эмоциями, еще дальше отвлекали этих людей от назревавших событий, от того, что накоплялось там внизу, в настроениях солдат, идущих на войну — ку­да-то к черту на кулички — ив ропоте крестьян, их про­вожающих. Никому и в голову не приходило, что войну мы можем проиграть. Только очень чуткие, вглядываясь в ближайшее будущее, предсказывали, что приближает­ся конец и этой беспечности наверху, и столичной шуми­хе, и, казавшемуся мирным, покою в деревне, в степи, в заводах. Только очень чуткое ухо улавливало носившее­ся в воздухе: скоро начнется — там убили губернатора, там забастовка; и скоро всей этой верхушке «общества» нельзя будет с такой легкостью и беззаботностью ходить на ничтожную службу, посещать ресторан и вечеринки, ездить в дремотном покое по усадьбам и хуторам.

«Надвигается громада, готовится здоровая, сильная буря».

11

3/16 июня он с женой уехал за границу, а 3/16 июля я получил у себя в усадьбе от нее телеграмму из Баден- вейлера:

Badenweiler 15, 8, 12. Anton Pawlowitsch ploet- zlich an Herschwahe gestorben. Olga Tschechoff [[14]](#footnote-15).

Перед этим она писала мне в усадьбу:

12/25 июня. В дороге Антон Павлович почувст­вовал себя очень хорошо, начал спать, есть с аппе­титом. Но выглядит он страшно. Был у него в Бер­лине местная знаменитость Prof. Ewald, но так шарлатански вел себя, что по его уходе мне силь­но хотелось написать ему неприятное письмо.

Или он нашел здоровье Антона настолько без­надежным, что не стоило заниматься, но и тогда это можно было сделать деликатнее...

Как мне по ночам жутко бывает, если бы Вы знали! Когда Антон не спит, когда он так мучитель­но кашляет и лицо такое безумно страдальческое! Здесь ему велено лежать все время на солнце в chaise longue [[15]](#footnote-16), хорошо питаться; утром делают легкое обтирание водой. Температуру измеряют 3 раза. Вот и все. Одышка ужасна. Двигаться он почти не может. Я ему читаю немецкие газеты, т. е. считываю по-русски. Получаем две русские газеты. Пасьянс раскладывает, полеживает [[16]](#footnote-17).

19 июня/2 июля. Антон Павлович хотя на вид и поправился и загорел, но не важно чувствует себя. Темп, повышенная все время, сегодня даже с утра 38,1. Ночи мучительные. Задыхается, не спит, ве­роятно, от повышенной температуры. Хотя не со­знает этого. Кашляет сильно, т. е. по ночам. На­строение можете себе представить какое. Кушает он очень хорошо, по многу, но стол надоедает ему. Сегодня первый день нет аппетита. Обтирание во­дой прервали на несколько дней, он думает, что не от них ли температура.

Катаемся почти каждый день по часу, и Антону это нравится. Весь день он сидит покорный, терпе­ливый, кроткий, ни на что не жалуется. Так хочет­ся делать для него все, чтобы хоть немножко об­легчить его тяжелые дни.

27 июня/10 июля. Антону Пав. не хорошо. Страшная слабость, кашель, температура повышен­ная. Я не знаю, что делать, буквально. Думаю, что прямо ехать в Ялту. Он мечтает пожить на оз. Ко­мо. Затем из Триеста морем кругом через Констан­тинополь в Одессу. Здесь ему сильно надоело. В весе теряет. Целый день лежит. На душе у него очень тяжело. Переворот в нем происходит.

Впоследствии она рассказывала, как он почувство­вал себя плохо, как она позвала доктора; потом: «как- то значительно, громко сказал доктору по-немецки: «Я умираю», потом взял бокал, улыбнулся своей удиви­тельной улыбкой и сказал: «Давно я не пил шампанско­го», покойно выпил до дна, потом лег на левый бок и вскоре умолк навсегда».

Город Баденвейлер поставил в одном из своих скве­ров памятник Чехову, но когда в 1914 году разразилась война между Россией и Германией, немецкие патриоты этот памятник сияли.

12

Несмотря на глухое летнее время, дебаркадер вок­зала в Москве был полон съехавшимися со всех концов летнего отдыха. Когда поезд подошел, мы, вместе с вы­шедшей к нам в полном трауре вдовой, в глубоком мол­чании и почтительно двинулись к товарному вагону, где находился гроб. И...

Право, словно с того света сверкнул в последний раз юмор Чехова:

На том месте вагона, где обозначают его содержи­мое, крупными буквами было написано: устрицы.

13

В Москве был наш общий любимый приятель врач Н. Н. Оболонский. Недавно его вдова доставила мне неопубликованное письмо Чехова (из г. Петербурга):

Ваше Высокопревосходительство, милостивый государь Николай Николаевич. Я хожу в Милютин ряд \* и ем там устрицы. Мне положительно нечего делать, и я думаю о том, что бы мне съесть и что выпить, и жалею, что нет такой устрицы, которая меня бы съела в наказание за грехи.

«ГОРЬКОВСКОЕ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ 1

После «Чайки» и «Дяди Вани» стало совершенно яс­но,, что Чехов — автор, самый близкий нашим театраль­ным мечтам, и что необходимо, чтоб он написал новую

\* Небольшая шикарная столовая при колониальном магазине.

пьесу. А Чехов сказал, что он не станет писать новую пьесу, пока не увидит Художественный театр, пока сам наглядно не поймет, что именно в искусстве этого театра помогло успеху его пьес. А в Москву ехать ему не позво­ляли доктора, он был прикован к югу. Тогда мы решили поехать к нему в Ялту всем театром. Всей труппой с де­корациями, бутафорией, костюмами, рабочими, техника­ми. Для подкрепления бюджета сыграть по пути в Ялту несколько спектаклей в Севастополе. Только богатая не­мецкая труппа герцога Мейнингенского позволяла себе такую роскошь — путешествовать со всем имуществом. В России об этом не решались бы и подумать. Но мы были, во-первых, дерзкие: мудрено было остановить нас, если мы видели перед собой важную цель; а во-вторых, скромные в наших расчетах: окупить расход было уже идеалом.

Подъем у молодой труппы был огромный. Та радость театрального быта, которая проходит красной нитью че­рез всю жизнь актера,— тяжелую, мучительную и, тем не менее, непрерывно радостную — здесь била ключом. Товарищеское общение, спаянность в переживаниях и личных и сценических, гордость успехов, горячая вера в будущее, пламенное и самоотверженное следование за любимыми вождями,— все было подъемно. Ничто не страшно. Все преодолимо. Шипение все нарождающих­ся врагов только укрепляет боевое настроение. Даже в случаях личных обид и огорчений слезы, жгучие, горя­чие, быстро сжигают самое горе. А тут еще весна, нежное солнце, море, очаровательные белые города — Севасто­поль и Ялта, встреча с писателем, к которому труппа пи­тала чувство настоящей влюбленности. Вся поездка бы­ла как весенний праздник.

Я уехал из Москвы раньше, чтоб осмотреть театры. Телеграфировал Чехову, что приеду в Ялту из Севасто­поля с пароходом в среду на страстной неделе.

Пароход отходил от Севастополя в час дня. В шесть он должен был уже быть в Ялте, но поднялся необыкно­венный, густой туман. Когда подплывали к Ялте, то на палубе люди не видели друг друга в трех шагах. Паро­ход едва двигался и очень долго не мог пристать. Выли сирены, в ялтинской церкви непрерывно звонили, паро­ход то и дело стукался о мол, не находя входа в гавань.

Было уже совсем темно, часов девять, когда я до­брался до отеля.

Чехов только недавно построил свою дачу. Ту самую дачу над городом, белую, узорчатым фронтоном на мо­ре, которая так скоро, после смерти поэта, стала местом паломничества для всех туристов. Теперь в городе ее еще знали мало. Извозчик — ялтинские хорошенькие парные корзины-зкипажи — сказал, что это где-то там наверху, и мы поехали искать. Кривая, узкая, гористая улица восточного города была пуста. Туман почти уже сполз, но ни души. И спросить не у кого, это ли дача Че­хова, или вон та, или она еще дальше. Я влезал на ка­кие-то заборы, заглядывал в окна, где был свет, рассчи­тывая увидеть знакомую фигуру. Но вот сверху показал­ся человек, который шел прямо нам навстречу. Мы по­дождали, он приблизился и сразу начал смотреть на ме­ня очень пристально.

Роста выше среднего, худой, но крепко сколоченный, с отметным утиным носом, толстыми с рыжинкой усами, с очень приятным басом, легким волжским упором на «о», в высоких сапогах, в матросском плаще.

Портретов Горького еще не было, и я не знал его внешности.

Он предупредительно и точно объяснил, где находит­ся вилла Чехова. Когда мы отъехали, а он зашагал вниз, у меня в душе остался след его взгляда, как бы внима­тельно рассматривавшего меня.

Чехов сам открыл мне дверь, и первая фраза его была:

«А сейчас только ушел Горький. Он ждал тебя».

О Горьком уже гудела молва как о босяке с Волги с громадным писательским талантом. Это была моя пер­вая встреча с человеком, который будет играть такую ог­ромную роль в истории русской культуры,— первая встре­ча поздним вечером, в пустынной уличке восточного го­рода, в полутумане.

2

В таком праздничном подъеме, каким была охваче­на труппа, было что-то покоряющее. Наша вера в то, что будущее — наше, не заражала только закоснелых рути­неров.

И вот актерам было дано задание: увлечь и Горького написать пьесу, заразить его нашими мечтами о новом театре.

Мы привезли в Крым четыре спектакля: «Чайку» и «Дядю Ваню» Чехова, «Одиноких» Гауптмана и «Эдду Габлер» Ибсена. Гауптман был очень близок душе рус­ского передового интеллигента. Недаром Чехов так лю­бил его. И на Горького «Одинокие» производили очень большое впечатление. Но «Эдда Габлер» оставляла пуб­лику холодной, несмотря на то, что ее очень хорошо иг­рала красавица Андреева и очень интересно играл гения Левборга Станиславский. В центре же внимания и на­стоящего, нового театрального волнения были, конечно, пьесы Чехова.

Горький был чрезвычайно захвачен и спектаклями и духом молодой труппы.

Мы сыграли в Ялте восемь спектаклей, значит, про­были там всего дней десять, а впечатления и результаты были огромны. Вечером играли, день уходил на прогул­ки, катания и встречи с Чеховым и Горьким. У Чехова двери дома на все это время были открыты настежь. Вся труппа приглашалась обедать и пить чай каждый день. Если Горького не было там, значит, он где-нибудь, ок­руженный другой группой наших актеров, где-нибудь си­дит на перилах балкона, в светлой косоворотке с ремен­ным поясом и густыми непослушными волосами; внима­тельно слушает, пленительно улыбается или рассказыва­ет, легко подбирая образные, смелые и характерные вы­ражения.

Новый большой талант, какой появляется раз в ряд десятилетий. Фейерверочно яркий. Из самых недр наро­да. С судьбой, окутанной легендарными рассказами. В бедном детстве почти безграмотный, потом парень на побегушках, потом босяк, обошедший пешком пол-Рос­сии. И вдруг — увлечение литературой и встреча с Коро­ленко,— писателем редкой, своеобразной репутации: он имел огромный успех сразу, сразу дал два-три опуса, за­конченных и совершенных, но на этом и остановился. За­то потом надолго сохранил обаяние общественника-на­родника. С помощью Короленко или по его советам Горь­кий начинает учиться и становится писателем.

Вот так гудела молва.

К этому времени уже вышло три тома его рассказов. Уже шумели «Мальва», «Челкаш», «Бывшие люди». За­хватывали и содержание и форма. Захватывали новые фигуры из мало знакомого мира,— как будто они смот­рят на вас из знойной степной мглы, или из пропитанных угольной копотью дворов, смотрят сдержанно-дерзко, уверенно, как на чужих, как на завтрашних врагов на жизнь и смерть,—фигуры, дразнящие презрением к ва­шей чистоплотности, красотой своей мускульной силы, и, что всего завиднее,— свободным и смелым разреше­нием всех ваших «проклятых вопросов». Захватывало и солнечное, жизнелюбивое освещение этих фигур, уверен­но-боевой, мужественный темперамент самого автора. Но захватывало и само искусство: кованая фраза, яркий, образный язык, новые, меткие сравнения, простота и лег­кость, поэтического подъема. Новый романтизм. Новый звон о радостях жизни.

Очень интересно было проследить отношения между Чеховым и Горьким. Два таких разных. Тот — сладкая тоска солнечного заката, стонущая мечта вырваться.из этих будней, мягкость и нежность красок и линий; этот — тоже рвется из тусклого «сегодня», но как? С боевым кличем, с напряженными мускулами, с бодрой, радостной верой в «завтра», а не в «двести—триста лет». Влюбленность нашей актерской молодежи в Чехова мог­ла подвергнуться испытанию; Горьким она тоже сильно увлекалась. Но результат наблюдения был замечатель­ный. Горький оказался таким же влюбленным в Чехо­ва, как и все мы. И чувство это сохранилось в нем навсег­да. Перед нами теперь вся жизнь и деятельность Макси­ма Горького. В ней вспоминаются не раз резкие выступ­ления против «лирики», и все же к Чехову, величайшему из русских лириков, он всегда оставался таким же, каким был там, в Ялте, смолоду.

Много раз рассказывалось о случае, бывшем в Худо­жественном театре как раз в зиму после этой крымской поездки. Горький получил разрешение приехать в Моск­ву и был у нас в театре на представлении чеховской пье­сы. Публика узнала и рвалась увидеть его. Был антракт. Горький находился у меня в кабинете, а за дверью весь коридор был набит толпой. Она так настойчиво просила, чтоб Горький вышел к ней, что ему пришлось выйти. Но какое это было разочарование. Вместо сияния на лице, к какому публика привыкла, когда делает кому-нибудь овацию, она увидела выражение нахмуренное и серди­тое. Овация сконфуженно растаяла. Публика затихла, и вот он заговорил. Заговорил просто, голова чуть набок, жестикулируя одной рукой, тоном убеждения, говорком на «о»: «Чего вам на меня смотреть? Я не утопленник, не балерина,— и прибавил — и в то время, когда играет­ся такой замечательный спектакль, ваше праздное любо­пытство даже оскорбительно».

Кстати, Горький очень не любил этого праздного лю­бопытства. Вспоминается такой случай. Не помню, на ка­ком-то вокзале, в ожидании поезда, в буфете. Мы сиде­ли в стороне. За столом кутила купеческая компания. Заметили Горького. Главный из них, купчик, плотный, сытый, выпивший, двинулся к Горькому с бокалом и бу­тылкой шампанского, весь сияющий приветом и широтой своего размаха.

«Господин Горький! Позвольте выпить за ваше здо­ровье, позвольте бокальчик от нашего поклонения. Ге­ниальный господин Горький!»

Алексей Максимович неподвижно смотрел на него, ни один мускул не дрогнул на его лице. И вдруг:

«Если бы вы видели, какая у вас пьяная рожа!» — просто и четко произнес он.

Купчик опешил:

«Как вам угодно-с». И отходя, весь красный, бормо­тал: «С этакой гордостью, конечно... »

3

Обещание написать пьесу было дано. Завязалась пе­реписка. Писал Горький всегда на крупном листе почто­вой бумаги в линейку, отличным ровным почерком, без единой помарки, с четкой подписью: «А. Пешков». Он был в ссылке. Имел право жить только в Нижнем Нов­городе, а потом даже только в уездном городе той же гу­бернии — Арзамасе. Так как он всегда страдал грудной болезнью, то летом ему разрешали жить в Крыму, ко­нечно, под строгим надзором. Однажды разрешили по­жить недолго в Москве.

Я ездил к нему и в Нижний Новгород, и в Арзамас. Он был женат, имел сына лет шести, которому позволя­лось все, чего бы он ни захотел. Разве за очень уж боль­шие проказы отец в наказание сажал его на шкаф.

«Зато я теперь выше тебя, Алексей»,— философство­вал мальчик сверху. Он называл отца «Алексей».

В Нижнем Новгороде Горького посещало множество людей.

Врезалось в память у меня одно посещение. На вид вроде Сатина из «На дне», плотный, живописный; вчер;

еще форменный босяк, сегодня чуть-чуть приодетый, с отличным, выразительным лицом, прекрасным голосом. Когда он ушел, Горький сказал:

* По-моему, из него вышел бы хороший актер.
* А сейчас он что? — спросил я.
* Сейчас живет чем попало. Если встретит вас в глухом переулке, потребует полтинник и скажет: «Давай­те скорее, а то сам возьму больше... »

Я потому запомнил его, что из него, действительно, стал превосходный актер.

От Арзамаса у меня рсталось впечатление паршиво­го, пыльного городишка,' с немощеными улицами, с до­щатыми танцующими тротуарами. К открытым окнам просторной комнаты Алексея Максимовича то и дело подходили нищие. Без конца много нищих. Алексей Мак­симович давал каждому, давал как-то особенно просто, не придавая этому никакой окраски — ни сожаления, ни милостыни, точно выполняя какую-то простейшую необ­ходимость, как передвигают стулья, сметают пыль, за­крывают то и дело распахивающуюся от ветра дверь. Этих нищих было так много, что они мешали разговари­вать. Зарождалось подозрение, что они злоупотребляли добротой Горького. Но он не пропускал ни одного.

«Какого черта, сколько вас тут развелось»,— ругнёт­ся он громко, тем не менее горстями отдавая мелочь.

Когда у него уже не хватало или надо было разменять он шел в другие комнаты искать жену. Скоро и у нее не было, тогда он брал у меня. Тоже совершенно просто, как берут спички, чтоб закурить.

А в двенадцать часов ночи продолжать нашу, все еще не окончившуюся, беседу мы ушли на какую-то пыль­ную пустынную площадь, за которой из пустой темной рощи мелькали белые кресты кладбища.

Уездный город Арзамас.

Это было уже в августе 1902 года, когда он только что закончил пьесу «На дне жизни». (Впоследствии он сократил название: «На дне».) А еще весной я ездил к нему в Олеиз, дачное место под Ялтой, где он прочел мне первые два акта. Помнится, когда я приехал, пришлось ждать. Екатерина Павловна (жена Алексея Максимови­ча, всегдашняя и всеобщая любимица Художественного театра) сказала, что он с Шаляпиным еще третьего дня забрали провизии и вина и уплыли вдвоем на простой лодке очень далеко в море с тем, чтобы вернуться на бе- per только сегодня вечером. Чтобы там на морском про­сторе купаться, лежать под солнцем, есть, пить, спать, болтать. И, действительно, вернулись они с таким запа­сом кислорода, и физического и духовного, такие велико­лепные в их орлино-вольном настроении, такие веселые и внутренно пластические, братски улыбающиеся, что, гля­дя на них, верилось в самую пылкую романтику.

Были годы наружного спокойствия, полного благопо­лучия, даже процветания, а из глубин сташестидесяти- миллионного человеческого моря неслись волны тяжело - го дыхания, глухого, тревожного. Тут был Петербург, двор, гвардия, великие князья, высший свет, полусвет, Мариинский театр, опера, балет, парады, балы, «Новое время», чиновничество, Париж, Лондон, блеск цивилиза­ции. А от невидимых волн пахло потом и гарью и веяло жестоким холодом беспощадности. Чувствование двух враждебных миров становилось все ощутительнее. Мас­сивы, венцом которых был Петербург, казались непоко­лебимыми, но невидимые волны подтачивали их. Между двумя мирами — одним видимым, беспечным и праздным, другим скрытым, несущим трагедию — была рубежная зона. Каждое дыхание сташестидесятимиллионного чело­веческого моря расширяло и укрепляло эту зону. Оно вы­брасывало сюда новые силы, новые верования, новую бодрость. Миллионы кропотливо несли здесь саперную службу, расчищая дороги внизу или отравляя сомнения­ми, расслабляя волю врагов наверху.

Так были выброшены сюда волной Горький и Шаля­пин. Чтоб еще больше укреплять веру в творческие си­лы народа. Через искусство.

Про Шаляпина кто-то сказал: когда бог создавал его, то был в особенно хорошем настроении, создавая на ра­дость всем.

Про Горького можно было бы сказать, что бог, созда­вая его, было особенно зол на Петербург.

В отношении Горького к Петербургу не могло быть двух мнений.

Что Горький был для Петербурга определеннейший, ярый классовый враг, никто же не мог в этом сомневать­ся. И никто не тешил себя надеждой, что этот враг мо­жет перелицеваться. А между тем влечение к нему рос­ло, росло с каждым месяцем, с каждой неделей. И вле­чение не только со стороны молодежи, его естественных сторонников, а именно со стороны высшей буржуазии, его злейших врагов; самая гуща буржуазии, самый важ­ный объект революции интересовались Горьким, искали его, пленились им.

У нас в театре было несколько бедных учеников, хоте­лось помочь им. Жертвовать каким-нибудь спектаклем было невозможно. Горький согласился сам читать «На дне» (он очень хорошо читал), но с условием маленькой аудитории. Сделали это чтение в два часа дня в неболь­шом фойе театра на сто «приглашенных» и взяли по 25 рублей за вход. Цена безумная, но билеты расхвата­ли бы также, если бы мы,брали вдвое.

Коварство искусства. Высокое произведение искус­ства всегда революционно, всегда разрушает какие-то «устои». Публика в бриллиантах, мехах и во фраках ап­лодирует прекрасному спектаклю, увлекаясь искусством и беспечно игнорируя зерно революции, которое в нем тайно заложено. Это особенно ярко чувствовалось в Пе­тербурге при постановке «Мещан».

Какой любопытный политический треугольник на почве искусства: Петербург, Художественный театр и Максим Горький.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ 1

Дело было так. Первая пьеса Горького была «Меща­не». Всем нам очень хотелось, чтоб он написал пьесу из жизни босяков,— быт,— тогда еще нетронутый и особен­но нас интересовавший, но из опасения цензуры надо бы­ло начать скромнее. Театр не успел поставить «Мещан» в Москве, и премьера должна была состояться в Петер­бурге, куда театр уже выезжал каждую весну. За это время — от ялтинской встречи до «Мещан» — слава Горь­кого росла с такой быстротой, что он уже был избран по­четным членом Академии. Президентом Академии был великий князь Константин Константинович. Поэт, теат­рал, сам драматический любитель. На него со стороны высшей администрации был сделан нажим, и он опроте­стовал выборы Горького. Это вызвало возмущенные тол­ки, и в виде контрпротеста Чехов и Короленко, бывшие уже членами Академии, заявили о своем уходе.

На представлениях «Мещан» ожидались демонстра­ции, враждебные великому князю. И, как полагается в таких случаях, выход был найден простой: запретить пьесу.

Мы начали хлопотать. Мне была устроена аудиенция у товарища министра кн. Святополк-Мирского, просла­вившегося либеральными проектами. Мне удалось убе­дить. Пьеса была разрешена условно — только для або­нентов.

Художественный театр имел в Петербурге успех чрез­вычайно широкий. Им увлекались все слои населения, каким театр был доступен,— и придворные с царской фа­милией, и светские круги, и вся огромная интеллигенция, и вся передовая молодежь. Последняя особенно считала Художественный театр своим. Мы играли в первые годы в частном театре, приспособленном для оперных пред­ставлений, в котором в верхних ярусах было очень много мест плохих, из которых слышно, но не видно; эти места мы не продавали; однако они заполнялись в огромном количестве «зайцами», т. е. безбилетниками. Этих зайцев бывало до пятисот человек. Мы это знали и смотрели сквозь пальцы, так как это все была студенческая моло­дежь.

Я часто ходил к ним туда наверх беседовать в антрак­тах. Помню, одно из представлений «Доктора Штокма- на» Ибсена — которого совершенно замечательно играл Станиславский—совпало с днем бурной кровавой мани­фестации у Казанского собора. Казалось, вечером моло­дежи будет не до театра; ведь значительная часть ее уча­ствовала в этой манифестации; там было много товари­щей, раненых, избитых, свезенных в больницы, аресто­ванных; общее настроение было насыщено политикой. И, однако, вечером верхи театра были переполнены, как всегда. Пришли не остывшие от физической перепалки, возбужденные, голодные, но пропустить спектакль Худо­жественного театра не могли. Помню, как говорила одна девушка, горячая, страстная:

«Ведь эта пьеса («Доктор Штокман») по ее политиче­ской тенденции совсем не наша. Казалось бы, нам надо свистать ей. Но тут столько правды, и Станиславский так горячо призывает к верности самому себе, что для нас этот спектакль и праздник, и такое же «дело», как мани­фестация у Казанского собора».

Несколько вечеров перед «Мещанами» я ходил к ним наверх просить не устраивать никаких демонстраций. Нам этот спектакль нужен, чтоб Горький писал для те­атра,— убеждал я, — а беспорядки вызовут репрессии, и мы потеряем такого автора.

Молодежь обещала и свое обещание выполнила. Толь­ко в последний спектакль «Мещан» кто-то, уж на проща­ние, не мог сдержаться и как бы для собственного удов­летворения пробасил на весь театр только один раз: «До­лой великого князя».

Таким образом, со стороны молодежи спектакль был обеспечен. Но надо было еще гарантировать его от поку­шений высшего чиновничества, от самого министерства. Вот тут-то и начинается треугольник.

Нам помо-гли петербургские дамы, жены министров и, в особенности, одна из них, наиболее влиятельная, зна­чит, и наиболее честолюбивая,— тут и честолюбие, и сно­бизм, и мода на Художественный театр, на Горького, и желание показать, что она имеет большое влияние на мужа.

Недаром говорили, что и в театре, и в художественной литературе успех всегда делают женщины.

Прежде чем получить окончательное разрешение на публичное представление, мы должны были сделать по­казную генеральную репетицию для начальства. На ней должно было решиться, насколько пьеса опасна сама по себе. И вот, с той быстротой, какая свойственна свет­ской молве, об этой генеральной разнеслось по всему beau monde [[17]](#footnote-18), нас забросали просьбами о ложах и пер­вых рядах кресел для семей высшего чиновничества, для дипломатического корпуса, и репетиция собрала такую блестящую, в дневных выездных туалетах, элегантную и политически влиятельную аудиторию, какой позавидовал бы любой европейский конгресс.

Настроение у залы было приподнятое, а особенным успехом мы были совершенно сюрпризно обязаны не пьесе и не искусству театра и даже уже не самому Горь­кому, потому что его и не было в Петербурге, а одному из исполнителей,— причем, самому некультурному в на­шей труппе и впервые выступавшему в ответственной роли.

То, что через двадцать лет будет называться «типа- жем», что будет основой актерской части в кино, на чем

Рейнгардт однажды построит свой спектакль (Artisten) \*, то Художественный театр не раз пробовал у себя. В «Ме­щанах» одной из главных фигур был певчий из церков­ного хора, бас. У нас среди начинающих оказался как раз такой певчий: большой, плотный, неуклюже-пластич­ный, с великолепной «октавой». Он был действительно певчий, а все свободное от службы время отдавал театру. Точно Горький списывал с него своего Тетерева. Фами­лия его была Баранов. Как и все басы-певчие, он умел очень много пить и часто бывал буйным. Если бы он до­жил до революции, он мог бы замечательно играть Рас­путина.

Вот он-то и произвел настоящий фурор. Именно да­мы, именно петербургские светские дамы пришли от него в настоящий экстаз. От чего? От изумительного сцениче­ского воплощения? Какого-то сверхискусства? Или ког­да сама жизнь врывается в искусство и лязгает своим натурализмом? Конечно, так. Но что-то было тут еще, потому что после представления, за кулисами, эти дамы, душистые, изящные, всегда все красивые, окружили это­го быка и наперерыв восхищались его «непосред­ственностью»...

2

Судьбой «Мещан» Горький, уже мало интересовался, он уже писал «На дне» и был поглощен этой пьесой. Она сразу восхитила театр, работа над нею сразу закипела. Искание нового «тона» для горьковского диалога тоже прошло быстро.

Во все время постановки «На дне» Горький был сре­ди нас, но тут наши роли часто менялись: часто уже не он властвовал над театром, а театр над ним. Я не люблю заниматься разгадыванием чужой психологии, но тут бы­ло слишком очевидно, что Горький как бы отдался сво­ему успеху: отдался, может быть, впервые так полно, так вовсю. Тут надо было и идти навстречу множеству людей, которые рвались к нему по-настоящему, дружески, с серьезными запросами... Я встречал его у Скирмунт. Если память мне не изменяет, у них и жил он. Скирмунт, Бла- рамберг — один из лучших людей, каких я знал, редак­тор «Русских ведомостей» и композитор, жена его арти­стка и певица Бларамберг-Чернова... Эти люди, много

\* «Артисты».

работавшие для народного просвещения, были в числе друзей Горького [[18]](#footnote-19).

Надо было отдавать какое-то время и просто «шуми­хе», которая неизбежна в столичной жизни, если она за­тянет. Горький был, что называется, нарасхват. Одним из главных, если не главным, местом его пребывания был Художественный театр, состав которого был все-таки пестрый. Репетиции, обеды, ужины, встречи, выражения поклонения, беседы, чтения... Всегда очень энергичный и всегда с огромным самообладанием; смотрит в упор, хо­чет вас хорошо понять и если вы «свой», сейчас же по­любит вас; в вопросах, ч>о хорошо, что дурно, не колеб­лется ни секунды и также непоколебимо уверен в себе. На репетициях был прост, искренен, доверчив, но где на­до, и безобидно настойчив. Весь этот период, пожалуй, всю эту зиму (1902—1903), он вспоминается мне стреми­тельным, довольным, как бы наконец вознагражденным за много лет тяжелой жизни. Во время премьеры «На дне», имевшей самый большой успех, какой бывает в те­атрах, он выходил кланяться, естественно, смущенный, без привычки выходить на публику, особенно рядом с искушенными в этом актерами, но очень довольный. «А хорошо, черт подери!» — восклицал он, входя в каби­нет прямо со сцены, после вызовов, горячий, улыбаю­щийся, тыкая в пепельницу папиросу, с которой так и вы­ходил кланяться, или закуривая новую.

«Вот история-то с географией!» — выражение, кото­рое он часто повторял.

Вот. Театр отдает все свое мастерство, максимум сво­его вдохновения, вся труппа охвачена радостью, вся — и лучшие из нее, играющие главные роли, и те, кто вы­ходят в толпе босяков, громил и хулиганов,— все нахо­дятся в том высшем напряжении, когда человек успешно и радостно выполняет главнейшую задачу своей жизни; боевой тон, бьющие, как хлыстом, слова, революционно насыщенная подоплека пьесы нашли сильное, обаятель­ное театральное воплощение; а из аудитории, которая в огромнейшей своей части состоит из злейших классовых врагов автора, из этой самой аудитории, против которой направлен весь гнев пьесы, несутся овации.

Коварство искусства.

Пройдет четверть века. В этом самом театре, в этих самых стенах будет играться эта самая пьеса, даже боль­шинство актеров будут те же, только ставшие закончен­ными мастерами: Луку будет играть тот же Москвин, Ба­рона — тот же Качалов, и декорации и мизансцены оста­нутся те же, не коснется их четвертьвековая эволюция театрального искусства,— словом, ничто на сцене не из­менится. Совершенно неузнаваемо изменится только ау­дитория. Она вся будет новая, 25 лет назад эта аудито­рия не знала входа в этот театр, едва ли даже слыхала о нем около своих станков и машин. А теперь она сама заняла все места театра и с удовлетворенным чувством хозяина сама будет слушать те же слова, следить за те­ми же страстями, радоваться тому же искусству знаме­нитого Художественного театра. И еще восторженнее бу­дет приветствовать актеров, и еще овационнее вызывать своего любимого гения. И когда выйдет автор с совсем не поседевшими и все еще очень густыми волосами, с глу­бокими бороздами по всему лицу, то с поразительной на­глядностью обнаружится метаморфоза, происшедшая в этих строгих стенах знаменитого театра.

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ 1

Успех «На дне» стал мировым; для искусства Худо­жественного театра этот спектакль после чеховских — один из самых показательных. Сезон 1902—1903 года можно назвать шедшим «под знаком Горького», так как из четырех поставленных пьес две принадлежали ему, а две других — «Власть тьмы» Л. Толстого и «Столпы об­щества» Ибсена — не заслонили его успеха. Однако на этом творчество Горького непосредственно для Художе­ственного театра почти окончилось. Потом была еще од­на его пьеса «Дети солнца», но ее судьба оказалась крат­ковременной. Это было уже в 1905 году.

За это время у нашего театра было много крупнейших переживаний, и среди них присутствие Горького играло не малую роль.

Когда припоминаешь теперь эти три года, когда вооб­ражение рисует спектакли, какими они являлись перед публикой, вспоминаешь зрительный зал, захваченный вы­соким искусством, атмосферу художественной гармонии, радости, какую несли в публику «Юлий Цезарь», «Оди­нокие», «Вишневый сад», «Иванов»,— и когда, вместе с тем, всматриваешься в закулисную атмосферу всех этих спектаклей, припоминаешь настроения в труппе — тре­вожные, дерганные, нервновзвинченные, неудовлетворен­ные, раздражительные, сбивчивые; там хотят растрево­жить нас новыми задачами, политическими, здесь впада­ют в уныние; где тоскуют, а где уже предсказывают близ­кий конец,— • когда видишь это громадное несоответствие между настроениями по сю сторону занавеса и по ту,— тогда поистине поражаешься этой колоссальной, чудо­действенной, прекрасной и блистательной лжи, которую ткет сценическое искусство.

Материала для бодрости и веселости у труппы было много. Начать с того, что мы уже имели постоянный театр — правда, с контрактом, ограниченным двена­дцатью годами, но для молодого дела это казалось сро­ком огромным. Очень вкусно и уютно были сделаны ар­тистические уборные,— у каждого актера своя, которую он отделывал, как ему хотелось,— везде большой поря­док и чистота. Затем это были первые годы «Товарищест­ва»; артисты, т. е. главные из них, становились хозяева­ми дела. Успех театра у публики был громадный, и тем больший, чем больше проникали в публику слухи о коллективном и интеллигентном духе за кулисами. Театр уже брал в руки руководящую роль, он уже вел за собой так называемую «общественность», уже нача­лись те годы, о которых впоследствии, в течение десят­ков лет люди науки и «свободных профессий» будут го­ворить:

«Мы воспитывались на Художественном театре».

Каждый актер наш был желанным в клубах, в от­дельных кружках, в салонах и гостиных. А так как ар­тисту вообще не следовало часто показываться на пуб­лике без грима и костюма и наши очень долго держа­лись этого правила, то это еще больше притягивало к ним внимание и любопытство.

Успех художественный был в эти годы особенно вы­дающийся. Постановка «Юлия Цезаря» побила славу знаменитых германских мейнингенцев, которые привози­ли «Юлия Цезаря» как свой коронный спектакль. На этой постановке, помимо ее чисто художественных и арти­стических качеств, ярко обнаружился организационный талант Художественного театра, его коллективизм. Ни я, ни Станиславский не достигли бы таких успехов, если бы в постановке не принимал участие весь театр, в бук­вальном смысле весь.

В эти же годы был написан и поставлен «Вишневый сад» •— лебединая песня Чехова,— спектакль, ставший потом «козырным тузом» в нашем сценическом искусстве.

Словом, сколько поводов было радоваться и бодро смотреть вперед. И возраст у труппы был самый благо­родный: пожилых людей было всего несколько человек, а то все от двадцати до сорока.

Но радость чистая посылается, очевидно, только как редчайшее благо, обыкновенно же она всегда бывает чем- нибудь отравлена, с червоточиной.

«Вишневый сад» и Чехов. Это только потом, много лет спустя могло казаться сплошным праздником; а на самом деле:

пока пьеса мучительно писалась автором, мучитель­но было ее ожидание в театре; .

когда она пришла, она не произвела такого эффекта, на какой рассчитывали;

репетиции были очень неспокойные; было много тре­ний с автором: Чехов хотел бывать на всех репетициях, но скоро убедился, что, пока актеры только «ищут», его присутствие больше мешает им, чем помогает; кроме то­го, его не удовлетворяли некоторые из них;

самый спектакль сначала вовсе не был принят публи­кой так шумно, как «Федор», «Чайка», «Штокман», «На дне», «Юлий Цезарь»;

а что еще любопытнее,— и сборы довольно скоро на­чали ослабевать. Я уже говорил в главе о Чехове, что такова была судьба всех его пьес: их оценивали по-на­стоящему только в дальнейших сезонах.

Прибавьте к этому потрясающее для театра событие: смерть Чехова. Через пять месяцев после премьеры «Вишневого сада».

Вот сколько мотивов, отравлявших атмосферу за ку­лисами.

А «Юлий Цезарь»?

Ну кто бы в зрительном зале поверил, что этот свер­кающий непрерывной радостью спектакль — один из са­мых тяжелых и мучительных за кулисами? Настолько тяжелый и мучительный, что, несмотря на его громадный и художественный, и материальный успех, я его на вто­рой год уже снял и продал в Киев: продал декорации, костюмы и даже дал киевскому режиссеру для исполь­зования мой режиссерский экземпляр. Публика, конеч­но, жалела об этом, а за кулисами были равнодушны или даже довольны. »

Здесь мы встречаемся с интересными явлениями те­атральной «кухни».

Спектакль был очень сложный по количеству и по значению так называемых «народных сцен». Всю поста­новку мы трактовали как если бы трагедия называлась «Рим в эпоху Юлия Цезаря». Главным действующим ли­цом был народ. Главными актами были — улицы Рима, Сенат — убийство Цезаря, похороны Цезаря, восстание и военные сцены. В спектакле участвовало более двух­сот человек. Для театра, приспособленного скорее для пьес интимного характера, это было много. А самое глав­ное, что эти двести человек не были простыми «статиста­ми», ремесленно отбывающими свою повинность за оп­ределенное вознаграждение. Это были вторые актеры, ученики нашей школы, студенты университета, с ра­достью искавшие заработка именно в нашем театре, итак называемые «сотрудники», служившие днем в разных учреждениях, а вечером в театре.

Пока шли репетиции, пока через весь этот люд рас­крывалась римская трагедия в шекспировских образах, пока режиссура создавала в толпе интересные красоч­ные группы, возбуждала страсти, искала пластических форм,— словом, пока шла работа и даже пока шли пер­вые представления, все эти наши двести помощников,— люди все интеллигентные, горячие поклонники искусст­ва — радовались, горели, отдавали все свои силы. В этом была главнейшая привлекательность народных сцен в Художественном театре,— что все участвующие в них приносили в театр все свое воображение и всю энергию, с такой же страстностью, как и исполнители главных ро­лей. Сколько мне приходилось позднее встречать в жиз­ни адвокатов, учителей (даже двух ставших крупными писателями), которые говорили:

«Вы меня не помните? Я был студентом в толпе «Юлия Цезаря»?., или в толпе «Бранда»... или в «Шток- мане»...

И каждый неизменно прибавлял:

«Если бы вы знали, как многому мы научились на этих репетициях. И в психологии толпы, и в психологии личности, и во взгляде на исторические события, и — уж конечно — в развитии вкуса».

И вот, пока создавались целые роли в толпе — воль­ных гуляк, сенаторов, воинов, горячих патриотов, заго­ворщиков, жрецов, заклинателей, танцовщиц, куртизанок, весталок, матрон, торговок,— было радостно. И играть их — гримироваться, одеваться, выходить на рампу — бы­ло очень интересно. Но постепенно, после двадцати — сорока спектаклей, чувство новизны притуплялось, инте­рес исчерпывался, исполнение обращалось в заученное ремесло и начинало приедаться. А дисциплина продол­жала предъявлять свои требования. Малейшая оплош­ность любого из этих двухсот заносилась в протокол и на завтра подвергалась замечанию, выговору или взыс­канию. Режиссура театра не допустила бы тех баналь­ных, бездумных, сорных, неритмичных, непластичных на­родных сцен, какие бывают во всех театрах. И то, что раньше, в пылу новизны, не замечалось, теперь утомля­ло и угнетало: тяжесть кольчуг, щитов, вооружений, зве­риных шкур, головных уборов, тог, за складками кото­рых надо было все время следить, утомительность пере­одеваний, непрерывность внимания, и все это то на сце­не, то под сценой, то где-то над сценой,— это было тя­жело, а подчас невыносимо.

Американский менеджер этого не поймет. Для него каждый из этих двухсот — определенный номер и боль­ше ничего. Со своей точки зрения он и прав. Для нас же это живая душа, ее интересы не могут ограничиваться получаемым вознаграждением. В особенности надо счи­таться с учениками. Чем они талантливее, тем скорее им хочется выбраться из толпы и заиграть роли, а режиссу­ра со своей стороны не может отказаться от их участия в толпе, где они дают великолепные «пятна» и отличный темперамент.

В дальнейшем Художественный театр избегал пьес с большим количеством народных сцен, но хороших «интимных» пьес, как Чехова или Островского, так мало.

Вот это все отравляло закулисную атмосферу «Юлия Цезаря». Но не только это.

Всякий спектакль должен быть радостью для самих актеров, тогда он будет настоящей радостью и для пуб­лики. Иначе он, в лучшем случае, только отличное «ис­кусство», всегда холодноватое, если не согрето прекрас­ным настроением актера. А в «Юлии Цезаре» играть бы­ло радостно, пожалуй, только для двоих: для Качалова, замечательного Юлия Цезаря, и для Вишневского, имев­шего большой успех в Антонии. Публике и в голову не приходит, какое терзание испытывает актер, когда она его не принимает. Да еще в спектакле, имеющем успех, да еще когда другие рядом «пожинают лавры». Замеча­тельная актриса петербургского театра Савина в таких случаях со второго же спектакля отказывалась от роли. У нас это было невозможно: если можно было бы заме­нить, то сделали бы это на репетициях. Поэтому призрак неудавшейся роли гораздо больше пугал актеров во вре­мя репетиций, чем в других театрах.

А вообразите, если еще актер уверен, что он-то имен­но и идет по истинно художественному пути, что это пуб­лика не доросла до его вкуса,— что, разумеется, бывает очень часто. Так было здесь со Станиславским.

Он задумал образ «последнего римлянина» ярким, жгучим, революционным, а публика хотела видеть в Бру­те один из «нежных» колеблющихся образов Шекспира. Как он ни совершенствовался в своем замысле от спек­такля к спектаклю, эта трещина между ним и публикой не заполнялась. Настроение у него было нервное, и это давило на окружающих.

**3**

Наконец, было за кулисами очень тревожно в эту эпо­ху и от событий за стенами театра.

Японская война казалась бессмыслицей, ничем к тому же не оправдывавшей громадных жертв. Назревала ре­волюция 1905 года. Воздух все откровенней насыщался ненавистью.

205

«Мабуть[[19]](#footnote-20), у нас хозяин плохой»,— кричал мне при­ятель-крестьянин в деревне через улицу: он спросил меня «ну, как там у вас в столицах дела», я ответил «плохо». Под «хозяином» он явно подразумевал главу государст­ва. И — вот видите — уже не стеснялся выражать свое мнение очень громко.

Или еще: я ехал с юга. В летнее, праздничное после- обеда, около самой станции большого завода наш курь­ерский поезд убил работницу, каким-то странным уда­ром, только в висок. Во время длительной остановки я пошел в помещение, где она лежала на столе,— молодая, красивая, полуоголенная,— как-то особенно блестело очень белое тело,—с очень маленькой ранкой над ухом. В окружавшей толпе на чем-то высоком сидела крупная работница с красивым, широким, чисто русским лицом, мокрым от слез, и грызла семечки.

«Гляди, гляди,— вдруг заговорила она, смотря в мою сторону злыми глазами,— полюбопытствуй, покуда тебя самого не раздели этак же... »

Взбудораженная жизнь выбрасывала на поверхность и справедливое негодование и всякую муть и дрянь.

Один джентльмен рассказывал... Возвращался он под утро, когда люди идут на работу, из клуба, с хорошим выигрышем, в отличном утреннем настроении недосыпа, на великолепной извозчичьей пролетке... На одном пере­крестке пришлось задержаться. Тут же, около самой про­летки задержалась и группа рабочих, переходивших ули­цу. Один из них внимательно посмотрел на седока и вле­пил ему такую фразу:

«Нацеловался, сукин сын?» (Он произнес другой глагол, непечатный.) Или еще: Возвращался я из Екатеринослава. На стан­ции Маленькое Синельниково поезд стоял минут два­дцать. Было около полуночи. Я был в купе один. Окно выходило на сторону за поездом от станции. Платформа, покрытая белыми морскими ракушками, была залита зе­леноватым светом от невидимого электрического фонаря. Ни души. Подальше — товарный поезд, с кондукторским фонариком, оставленным на ступеньках вагона. Я при­слушивался к тишине, и мне все казалось, что ракушки поскрипывают под чьими-то шагами. А недели за две перед этим я слышал, что около одной из вот этих стан­ций в поезде было ограбление. Вспомнив об этом, я стал внимательно всматриваться вдоль моего поезда: никого. Но только что после звонков поезд двинулся, как от са­мой стенки моего вагона, почти под моим окном, отдели­лась фигура и встала на ступени. А за нею другая. Я бро­сился в коридор искать проводника. Его не было. У ок­на с этой стороны стоял пассажир. — На что вам проводник?

* Мне кажется, в вагон вошли какие-то подозри­тельные люди.
* Ну, вот еще... Пустяки,— рассмеялся он.

Однако я ушел в купе и запер дверь на ключ и на це­почку. Через несколько секунд я слышал, что мой храб­рый сосед сделал то же.

Поезд уже несся. Вдруг ручка' моей двери задвига­лась. Потом завертелся ключ, цепочка не пустила. Потом сильный шепот: «На цепочке!» Дверь тихо прикрылась. В это время с противоположной стороны коридора с шу­мом вошли, громко разговаривая, двое, и в то же мгно­вение — бац! бац! — один за другим два выстрела и па­дение тел. Я кинулся отворять дверь, но вовремя сооб­разил, что подставлю грудь под выстрел, в это время за­шипел тормоз, и поезд грузно остановился. Очевидно, те соскочили, в коридоре тишина, я открыл дверь, на полу два тела и фонарик, я кинулся к ближайшему, кровь... Мой храбрый сосед крепко притаился в своем купе. Я к своему окну. Далеко направо на пути стояла бригада кондукторов в белых кителях, освещенные луной. Обер- кондуктор уже кричал мимо меня машинисту: «Ступай! Ничего нет». Я их позвал.

Наш проводник оказался убитым, а его товарищ серь­езно раненным.

ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ 1

В эволюции русского актера,— от бродячих Несчаст- ливцева и Аркашки до актера —гражданина Советского Союза,— в этой эволюции быт Художественного театра играл большую роль. Здесь актер больше чем где-нибудь был вовлечен в жизнь и интересы передовой интелли­генции.

Подумать только: когда я впервые попал за кулисы знаменитого Московского Малого театра, там первый актер Самарин еще говорил актеру на маленькие роли, почтенному Миленскому, «ты», а тот ему «вы», «Иван Васильевич».

Потом от такого обычая не осталось и следа, а все- таки между группой блестящих премьеров и вторыми актерами была ощутимая пропасть.

Лучшие столичные актеры обладали прекрасным ли­тературным вкусом, любили и хорошо знали классиков литературы, но были далеки от новых кипящих тече­ний — и не только в жизни, но и в литературе. И их быт — связи, привычки, мораль... Конечно, они не были так отрезаны от общества, как актеры провинции, где благочестивые обыватели все еще чурались «комедиан­тов»... В Москве, в Петербурге они имели крепкие связи с семейными домами, друзей среди профессоров универ­ситета, были членами клубов, вообще пользовались по­четом и уважением, но они все еще продолжали брать «бенефисы»; на этих бенефисах принимали всякие подно­шения — и цветочные, и ценные, и серебряные сервизы, и меха. Как ни толкуй, что это дань любви, симпатии и т. д., а все-таки это ставило актера в обособленное по­ложение. В Художественном театре борьба с привыч­ками старого театрального быта шла по всем фронтам. Бенефисов не было, цветы и даже венки отправлялись ар­тисту в уборную; актеры даже не выходили кланяться публике на аплодисменты. Да и внешне на актерах, в осо­бенности на актрисах, не было этого специфического ак­терского cachet [[20]](#footnote-21). Это шло, вероятно, и от самого искус­ства, ведь оно кладет свою печать и на дикцию, и на ма­неру говорить, двигаться: чем больше простоты в искус­стве, чем меньше в нем «искусственности», тем проще актер в жизни.

И пульс общественной жизни чувствовался в Худо­жественном театре сильно. У труппы были связи во всех слоях. Симпатии актеров были, конечно, до крайности различны. У одних их душевные наклонности, их музы­ка жизни складывалась под такими влияниями, какие можно было бы назвать «чеховскими» или «толстовски­ми», нечто антиреволюционное, а может быть, и вовсе аполитичное. Одна из наших крупных актрис не считала нужным скрывать, что никогда не читает газет. Но по многим горящим глазам можно было догадаться или в каких-то сдержанных беседах по углам подслушать и музыку того, что надо было назвать «горьковским».

«Права не дают, а берут!»

В главе о Морозове я рассказывал про его трагиче­ское увлечение революцией. Наш главный пайщик, мил­лионер-фабрикант.

В молодежи, если одни увлекались Метерлинком, Бодлером, д'Аннунцио, Оскаром Уайльдом и уже мечта­ли о новых сценических формах, то другие заняты были планами народных театров и, для осуществления их, да­же уходили от нас.

Большое впечатление за кулисами театра производи­ло поведение Марии Федоровны Андреевой. Едва ли не самая красивая актриса русского театра, жена крупно­го чиновника, генерала, преданнейшая любительница еще «кружка Алексеева», занявшая потом первое поло­жение в Художественном театре, она вдруг точно «на­шла себя» в кипящем круге революции, ушла от мужа, а скоро после этого и бросила сцену.

В конце концов, когда ставилась следующая пьеса Горького «Дети солнца», атмосфера в театре была сов­сем-совсем не такая, как три года назад. С самого нача­ла чувствовалось, что публику не удастся мобилизовать в театр. Антрепренеры знают, что во время войны сборы Б театрах поднимаются, во время же революционных бро­жений сильно падают. Японская война уже была проиг­рана; Витте заключил в Портсмуте двусмысленный мир, за что получил графский титул; в Петербурге делали bonne mine au mauvais jeu [[21]](#footnote-22); по всей России поднима­лись угрожающие волны; по Москве ходили толпами, с площадей то и дело разгоняли; площадь около памятни­ка Пушкину, удобная для митингов, начала приобретать историческое значение. В. это же время «земские люди» уговаривали царя спасти положение конституцией, но он еще верил, что революционеров во всей России немногим более ста сорока.

И в театре настроение было, так сказать, трепаное. Сезон 1905—1906 года мы открыли возобновлением на­шего «ангела» «Чайки», в новой обстановке и обновлен­ном составе. Возобновили неудачно. Все было хорошо, но не было прежнего аромата. Это были цветы, проле­жавшие несколько лет в книге. Для постановки в сезоне намечались: «Горе от ума», пьеса Кнута Гамсуна «Дра­ма жизни».

И вот «Дети солнца».

Работу начали с этой. Репетиции были какие-то не­складные, много спорили, режиссура менялась, художе­ственного увлечения не было. Звали Горького разрешать споры. Он интересовался очень мало, был поглощен де­лами, далекими от театра.

Первое представление застряло в гуще политических событий. Пьеса уже была готова, как вдруг, 17 октября была объявлена конституция. В первые дни стало сов­сем не до искусства,— все хлынуло на улицу. В самом театре не было никакого расположения играть, коридо­ры наполнились шумом, восклицаниями, новостями, рас­сказами. Врезалось мне в память, была у нас талантли­вая ученица Катя Филиппова,— так ее почему-то все звали,— с широким лицом, красивыми глазами, низким голосом, очень экзальтированная. Вот она мелькала то там, то сям и восторженно рассказывала об уличных де­монстрациях, о том, что делалось на площади памятника Скобелеву, где она примащивалась к ноге бронзового ге­неральского коня. Запомнился мне еще наш милый Г. С. Бурджалов,— актер некрупного дарования, но драгоцен­ный член коллектива, преданный и добросовестный, ни­когда не испортивший ни одной роли и вполне либераль­ный, однако крайне осторожный в своем либерализме. Он тоже пылал, поскольку пылать было в его природе.

Однако более мудрые из труппы были сдержанны или вовсе не доверялись общему повышенному настроению.

На время мы прекратили спектакли, решили подо­ждать, когда легче будет привлечь к театру обществен­ное внимание. Наконец, назначили премьеру на 24 октяб­ря. Но за эти дни успело все перемениться. Выражаясь образно, вдруг поднялся вихрь, солнце заволокло тучами, воздух наполнился беспомощными листьями, стало серо и сухо-холодно. Это случилось после знаменитых похо­рон Баумана, на которых Москва в первый раз увидала крупнейшую красную демонстрацию в полмиллиона на­рода, растянувшуюся по бульварам на несколько верст, и после которых произошло избиение возвращавшихся с кладбища революционеров.

Официально ничего не изменилось, конституции ни­кто не отнял, но стало ясно, что реакция с нею не при­мирится и что так называемые черносотенцы будут рабо­тать вовсю.

И вот: премьера «Детей солнца» —один из трагико­мических анекдотов в истории Художественного театра.

Уже с утра по городу шли толки, что черносотенцы не допустят представления пьесы Максима Горького. Толки выросли скоро до слухов, что сегодня будут раз­носить Художественный театр, как гнездо революции. Тем не менее театр был полон. Администрация театра для успокоения публики установила наблюдения за ули­цей и двором. И хотя ничего подозрительного не было, тем не менее, публика весь вечер находилась в настрое­нии какого-то подбадривания самой себя. В антрактах шутили:

«Говорят, театр сегодня будут разносить? Ну, что ж, на людях и смерть красна».

Однако во время действия не могли отдаваться пьесе свободно, все точно прислушивались к тому, что проис­ходит за стенами театра, и слабо разбирались в достоин­ствах и недостатках спектакля.

Как-никак дошли благополучно до последнего акта. А в этом акте есть народная сцена — из «холерных бес­порядков»: толпа с криками наступает на профессора — одно из проявлений рокового недоверия невежественной толпы к интеллигенции. Я, режиссировавший эту сцену, еще хотел щегольнуть сегодня новой режиссерской вы­думкой: поставить народную сцену не по обычному при­ему Художественного театра, не пестро, со многими раз­нообразными типами,— а однокрасочно. Вся толпа у ме­ня была только артель штукатуров,— все в одинаковой одежде, испачканной известкой, с кирками и лопаточка­ми. Получилось и сдержанно, и решительно, и совершен­но реально. Сцена эта не носила трагического характе­ра. Рабочие с кулаками лезут на профессора, но тот, от­ступая, отмахивается от них носовым платком. Правда, на крыльцо выбегает жена профессора с револьвером, но в это время дворник чрезвычайно методично бьет доской по головам наступающих. На генеральной репетиции эта сцена шла под сплошной хохот и от платочка профессо­ра, и от своеобразной расправы дворника с бунтарями. Этот хохот даже смутил нас, так что мы запросили авто­ра, не нарушает ли это его замысла, но он ответил: «Пусть смеются».

Увы, настроение аудитории может перепутать все карты и разрушить самые тонкие расчеты.

Как только из-за кулис донеслись первые голоса на­ступающей толпы,— а сделано это было у нас, конечно, очень жизненно,— публика сразу насторожилась, с при­ближением шума заволновалась, загудела, начала огля­дываться, вставать. Когда же показался пятящийся за­дом и отмахивающийся платочком Качалов, а за ним группа штукатуров с угрожающими жестами, то в зале поднялся шум, крики. А как только выскочила на крыль­цо Германова с вытянутым револьвером, в партере раз­далась истерика, наверху другая, где-то в глубине третья. Часть публики, работая локтями, кинулась к вы­ходам, другая криком старалась убедить, что это не вза­правду, а представление. Кто-то кричал: «Воды», кто-то: «Прекратить! Вы не смеете издеваться над нашими нер­вами!» Женский голос надрывался: «Сережа! Сережа!» Знаменитая балерина билась в истерике. В коридорах толкались, одни хотели добраться до гардероба, другие убегали, как были, только бы спастись...

Мою артель штукатуров публика приняла за черно­сотенцев, которые пришли громить театр, начав с арти­стического персонала...

Самый разнообразный и визгливый шум стоял во всем театре. И Качалов, и Германова, и мои штукатуры, и Шадрин,— был такой у нас самородок из народа,— игравший дворника, все уже перестали играть и с недо­умением смотрели в зал. Помощник режиссера распоря­дился закрыть занавес.

Но замечательно, что недоразумение продолжалось еще очень долго. Множество не успевших убежать, оста­вались при убеждении, что там, на сцене, настоящие чер­носотенцы и что, кажется, с ними вступили в переговоры. Людям представилось то, чего совсем не было. Даже та­кие из публики, которых никак нельзя было назвать на­ивными, как один молодой профессор, готовы были при­сягнуть, что видели в руках этих черносотенцев несколь­ко револьверов, направленных на Качалова.

Когда спокойствие установилось, спектакль продол­жался, но зал опустел больше чем наполовину.

2

Приближалась наша первая революция,— декабрь­ская революция 1905 года. Публика упорно не ходила в театр. Капитал товарищества таял. Даже у нас за кули­сами запахло забастовкой. Как-то мне подали список требований от «сотрудников». Шел «Царь Федор». Во время того акта, в котором они были свободны, я пошел к ним, как мне казалось, «побеседовать» о том, какие требования выполнимы, какие нет. После такой получа­совой беседы я сказал, что поговорю с правлением. На это последовало:

— Только потрудитесь дать ответ к следующему ант­ракту.

* Но сейчас я не могу собрать правление.
* Это ваше дело.

Я начал понимать.

* То есть вы сорвете спектакль?
* А это наше дело.

По привычке властвовать и по совершенной непри­вычке к забастовкам, я вспыхнул и решительно заявил, что раньше как завтра я ответ дать не могу; кроме того не желаю вводить в заблуждение и вперед говорю, что по таким-то требованиям мое мнение будет отрицатель­ное.

Я ушел, унося в памяти разнообразные выражения лиц и позы. Полураздетые, загримированные,— одни стояли, заложив руки назад, другие сидели на своих стульях около полок с зеркалами и красками; у нович­ков, в особенности студентов, лица были вызывающие, а старые сотрудники смущенно уклонялись от встречи со мной взглядом. Только один из них, в кафтане XVI века, в мягких высоких зеленых сапогах, с большой наклеен­ной седой бородой, бросал кругом гневные взгляды. Яс­но было, что он противник забастовки и готов вступить в бой.

Спектакль продолжался благополучно. Вожаки этого маленького движения были политические дебютанты. Очень остался у меня в памяти главный из них, краси­вый, горячий, с которым я потом часто действительно «беседовал». В разгар уличных боев он помогал М. Ф. Андреевой устраивать в коридорах театра приемный покой.

Когда пришли декабрьские события, мы репетирова­ли «Горе от ума» и именно третий акт, в котором была занята почти вся труппа. Андреева приносила какие-то отрывочные сведения о надвигающихся событиях, конеч­но, не рассказывая всего, что знала. В одну из таких ре­петиций она подошла к режиссерскому столу, за кото­рым сидели я и Станиславский, и, говоря за себя и за ко­го-то еще, выражала крайнее недоумение, что в такие дни мы можем заниматься репетициями. А у нас выра­боталось правило: когда политические события разры­вают нормальную жизнь театра, предоставлять отдель­ным лицам полную свободу действия по их убеждениям, но от тех, кто не принимает непосредственного участия за стенами театра, требовать двойной, тройной работы в своем деле. Не можете возбудить в себе творческое са­мочувствие,— всегда найдется чисто техническая отдел­ка ролей и спектакля.

И 11 декабря еще репетировали на сцене тот же тре­тий акт «Горе от ума», бал у Фамусова, невероятными усилиями заставляя себя не слышать и не слушать ни­чего о том, что происходит на Триумфальной площади, репетировали, пока выстрелы не раздались под самыми окнами театра и не ворвались, наконец, во двор театра. Та же Катя Филиппова, так ликовавшая два месяца назад, билась, бедная, в истерическом припадке в верх­нем фойе.

Но как только на нашей улице стихло, и все мы ока­зались отрезанными от наших квартир, а в коридорах театра устанавливались койки,— Станиславский уже си­дел за режиссерским столом и объяснял портному Дел- лосу, по рисункам художника, детали костюмов Чацкого, Фамусова...

Через двенадцать лет этот вопрос — что делать акте­ру в разгар революции — встанет еще острее...

Потянулись мрачные дни осады Пресни, военное по­ложение, запрещение выходить на улицу после девяти часов вечера. Мы устраивали наши театральные совеща­ния с ночевкой то в той, то в другой квартире, чаще все­го — в большой квартире Станиславского. Во всех нас крепко созревало нежелание продолжать спектакли, ког­да они будут разрешены. «Усмирение» Москвы было пе­редано генерал-адмиралу Дубасову. Он скоро потребо­вал, чтобы театры начали свои спектакли, сначала хотя бы только дневные. Театры ведь всегда сигнализируют успокоение.

Художественный театр молчал.

Явилась заманчивая мысль уехать на всю вторую по­ловину сезона за границу. Но как это осуществить? Прежде всего нужны деньги,— а мы уже истратили весь наш капитал. Наше материальное положение в это вре­мя было довольно безнадежное. Помимо потери капи­тала, накопилось много долгов. От кого было ожидать поддержки? Из пайщиков, которые имели личные сред­ства,— Станиславский только что недавно сильно попла­тился на попытке создать студию новых форм, Морозов переживал на своей огромной фабрике самый острый момент его трагической судьбы, мы даже не знали, где он находится; остальные были так напуганы событиями, что не решились бы больше рисковать для театра. Припо­минаю яркий пример их осторожности. У меня был проект построить новый театр на том самом месте, где стоит Художественный, вернее — к Художественному пристроить с другой стороны еще один театр, более об­ширный общедоступный, с выходом на Столешников пе­реулок (противоположную улицу). Владелец Художест­венного театра Лианозов продавал все это имущество с огромной площадью за девятьсот тысяч. Наши богатые пайщики уже согласились на по-купку, но после декабрь­ских событий они резко отмахнулись от этой затеи. А когда через два года с помощью одного банка я снова выдвинул свой проект, то Лианозов уже требовал за по­ловину земли миллион двести тысяч.

Но Художественному театру «везло».

В Москве в эти годы функционировал с огромным ус­пехом Литературно-художественный кружок. Это был бо­гатый клуб артистов, литераторов и др. Там были самые интересные в Москве диспуты, балы, юбилейные празд­нования. Председателем был его создатель, любимец Мо­сквы, Сумбатов-Южин, чье имя так часто упоминается в этой книге. Вот это учреждение и выручило нас: дало нам необходимую сумму для поездки за границу.

Прибавлю тут же, что в течение двух следующих се­зонов Художественный театр уплатил все долги, вернул полностью весь свой капитал и уже навсегда упрочил свое материальное положение. Вообще финансовая исто­рия Художественного театра изобилует многими интерес­ными подробностями, но об этом — в другой книге.

Горький остался у меня в памяти, каким был на одной из репетиций «Детей солнца»,— раздражительный, поте­рявших всякий интерес к этому спектаклю и присутст­вующий только из чувства какой-то ответственности, а вообще захваченный совсем другими интересами.

Была у него и раньше черта — не нахожу слова опре­делить— самоуверенности? Пожалуй,— если не подра­зумевать под этим надменность; черта большой веры во что-то руководящее его поступками и словами. Ни в чем человек не сомневается. Нам, задающим себе на каждом шагу вопрос — так или этак, хорошо это или дурно,— нам эта черта казалась завидною. Теперь она стала в нем еще определеннее, жестче и уже стесняла нас, в конце концов, довольно-таки мягкотел ых.

Почти одновременно с театром он уехал за границу и окончательно эмигрировал.

Мечта наша создавать собственных драматургов не осуществлялась,— драматургов, близких задачам наше­го театра, как были близки Чехов и Горький. Промельк­нули Найденов, Чириков, Юшкевич, наибольший успех выпал на долю одной пьесы Сургучева, но никого из них публика не принимала как хозяев репертуара Художест­венного театра. Сильнее всех удержался Леонид Андре­ев, большой, своеобразный драматургический талант, не­удержный и бунтарский. Театр сыграл четыре его пьесы, одна из них имела исключительный успех — «Анатема». Но была непреодолимая рознь во вкусах театра и Анд­реева в самом понимании сценического «живого чело­века».

Были еще попытки использовать беллетристические вещи Чехова и Горького, инсценировать их рассказы.

Это создало тип «миниатюр», которые очень приви­лись потом на других небольших театрах. В наших ин­тимных спектаклях до сих пор играют «Страсти-морда- сти», «Челкаш», «Мать», играли «Мальву», «На плотах», «Каин и Артем». Или чеховские: «Хирургия» и др.

Но миниатюры не могли создать «большой» спектакль. Театр очень вырос, возмужал. И для актерского мастер­ства, и для режиссерской фантазии, и для технического богатства театр требовал больших «полотен».

И взял решительный курс на классиков. Грибоедов, Гоголь, Пушкин, Тургенев, еще Тургенев, Лев Толстой, Островский, Шекспир, Мольер, Гольдони.

Неувядаемое «На дне» непрерывно блестело в репер­туаре, но то, что я назвал «горьковским» в самых недрах коллектива, таяло вместе с охватившей Россию реакцией.

Это не мешало целому ряду «формальных» побед те­атра в его искусстве.

Подошли к Достоевскому. Нашему искусству хоте­лось раздвинуть рамки установленных сценических воз­можностей. Разве уж так необходимо, чтоб пьеса разде­лялась на акты, сцены? И чтоб акт шел от тридцати до сорока минут? И чтоб это все было в один вечер? А вот «Братья Карамазовы» будут играться два вечера. И толь­ко потому, что цензура не разрешит старца Зосиму, а то бы играли три вечера. И одна сцена «В Мокром» будет идти полтора часа, и публика не почувствует, что это долго, а другая — десять минут, и публика не почувст­вует, что это коротко. Дело не во времени, а в силе и ло­гике переживаний. Для потрясающих впечатлений нуж­ны народные сцены при полном блеске рампы? А вот Иван Карамазов и Смердяков или Шатов и Ставрогин («Бесы» Достоевского) будут разговаривать при одной лампочке по сорока минут, и публика будет глубоко за­хвачена. А Качалов в ошеломляющей сцене «Кошмара» будет совсем один, тридцать две минуты один на сцене.

А как только принялись за работу, то почувствовали, что Достоевский, по существу, величайший драматург, хотя никогда не писал для сцены. Что как изумительный психолог, он окажется глубоко, органически близок ак­терскому творчеству. Как обнажающий сильные страсти, он ярко сценичен. Как огромный мастер интриги, он бесконечно театрален. Наконец, пластичен и выразите­лен неисчерпаемым богатством языка, каскадом живой речи.

Должен признаться, что я с юности находился под гипнозом Достоевского, потом был потрясен его знаме­нитой речью при открытии памятника Пушкину, потря­сен непоколебимой, мощной логикой, одновременно и мудрой и вдохновенной. Я был ее свидетелем.

Как уловить, когда, при каких обстоятельствах роди­лась мысль инсценировать его романы? Родилась от дей­ственной любви к театру и глубоких залежей молодых переживаний.

И как загорелся весь театр, когда мы приступили к работе. Это вышло неожиданно. Сезом 1910—1911 года мы должлы были начать «Гамлетом», которого готовил Станиславский, помогая развернуться на русской сцене блестящему сценическому гению Гордона Крега. Как вдруг, перед самым началом осенних занятий Станислав­ский на Кавказских водах заболел тифом. Надолго. Надо было быстро перестроить весь план.

И я призвал театр к «Карамазовым». Призвал весь театр. Повторилось еще раз то, что было при постановке «Юлия Цезаря»,— все были охвачены незабываемым подъемом, но еще более восторженным, чем в «Юлии Це­заре», потому что материал был более глубокий и род­ной и потому что сценические задачи были и смелее, и новее, и труднее.

Результат превзошел все ожидания.

Достоевский создал новую эпоху в жизни Художест­венного театра.

Первая русская трагедия.

Самый «актерский» спектакль Художественного теат­ра. Эфрос в своей книге называет этот спектакль даже вообще самым замечательным.

Спектакль-мистерия. Во время представления на­строение за кулисами нельзя было иначе назвать, как религиозным.

Все это я подчеркиваю, чтобы вам яснее было то столкновение, которое произошло на этой почве между Художественным театром и Горьким.

Это случилось перед постановкой другого романа До­стоевского, «Бесы», из которого мы составили спектакль «Николай Ставрогин». Горький жил в Италии, на Капри, и писал оттуда. В одной из самых распространенных га­зет «Русское слово» появилось его открытое письмо с го­рячим протестом и призывом к протесту русской пуб­лики.

Это было впечатление разорвавшейся бомбы. Весь театр взволновался. Надо было ответить. Так как обви­нение Горького было направлено против меня, даже не только как главного руководителя репертуара, но и персонально, то я отошел в сторону,— пусть театр сам высказывается. Состоялись большие общие собрания; осторожный в таких ответственных случаях Станислав­ский выписал из Петербурга Александра Николаевича Бенуа. Этот большой художник в самом широком смыс­ле этого слова, театральный деятель исключительной универсальности и вкуса, любил наш театр, знал его и по поводу «Карамазовых» дал замечательную статью. При его участии было выработано ответное открытое письмо.

Оправдания театра опирались на «высшие запросы духа».

Выступление Горького вызвало целую бурю в печати и в обществе. Он напечатал еще одно открытое письмо, где писал:

Я знаю хрупкость русского характера, знаю жа­лостливую шаткость русской души и склонность ее, замученной, усталой и отчаявшейся, ко всем за­разам.

Не Ставрогиных надобно ей показывать теперь, а что-то другое. Необходима проповедь бодрости, необходимо душевное здоровье, деяние, а не само­созерцание, необходим возврат к источнику энер­гии— к демократии, к народу, к общественности и к науке. „ „

А мы были идолопоклонниками искусства, мы и его, это искусство, приобщали к науке и общественности, и его считали источником энергии для здорового деяния: и хрупкую душу «Дяди Вани», и самосозерцание Гамле­та, и патетическую симфонию Чайковского, и то, как все это сделано.

Вопрос о репертуаре театра никогда на моей памяти, за все пятьдесят лет моей близости к театру, не был ре­шенным вопросом. Всегда возбуждал споры и битвы. Всего через четыре года произойдет величайшая револю­ция, и вопрос этот встанет ярко, гневно, беспощадно. Важнейшие театры Союза обратят «высшие запросы ду­ха» в символ веры и будут пользоваться ими как защи­той от вторжения политики в искусство. Между идеоло­гией старого театра и революционной политикой будет идти непрерывный, долголетний бой.

И потом по всему «театральному фронту» напряжен­ными усилиями обеих сторон будут вырабатываться ру­ководящие синтетические формулы. Обе стороны будут добросовестно отходить от своих крайностей: револю­ционная политика — из опасения, как бы в этой схватке не растерять культурные ценности прошлого, а театры — как бы, в самом деле, эти пресловутые «запросы духа» не обратились в праздное красноречие.

И только в результате жарких схваток на диспутах, лекциях, в горячих статьях, в такой напряженности бла­городной мысли, какой не знала театральная идеология за все века своего существования,— выкристаллизуется непоколебимая формула, что искусство не может быть аполитично, даже по своей природе.

И тогда то «горьковское», что во время всеобщей ре­акции начало в театре таять, ворвется с силой покоряю­щей и утверждающей новую эпоху Художественного те­атра...

И тогда произойдут новые встречи театра с Горьким...

МОЛОДОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

ГЛАВА СЕМНАДЦАТАЯ 1

Аллах ведает, откуда у нас явилась такая храбрость: поднимать громоздкий аппарат — восемьдесят семь че­ловек и семь вагонов декорации, бутафории — и ехать за границу. На чужбину. Всего-навсего на восьмом году существования.

«А вы не боитесь, что придется возвращаться по шпалам?» — пугали нас или пугались за нас.

Что это было: молодость, дерзость, чутье, слепая вера?

Правда, мы знали, что слухи о нас, о «буйных сек­тантах», уже проникли за границу. Но кого они могли заинтересовать? Верхушки театральных кругов? Это не могло дать уверенность за кассу.

И все на собственный риск. Это не то, что через пят­надцать лет нас повезет знаменитый Моррис Гест, да не в соседнее государство,— сутки с чем-то езды,— а за оке­ан, да гарантирует всю поездку. Здесь никто о нас не за­ботился, а если бы прогорели, то никто и не пожалел бы, сказали бы: поделом.

Первая задача—найти в Берлине свободный театр, в разгар сезона,— не шутка. Это было в январе. Посла­ли вперед А. Л. Вишневского. Он еще до существования Художественного театра устраивал по России поездки, у него был опыт. Он нашел Berliner Theater [[22]](#footnote-23) на Schar- lottenstrasse [[23]](#footnote-24). Хозяином был известный актер Бонн, де­ла у него шли плохо, и он готов был уступить на полто­ра месяца. Условия были тяжелые, но у нас не было вы­бора.

Имуществу была составлена подробнейшая опись, чтобы при возвращении не платить пошлину.

Заручились рекомендательными письмами к предста­вителям русской администрации,— кстати сказать, не имевшими никакого успеха.

Художников отправили вперед. Решили, что некото­рые части декорации выгоднее делать на месте заново, чем везти свои.

Проделали длинный ряд совещаний с труппой для выработки правил, как себя вести за границей,— не только на спектаклях, но и вне стен театра. Выработали своего рода десять заповедей, под которыми заставили всех подписаться. Каждый обязывался беречь имя теат­ра, имя русского актера, держать себя в строгой дисцип­лине не только на службе, но и дома,— в пансионе или в отеле,— и на улице, и в ресторане, и в чужом театре­

Кроме артистов, были сотрудники, костюмеры, гри­меры, бутафоры, главные рабочие. По-немецки говорили очень немногие. Поэтому вся компания была разбита на группы и к каждой группе был прикреплен один, говоря­щий по-немецки. Сначала называли его гидом, а потом пришлось называть Макаром, по пословице «На бедно­го Макара все шишки валятся». Его рвали на куски, вы­зывали для перевода и объяснений по самым деликат­ным случаям, на него взваливали ответственность за все неудачи.

Повезли пять пьес: «Царь Федор», «Дядя Ваня», «Три сестры», «На дне» и «Доктор Штокман». Устанавлива­лась такая точка зрения: русский театр должен показы­вать русскую литературу. В Берлине нас потом спраши­вали, почему мы не привезли один из отличных наших спектаклей — «Одинокие», любимца Германии, Гаупт- мана. Но мы считали претенциозным показывать иност­ранцам, как играть их пьесы. Для «Доктора Штокмана» было сделано исключение только ради замечательного исполнения Станиславским главной роли.

Особенно необходимо было сохранить в показывае­мом нами искусстве тот совершенно особенный трепет в русской литературе, который Тургенев приблизительно определял «славянской меланхолией» и который так ча­ровал иностранную критику.

Для ознакомления немецкой публики с нашим теат­ром был приглашен литератор Шольц. Он недурно знал русский язык, много переводил на немецкий, имел связи в театральном и журнальном мире и пользовался почтен­ной репутацией. Совместно с ним были составлены Textbucher [[24]](#footnote-25). В них излагалась краткая история театра и давались фотографии.

2

Москва была охвачена реакционным возбуждением. Всякий, проходящий по улице, провожался подозритель­ным взглядом полиции. Вечером выходить было жутко. На всю жизнь врезывалась в память улица ночью — под чистым белым снегом, ярко освещенная и цепью фона­рей, и ясной луной,— и совершенно пустая. Среди полней­шей тишины два коротких выстрела. А то вдруг быстро приближается отчаянный женский крик,— кажется, ни­когда в жизни не слыхал такого отчаянного крика,—/не­сутся в бешеном карьере сани, в них два городовых дер­жат девушку, крик так же быстро удаляется.

У всех нервы были издерганы и событиями последне­го месяца, и неизвестностью перед будущим, и потому переезд в спокойную культурную столицу Германии был разителен. А тут еще — от зимы к погоде почти весенней. Наконец, огромное большинство никогда за границей не было; все новое привлекало внимание; чистенькие немец­кие дома, заводы, виллы, дороги, блестящий порядок; настроение поднималось: и сразу споры о том, что луч­ше? — Вот этот сухой, жесткий педантизм порядка или русская беспорядочная ширь: культура, мещанство, за­навесочки, цветочки, цирлих-манирлих, глубина духа, размах, беспочвенный анархизм, грязь русской деревни, Гете, Шиллер, Бетховен, Толстой, Достоевский и т. д. и т. д. — споры и у окон вагонов, и за столиками кафе, и за гримировальными полками.

**3**

Театр был принят за десять дней до спектакля. В эти десять дней надо было сделать его удобным, уютным. У нас было правило: если вы требуете от актера не толь­ко простой добросовестности, но и горения, так потру­дитесь устроить ему располагающую обстановку.

Сцена театра Бонна едва вмещала сложный техниче­ский аппарат Художественного театра. Для режиссеров и администрации началась каторжная работа, осложняв­шаяся еще незнанием или плохим знанием языка. Не­мецкие рабочие, как всегда в деле, не имеющем успеха, были в этом театре недисциплинированные, небрежные, к тому же не верившие, что к ним из России может при­ехать настоящее искусство; работали они или спустя ру­кава, или с нескрываемой враждебностью, насмехались над искажением немецких слов. Часто происходили рез­кие столкновения. Чего-нибудь можно было добиться только непрерывными «чаевыми», но и на это они смот­рели, как на законную возможность «сорвать» с приехав­ших варваров- Ведь «Russischer Schwein» [[25]](#footnote-26) было обыч­ным выражением у уличных берлинцев. Наши рабочие с великолепным Иваном Иванычем Титовым во главе быстро выучились по-немецки закулисным терминам и изо всех сил старались наладить добрые отношения с коллегами, но вплоть до первого спектакля это им не удавалось. Зато после первого же спектакля, на другое же утро, их нельзя было узнать. Трансформация была почти комическая. Они начали ходить тихо, осторожно, точно с разинутыми ртами. И не то, чтобы они были по­ражены самим искусством, они же видели его на гене­ральной,— нет, они были совершенно потрясены триум­фальным приемом у публики.

Пока налаживалась техническая часть, актеры изуча­ли город, музеи, ходили по немецким театрам. Потом ре­петировали массовые сцены. Всего количества участвую­щих мы не могли привезти, пришлось добавлять их бер­линскими русскими студентами.

Параллельно с работами чисто театральными шли приготовления в печати.

Надо отдать справедливость немецкой печати, для рекламы нами не было затрачено ни одной марки. То, с чем я потом столкнулся в Париже, здесь совершенно от­сутствовало. Шольцу приходилось в каждой значитель­ной редакции подробно рассказывать о том, что такое Художественный театр. И заметки, какие эти редакции давали, соответствовали их чистосердечному доверию или ожиданию, никаких раздуваний не было.

Обратились мы и к русскому посольству, я и Ста­ниславский были даже приняты самим графом Остен- Сакеном, но встретили мы там прием чрезвычайно сдер­жанный, чтоб не сказать хуже. Впрочем, нам дали ряд советов, но от всех этих советов веяло таким заискива­нием перед берлинскими властями и банкирами, что при­шлось уклониться.

Ах, эти чиновники! Как часто в воспоминаниях на­талкиваешься на тяжелые случаи в жизни театров бла­годаря им. Везде — и за границей и дома. В какое лакей­ское положение ставили они театры и актеров. Перед кем только антрепренеры или актеры не должны были за­искивать!..

4

И вот, наконец, премьера. Напряжение за кулисами было огромное. Предстояло как бы новое завоевание. Волнение и подъем труппы можно сравнить только с первым открытием театра в Москве. Отношение к рус­ским было в это время резко отрицательное, о русском сценическом искусстве знали очень мало. Об ансамбле, обстановочной части русского театра не имели никакого понятия. Отрицательное отношение к русским вообще усилилось и благодаря только что пережитым политиче­ским движениям в России.

«Царь Федор» был сокращен до таких рамок, кото­рые были привычны немецкой театральной публике. Де­корации были упрощены, чтобы перемены производи­лись быстро. В немецких театрах допускается одна, самое большое, две так называемых «паузы»,— попросту ан­тракта,— во время которых немцы ужинают, т. е. едят сосиски или бутерброды и пьют пиво.

Благодаря отсутствию цензуры можно было ввернуть в трагедию митрополита Дионисия и архиепископа Иова в современных эпохе костюмах, в пышных лиловых ри­зах, в митрах,— это было очень живописно.

Особенную ответственность нес, конечно, Москвин. Царицу играла Савицкая. Остальные роли, как всегда, были в руках Вишневского, Лужского, Артема и т. д.

Нам все-таки удалось получить внушительную ауди­торию.

Не без некоторых хитростей, но театр был полон. По крайней мере, над кассой с утра красовался аншлаг Ausverkauft» [[26]](#footnote-27), перед которым Бонн почтительно снял шляпу. Зал наполнился представителями театров и жур­налистики; нам указывали тех или других знаменито­стей театральной критики и литературы. Присутствовало и наше посольство, присутствовали и многие финансо­вые тузы Берлина. Очень много русских.

Первый же антракт чрезвычайно ярко определил гро­мадный успех. Участвовавшие в спектакле до сих пор помнят единодушный взрыв аплодисментов, охвативших весь зал. Не было не только мужчин, но и дам, которые бы не стояли и очень долго не аплодировали.

Несмотря на незнание языка, исполнение, очевидно, было так рельефно, что линии трагедии ярко и непосред­ственно дошли до публики и захватили ее. Силы темпе­раментов и живописность групп особенно помогали это­му. Надо сознаться, что такой успех был неожиданно­стью. И дальше он не только не падал, а рос с каждой картиной. Спектакль закончился полным торжеством, а когда на другой день появились большие, серьезные, взволнованные статьи немецких театральных критиков, то в победе русского искусства в Германии уже нельзя было сомневаться. Вот выдержки. Из статьи Альфреда Кер р а.

То, что я видел на этом представлении,— перво­классно. Бесспорно первоклассно. Не имеешь ника­кого понятия о русской речи, никакого понятия об отдельных деталях толкования, но через две мину­ты уже знаешь: это у-первоклассно.

Это во всем своем блеске — дух какой-то ясно­сти, простоты, в себе самом укрепленного покоя, ко­торого еще не достигло превосходное искусство Рейнгардта. В то время, как я, смотря последние постановки Рейнгардта, всегда должен думать о том, как крепка, как дисциплинирована эта режис­сура— в своих волнующих местах у Рейнгардта, что-то говорит во мне: сорок репетиций. Сорок? Со­рок три. Сорок пять репетиций. Сорок пять. Рейн- гардт в сильных местах как-то заставлял подсчиты­вать работу. В то время, как у москвичей я вижу нечто, что заставляет совершенно забыть о подгото­вительных усилиях. Вот и разница.

Так все это беспечно, так сглажено, это столь в себе усвоенное мастерское искусство, так оно ясно, так молчаливо в себе замкнутое. В нем нет ниче­го кричащего, ничего свежелакированного. Это не­что... я не могу сказать: нечто блестящее,— нет: не­что блестяще-сверкающее. А еще чувствуешь, что спектакль открытия еще не самый сильный, кото­рый у них имеется...

И теперь один вопрос, который пока остается открытым: может быть этот покой, эта ясность, эта тихость, может быть они возможны только в их собственных, в их русских произведениях, там, где изображены русские типы, где проскальзывает степь; где почти апатична игра, что-то тупое лежит в самой расе; какое-то отупение в изображаемых страданиях; где нет крика, где пафос почти беззву­чен, где явления витают перед глазами в сонной ти­шине, очертания их как бы смягчены отдаленно­стью.. , где загримированные женщины как будто бессознательно подражают образам богоматери с ее

3. В. И. Немирович-Данченко 225

взором, проникнутым русским христианством, нам неведомым.., где мужчины одновременно и рабски, и по-человечески, братски кланяются долу и отда­ют земле свой жребий. Тут счастие и страдание за­тушеваны, отдалены, чувствуется Восток.

Из других газет:

С впечатлением, произведенным москвичами, можно сопоставить только самое лучшее, что мы до сих пор знали в искусстве изображения людей и умения распоряжаться всеми сценическими сред­ствами...

Мы видели искусство другого народа, имеющее свой собственный ритм, свои собственные формы, но представляющие в своей чрезвычайно тщатель­ной эстетической разработке изысканное наслажде­ние для знатока сцены...

Такого чувства стиля, такого саморастворения в содержании я еще не видал... а что сказать об от­дельных артистах? Один характернее другого. Ве­ликолепные маски и полное перевоплощение в игре. Господа, да почему эти артисты говорят по-русски? Почему нельзя переманить их для обновления на­ших театров...

Шапки долой перед вами, москвичи! Вы вырос­ли на почве современности и на почве историче­ского прошлого, но есть в вас нечто, что принадле­жит завтрашнему и послезавтрашнему дню, что при­надлежит грядущему.

И так все до одной. Это только маленькие выдержки из целого потока статей.

Вот когда наши «Макары» были в почете: их искали, их умоляли переводить. А комнаты, где жили я и Стани­славский с семьями, Лилина, Книппер, Вишневский, с раннего утра наполнялись другими актерами, и обязан­ности переводчиц были возложены на двух прекрасно знавших немецкий — Книппер и мою жену, которая, кста­ти, называлась у нас «Маскотта Художественного те­атра» [[27]](#footnote-28).

Моральная победа была полная, но каково же было наше удивление, когда, несмотря на такую прессу, после которой, если бы это было в России, можно было ожи­дать десятков полных сборов, мы увидели зал, едва за­нятый наполовину, то же самое и на другой день, и на третий, и т. д., и т. д. Вдруг стало со всей категорич­ностью ясно, что спектакли на чужом языке захватить большую публику не могут, несмотря ни на какие реко­мендации театральных критиков.

Трудно передать, как это было тягостно. Связанные крылья, скованность духа,— ' с чем можно еще сравнить это чувство? Убеждение, что искусство достигло вершин, вера в то, что оно общечеловечно,— но нет. Раз немец не знает по-русски, он не интересуется и русским драмати­ческим искусством. Не может интересоваться. Так же, как и мейнингенцы в Москве. Они могли играть одну пьесу три-четыре раза,— не больше. А во второй приезд они и совсем не делали сборов. Но за спиной мейнинген- цев был их герцог, а за нами — никого, в Москве у нас были только долги. В то же время расходы росли. Как всегда бывает, статья «непредвиденных» очень вспухла. Сборы, правда, были настолько порядочны, что убытков не было, но об откладывании нечего было и думать. Я в самом начале все-таки из осторожности отложил извест­ную сумму на «возвращение домой», чтоб и в самом деле оно не оказалось «по шпалам».

6

Вторым спектаклем играли «Дядю Ваню». Нас мест­ные театралы убеждали ставить второй пьесой «На дне», которую под названием «Nachtasyl» (Ночлежка) сыгра­ли в Берлине несколько сот раз, a «Onkel Wania» [[28]](#footnote-29) в та­ком-то театре несколько лет назад был разыгран в не­мецком переводе и не имел никакого успеха. Но у нас был свой художественный план. Мы обязаны были засви­детельствовать свое искусство Чеховым. И не ошиблись. «Дядя Ваня» имел успех едва ли не больший, чем «Царь Федор». И сущность чеховской поэзии, и новый ритм этого спектакля — все было прекрасно понято, волнова­ло. Критика опять была блестящая. С этого времени уже было установлено, что Московский Художественный те­атр призван возбудить большой переполох в сценическом искусстве Германии.

На одном из представлений «Дяди Вани» состоялось знакомство театра с Гауптманом.

Да, с тем самым Гауптманом, от которого через 10—12 лет нас отделит непроходимая пропасть.

Его внешность,— высокий лоб, большие серые, вдум­чивые глаза, энергичная и в то же время мягкая склад­ка рта,— обаяние, какое он внушал нашему театру «По­тонувшим колоколом», «Ганнеле», «Одинокими»,— все это сделало то, что он был у нас желанным гостем в Бер­лине. И особенно стал близок после того, как он взвол­нованно, не переставая в четвертом действии вытирать слезы, слушал «Дядю Ваню». Еще понятнее стало его тяготение к русской литературе и почему Чехов так неж­но любил произведения Гауптмана и что их роднило.

Несколько свиданий с ним по два, по три часа были наполнены волнующими беседами об искусстве.

Он жил вне Берлина, хотя в Берлине у него была не­большая постоянная квартира. Доступ к нему всегда за­труднителен. Он мало кого принимал. Ни на каком язы­ке, кроме немецкого, не говорил, но наша Маскотта так приловчилась говорить без остановки следом за Гаупт- маном по-русски, а следом за мною по-немецки, что бы­ло полное ощущение общего языка.

Что нас сближало? Правильность художественной оценки.

Всякий знает, какая радость для актера, для худож­ника, писателя — быть понятым до глубин замысла, по­нятым и оцененным. А когда этот, сумевший вас понять, зритель сам художник и обладает вкусом, на какой вы только можете рассчитывать, то это удовлетворение ста­новится уже редко посылаемым счастьем.

И когда вы понимаете друг друга с полуслова и на­ходитесь в непрерывном возбуждении мысли, самой до­рогой для вас, а может быть, и самой благородной и са­мой бескорыстной.

Вот так было у нас с великолепным немецким писа­телем Гауптманом. А через восемь лет поднялась война, разгорелись патриотические страсти, немецкие писатели выступили с резкой, гневной декларацией против «рус­ских варваров», и имя Гауптмана стояло одним из первых.

И у меня в кабинете... с библиотечного шкафа, на ко­тором портреты писателей, кто-то из моих друзей, оче­видно, тоже в припадке патриотического негодования, вытащил портрет Гауптмана и уничтожил его. Так до сих пор и белеет овальная плешь над отделением с его про­изведениями.

А еще через несколько лет поблекли и краски воспо­минаний. Встреться мы теперь, мы не нашли бы уже ни общего языка, ни вот этого понимания друг друга с по­луслова.

' 7

Через неделю пребывания Художественного театра в Берлине его успех в литературном и театральном свете определился так ясно, что начали быстро завязываться сношения театра со всеми лучшими представителями ли­тературного и театрального мира. Победное настроение труппы Художественного театра не покидало ее и в даль­нейших спектаклях, а немцы все-таки шли в театр очень туго.

Как вдруг судьба послала нам чудесную рекламу.

Дело было так. В один из понедельников предстояла последняя премьера — «Доктор Штокман». Накануне, в воскресенье, сидим в конторе я и мой секретарь. Теле­фон. Секретарь берет трубку, с вытаращенными глазами поворачивается ко мне и, закрыв другой рукой рупор, шепотом говорит мне:

«Император хочет завтра смотреть «Царя Федора».

«Это что? Сам император говорит по телефону?»

По испуганному лицу Максимилиана Шика так мож­но было думать.

«Нет, из дворца». В контору театра звонят из дворца и говорят, что император желал бы завтра, в понедель­ник, быть в театре и смотреть «Царя Федора Иоанно- вича».

«Завтрашний спектакль менять очень затруднитель­но, сегодня — воскресенье, все типографии закрыты; стало быть, анонсы о перемене можно печатать только завтра утром, афиши выйдут только после полудня, и с одной стороны, имеющие билеты на «Доктора Штокма- на» будут оповещены слишком поздно, с другой — про­давать билеты после полудня на новый спектакль пред­ставляется почти невозможным».

«Хорошо, мы так и доложим императору».

Однако через полчаса снова звонят по телефону и говорят, что император, тем не менее, просит завтра по­ставить «Царя Федора».

Вызвали Бонна на помощь. Он начал уговаривать, чтобы мы бросили наши вольные русские замашки и приняли эту просьбу как приказ.

Афиши о перемене начали расклеиваться в понедель­ник около двенадцати часов дня. На этих афишах попе­рек, красными буквами, по обычаю немецких театров, было напечатано: «По желанию его величества». А к трем часам в кассе на этот вечер на новый спектакль уже не было ни одного билета. Первый неподдельный полный сбор.

Вильгельм был и с императрицей и с наследным прин­цем. Императрица уже видела «Царя Федора» раньше.

«Императрица так много говорит о вашем театре, что я сказал: я тоже хочу посмотреть».

Он был в русской военной форме. Разумеется, при­сутствовало на спектакле и все русское посольство. По окончании спектакля Вильгельм с какой-то, очевидно, присущей ему франтоватостью, высказал, надо отдать ему справедливость, меткие замечания о русском сцени­ческом искусстве: «Искусство без жестов». «Никогда не мог думать, что на сцене можно говорить так просто». «Никогда не представлял себе, что театр может ярко за­менить мне несколько томов истории». «Этих глаз цари­цы я, должно быть, не забуду во всю жизнь. (У Савицкой были замечательные глаза.) И этого нищего на паперти (Бурджалова)». «Нельзя представить себе ничего тро­гательнее этого безвольного царя. Но у него настоящая мудрость» (разговор шел по-французски).

Лицо императрицы светилось улыбкой радости.

«Это я вам его привезла», шепнула она.

«Это я вам его привез», сказал представитель рус­ского посольства, на этот раз крепко пожимая нам руки.

«Это я вам его привез», сказал граф, русский прибли­женный к Вильгельму, приглашая нас потом с ним в какое-нибудь кафе.

«Это я устроил», сказал счастливый хозяин театра Бонн.

Теперь уже все оказывались нашими друзьями.

Точно по мановению волшебного жезла, к театру не только переменилось отношение русского посольства, но и всей немецкой публики. С этого дня сборы пошли поч­ти непрерывно полные. К сожалению, оставалось всего шесть-семь спектаклей.

8

В острые периоды переживаний театра вся труппа и пайщики со Станиславским во главе оказывали мне самое широкое доверие. Иногда я советовался, иногда ме­ня спрашивали, но, как правило, ждали моих распоряже­ний. Поэтому все материальные заботы этой поездки я нес один.

Положение было трудное. Для того, чтобы ехать из Берлина в другие города, надо было заблаговременно за­пасаться там театрами, заключать условия, а для того, чтобы заключать условия, надо было иметь уверенность, что денег на дальнейшую поездку хватит.

Я уже съездил в Дрезден и в Прагу, чтобы посмот­реть театры и лично повидаться с местными дирекциями, завел переговоры с Парижем и вот-вот ждал приезда оттуда представителя для заключения контракта. Но по­едем мы туда или повернем оглобли домой, я наверное не знал. И мучительно старался угадать будущее, чтоб оценить степень риска.

Между тем, наши актеры усердно пользовались Бер­лином. Тогда он еще не был Grosse Berlin [[29]](#footnote-30), еще не пе­ребросился за Tiergarten [[30]](#footnote-31); улицы Kurfurstendamm и Tauentzienstrasse [[31]](#footnote-32) еще не вытеснили Friedrichstrasse и Unter den Linden [[32]](#footnote-33); но театров, магазинов, ресторанов, кафе и развлечений было в полную чашу на всякие тре­бования— и на широкие, и на скромные. А в Берлине, как и в Петербурге, как и потом повсюду, в Дрездене, в Лейпциге, по всей Европе, в Америке,— всегда находи­лись увлеченные театром обыватели, которым доставля­ло огромную радость похвастаться местными достопри­мечательностями, а среди них далеко не последнюю роль играли талантливые кабаре, «знаменитые» кабачки или специальные блюда и вина. Особенно умели оценить все это Москвин, Книппер, Качалов, Вишневский, Лужский, Грибунин, Александров. Они же особенно и были нарас­хват.

Однажды Москвин и Вишневский сказали мне, что со мной просят знакомства два молодых москвича. Бога­тые холстяки, горячие поклонники Художественного те­атра. Когда в Москве распроетанился слух, что Художе­ственный театр уезжает за границу, они сказали себе: «Поедем за ними. Так и будем ездить,— куда Художест­венный театр, туда и мы». Они даже не имели в театре никого знакомых, познакомились уже в Берлине.

Это были Тарасов и Балиев, два друга, которых мог­ла разлучить только смерть.

Трудно встретить более законченный тип изящного, привлекательного, в меру скромного и в меру дерзкого денди.

Вовсе не подделывается под героев Оскара Уайльда, но заставляет вспомнить о них. Вообще не подделыва­ется ни под какой тип, сам по себе: прост, искренен, мя­гок, нежен, даже нежен, но смел; ко всему, на каждом шагу подходит со вкусом, точно пуще всего боится вуль­гарности.

Его друга Балиева все знают под именем «Никиты Балиева». В ту пору он был еще совсем не раскрывший­ся, еще только «собирал мед», наблюдал, изощрял свое остроумие, накапливал материал для будущего творче­ства.

В первый раз ко мне пришел один Балиев. И когда почувствовал, что знакомство состоялось, очень осторож­но заговорил о материальной стороне нашей поездки. Я искренно рассказал, что, несмотря на огромный успех и заманчивые перспективы с одной стороны, а с другой— на тоскливое возвращение домой раньше времени, при­дется возвращаться.

* А сколько нужно, чтобы театр спокойно продол­жал поездку?
* Для того, чтобы в случае неудачи не очутиться в скверном положении? Тысяч тридцать.
* А если бы вам их предложили? Тарасов и я?

Это было так неожиданно, повеяло такой сказкой, что

я не сразу ответил:

* На каких условиях?
* Ни на каких.
* В долг, без процентов?
* Да нет, какие там проценты? И не в долг. Потеря­ете — пропадут, а нет — останутся у вас в деле.
* То есть, вы вступите к нам в пайщики?

— Это как хотите. Как для вас будет удобнее, так и сделаете.

Ну, как же не бабушка ворожила театру?

Когда при встрече с Тарасовым я начал благодарить его, он с деликатным беспокойством не дал мне дого­ворить.

Около тридцати лет прошло со времени этого свида­ния— в конторе Berliner Theater на Scharlottenstrasse. Тарасов давно кончил расчеты с своей короткой жизнью «блуждающих огней», Балиев давно стал знаменитостью, Художественный театр перешел через все стадии рево­люции, уже кует новый репертуар и новую жизнь, и для него теперь эти два фланирующих богатых москвича — классовые враги,— и все-таки вспоминается то чувство бодрости и жизнерадостности, какое охватило всех нас тогда, в эти дни молодости Художественного театра.

Деньги эти остались целы. Дальнейшая поездка оку­пила все расходы и дала возможность вернуться в Моск­ву, и у нас уже были деньги, с чем продолжать дело.

**9**

Все театральные люди Берлина начали уговаривать нас остаться еще на целый месяц. Но, во-первых, мы бы­ли уже законтрактованы в другие города, а во-вторых, для нас показать наше искусство в возможно большем количестве городов было важнее материальной стороны даже в такую дурную для нас пору. В Берлине было сыг­рано тридцать спектаклей. Последний уже был полным триумфом театра. За два дня не было ни одного места. Овации не прерывались весь вечер, говорились речи А на другой день большая толпа провожала театр на вок­зал, где опять подавались венки и говорили речи. Пре­бывание в Берлине было отмечено еще несколькими обе­дами, данными труппе театра.

В воспоминаниях об этом полуторамесячном пребы­вании в Берлине большой театральной семьи, тем более дружественной, чем больше она была оторвана от роди­ны, мелькает множество мелких разнообразных картин — и радостных, и тревожных, и комических, и грустных. Удовлетворенное, торжествующее честолюбие сталкива­лось с тем, что надо было жить очень экономно, во мно­гом себе отказывать. «Культурные достижения» Герма­нии радовали, но многие из наших оставили свои семьи в Москве и тосковали. Наш старейший член труппы и общий любимец Артем не хотел ничего смотреть и уве­рял, что немцы только притворяются, будто не понима­ют по-русски, упрямятся из шовинизма. И тосковал по русскому самовару. Один из артистов, несших наиболее тяжелый груз, находился в тревожном ожидании изве­стий из Москвы и с особенным подъемом играл в тот ве­чер, когда получил от жены телеграмму:

«Родила тебе здорового сына».

А впереди еще предстояло много городов, новых впе­чатлений и напряженного труда для новых завоеваний, и неизвестность, неизвестность...

Когда мы ехали из Берлина, то одно чувство охваты­вало всех: куда мы несемся? Куда в пространство несет нас этот Schnellzug[[33]](#footnote-34)? И только потому это чувство было бодрым и проникнутым верой, что оно было молодо и единодушно.

ГЛАВА ВОСЕМНАДЦАТАЯ 1

Еще в первой половине пребывания в Берлине, когда успех театра ясно определился, начали получаться пред­ложения из других городов. Тут же обнаружилось, что дело переездов требует специальной сноровки, и нельзя обойтись без какого-нибудь опытного «импресарио». Я сошелся со Штейном, теперь умершим.

Это был не совсем обычный тип обычного за границей театрального агента. Небольшая контора вся в пестрых плакатах и афишах, груда заготовленных контрактов, связи с агентурами европейских центров, беспрестанные «hallo!»[[34]](#footnote-35) со всеми городами Германии и Австрии, с же­лезнодорожными конторами и пр. Главное поле деятель­ности— кафешантаны всего мира. Клиенты — сплошь «директора» «Аполло», «Альгамбры» и т. п. и всех родов этуали, жонглеры, гимнасты.

Но Штейн гордился тем, что он возил по Германии Дузе и Сарру Бернар.

Нам он сам себя предложил. Он увлекся Художест­венным театром с такой искренностью, которую можно было бы заподозрить, если бы он не доказывал своего увлечения на деле. Когда он говорил о том, что его пле­нило в нашем искусстве, когда он знакомился с тем или другим из наших артистов, он проявлял столько душев­ности, словно в работе для нас находил очищение от ка­ких-то грехов. Лет сорока, русый, с мягкими манерами, всегда тихий и предупредительный, он совсем не напо­минал свою обширную кафешантанную клиентуру. Он забросил свою контору и не выходил из нашей. Сначала он предлагал только устроить нам техническую часть на­ших переездов, но потом решил ехать с нами сам.

«Так нельзя. Вы делаете один то, что должны делать шесть человек», говорил он мне.

Гонорар, который он спросил, едва ли покрывал его личные расходы. Но и от увеличения гонорара он отка­зался.

«Вы не беспокойтесь. Вы, русские, всегда ищете, чем беспокоиться. Для меня везти ваш театр будет рекламой. Она расширит мое дело».

2

Директором Дрезденского Королевского театра был граф Зейбах, а «драматургом» — Мейер. При всяком не­мецком и австрийском театре имеется так называемый «драматург театра». Он руководит репертуаром, а иног­да режиссирует.

Они предложили театру приехать только на два спек­такля, привезти «Царя Федора» и «На дне», но мы за­явили, что без «Дяди Вани» театр приехать не может. Граф отказывался от «Дяди Вани», мы настаивали. Тог­да он предложил три спектакля.

Как людей практики, всякий антрепренер, конечно, назвал бы нас безумцами, расточителями... Обыкновенно поездки гастролеров устраиваются так: утром приезжа­ют, вечером — спектакль. А мы приехали в Дрезден и нашли нужным дать всем участникам поездки три дня свободных, чтобы они могли легко изучить знаменитую Дрезденскую галерею с Мадонной Рафаэля, Саксонский музей, старый город, все, что могут встретить для себя любопытного.

Устроиться в новом театре было гораздо легче, чем в Берлине. Большой радостью было войти в прекрасный театр с великолепно оборудованной сценой.

Перебирая в памяти множество европейских театров, в которых нам приходилось наскоро устраиваться, о дрез­денском вспоминаешь с особенной благодарностью. Едва ли это не единственный театр, где люди думали столько же об удобствах публики, сколько и об удобствах акте­ров и так называемой монтировочной части, т. е. о доста­точном количестве уборных, о хороших помещениях для костюмерной и бутафорской и о такой сцене, на которой не было бы тесно. Везде архитекторы больше думают об украшениях в зале и фойе, чем об удобствах за ку­лисами.

Один из них объяснил мне эту тайну.

«Когда архитектор берется строить театр, он делает себе рекламу. Согласитесь сами, у кого же ему искать рекламы: у десятка-другого актеров и режиссеров или у тысяч, сотен тысяч публики?.. »

Когда я слежу за ростом актерской личности у нас дома, я вспоминаю, как у нас заблуждались, думая, что в Германии, в Австрии, во Франции, в Америке отноше­ния предпринимателей или директоров к своим актерам отличаются изысканностью. В огромнейшем большинст­ве, в подавляющем большинстве это противнейший ла- вочнический тон. Лучшая уборная • — примадонне, луч­шая мужская — премьеру; здесь и ковры, и зеркала, и мебель из «богатых» пьес. Большой роскошный каби­нет— господину директору. На этом все заботы конча­ются. Остальные члены труппы ютятся в запущенных за­коулках, а для, «статистов» — большие, холодные, не ре­монтирующиеся десятки лет стойла, с маленькими, скверными зеркалами.

Каприз примадонны или героя заставит всех ходить на цыпочках, а на протест вторых и третьих персонажей так зыкнут, что, пожалуй, и место потеряешь.

От Дрездена остался в памяти еще любопытный факт. Когда рабочим театра в числе сорока человек по­обещали наградные, то они уклонились: «Мы знаем, ког­да приезжает настоящее искусство, и знаем, с кого надо получить лишнее». Мы думали, что это только красивая фраза. Но когда по окончании спектаклей наградные были предложены, то они решительно и единогласно от­казались. Мало того, они каждый день угощали наших рабочих и водили их по городу. Нам ничего не остава­лось, как внести известную сумму в их кассу взаимо­помощи.

Слава Moskauer Kunstlerisches Theater [[35]](#footnote-36) уже сделала свое: в Дрездене все три спектакля театр был почти по­лон. К удивлению гр. Зейбаха,— в чем он признался,— самый большой художественный успех выпал на долю «Дяди Вани».

... В час откровения молчит критика. Ей нечего больше искать и требовать, ей нечего делать. Она может только радоваться и гордиться, что была свидетельницей этого вечера художественного и священного восторга. Мы будем помнить об этом вечере, как о великом чужом, редком человеке, ко­торый пришел к нам с большими, ясными детски­ми глазами и пожал нам руки, которого мы сразу поняли, так как он нашел гармонический отзвук в нашей тоске...

...Актеры и критики, декораторы и режиссеры, художники и большая публика, все сумели чему- нибудь научиться на этих русских гастролях и на них, и вместе с ними сами выросли. Одно мы без­условно узнали на этих спектаклях, и что, может быть, самое главное,— что сила реализма на сцене еще долго не угаснет...

...Для зрителя навсегда останутся незабвенными огромные по силе впечатления от этого искусства такой же высочайшей внутренней правды, как и вы­сочайшей правды внешней...

*Лейпциг...*

Очень много русской молодежи.., необычайно шум­ной.. , очень горячей...

Всего два спектакля, оба с полнейшими сборами...

После второго — человек пятьсот водили наших арти­стов со Станиславским по городу, своеобразная ночная демонстрация, закончившаяся около знаменитого Гетев- ского кабачка...

з

*Прага...*

Те из наших, у кого родные остались в Москве, здесь точно вдруг вздохнули свободной грудью. В течение пре­дыдущих двух месяцев они добросовестно несли свои обязанности, радовались успехам, воспринимали впечат­ление новизны, но точно какой-то душевный клапан был у них наглухо закрыт. Чувство, что они не дома, никогда не покидало их. И это чувство затрудняло работу и слов­но присушивало радости успеха и впечатлений. В Праге же явилась иллюзия родины...

Чешский национальный театр называется «Narodny Divadlo».

Это — большое, роскошное здание, с большой сце­ной,— театр, гордый тем, что выстроен на народные сред­ства, путем пожертвований. С гордостью подчеркивали, что император Франц-Иосиф участвовал в капитальной сумме всего-навсего в двадцати пяти тысячах крон (де­сять тысяч рублей по тогдашнему курсу).

При том угнетенном положении, какое занимали в Ав­стро-Венгрии чехи, театр сосредоточивал в себе почти всю национальную жизнь, то едва ли не единственное учреждение, в котором свободно лился национальный язык. Здесь, как в клубе, объединялись все национальные силы.

Театр управлялся комитетом. Администраторами тог­да были: директор Шморанц и «драматург театра» Ква- пиль. Его жена занимала положение первой актрисы, за­нимала с полным правом таланта. Цены на места были невысокие, и к повышению их комитет относился очень ревниво.

Мои первоначальные переговоры месяц назад не при­вели ни к чему. Не было никакой возможности везти труппу туда, где полный сбор не достигал половины на­ших расходов. А увеличить цены комитет не разрешал.

Но вот на одном из последних спектаклей в Берлине получаю депешу от Шморанца с просьбой резервировать ему три места. Он приехал с Квапиль и его женой по­смотреть на наши спектакли. Играли «Три сестры». Еще до конца спектакля заработал телефон с Прагой, и к концу вопрос был решен, увеличение цен было разре­шено.

Нам самим очень хотелось поехать; примешивался к спектаклям политический привкус; было сладкое чув­ство здорово подразнить кого-то из творящих несправед­ливость.

Художественному театру была устроена эффектная встреча. Если бы не сохранились фотографические сним­ки, то трудно было бы поверить. На улице и на вокзале собралась толпа в несколько тысяч человек, приветство­вавшая нас цветами, криками, маханием платко-в. При­ехали в одиннадцать часов утра. Около часу главным персонажам труппы были нанесены визиты, а в пять ча­сов все участвовавшие в поездке были приглашены на раут. Тут собрались представители чешского общества. Нарядные туалеты, цветы, широкое и искреннее раду- шие,—и русский самовар. Артем, невероятно тосковав­ший по Москве, молча постоял перед этим самоваром минуту-другую, не спуская с него глаз, и беззвучно за­плакал.

Чехи дорожат историческими памятниками своей ста­рины и внимательно приготовились ознакомить нас с ни­ми. Для этой цели все участвовавшие в поездке были разбиты на несколько групп, к каждой группе был при­ставлен какой-нибудь из молодых ученых или профес­соров.

Меня и Станиславского поручили профессору Иержа- беку. Лет тридцати шести, впечатление глубоких глаз, большой задумчивости и необыкновенной, полной настоя­щего трепета, преданности науке и своей родине. Осмот­ру города и знакомству с его историей было посвящено два дня и потом еще по нескольку часов по утрам. Иер- жабек заражал нас своей любовью ко всему, что показы­вал. Он останавливал наше внимание на каждой дета­ли. По полчаса выдерживая перед каким-нибудь «настоя­щим барокко», рассказывал подробную историю каждой улицы, дворцов, памятников, вводил внутрь старинней­ших, крошечных, почти кукольных четырехэтажных до­миков, с трепетом объяснял тюрьмы-ямы, куда бросали когда-то живыми... И мрачно становилось от его взволно­ванного тона, от нескрываемого угнетенного чувства сы­на порабощенной родины.

В Праге кроме Narodny Divadlo был и немецкий те­атр, субсидируемый австрийским правительством. Слов­но в пику спектаклям Художественного театра или что­бы отвлечь немцев, параллельно с нашими спектаклями, там давались гастроли Кайнца, кумира австрийских нем­цев. Но, вероятно, для немцев на наши спектакли и не хватило бы мест. Мы дали всего пять представлений, и не только все места, но и все проходы были перепол­нены.

Можно было сделать и некоторый подсчет тому, сколько было немцев. Наши Textbiicher берлинские бы­ли переведены и изданы на чешском языке. В кассе про­давались и те, и другие. По вырученной цифре видно бы­ло отношение проданных чешских экземпляров и не­мецких, как девяноста пяти к пяти.

На другой вечер после нашего приезда, в Narodny Divadlo был устроен спектакль gala [[36]](#footnote-37) «в честь приехав­ших славянских гостей».

Была дана национальная опера Сметаны «Prodana nevesta»[[37]](#footnote-38). Участвовали все лучшие силы оперы и ба­лета. Это был прекрасный спектакль.

А на сцене днем все старались, как только могли, по­мочь нашей технической части. Последняя картина «Ца­ря Федора» (у Архангельского собора, панихида по Гроз­ному) никогда не исполнялась у нас с таким подъемом, как в Праге, потому что хор пел, пользуясь отсутствием нашей цензуры, то, что и следует петь на панихиде, а не странную имитацию. Страстный любитель духовного пения, Москвин энергично занялся им, а певцы исполня­ли с трогательной преданностью.

Только с третьего дня приезда начались наши спек­такли, имевшие колоссальный успех.

Сколько раз за это время думалось о досадной зави­симости искусства от материальных расчетов. При виде вдохновленных лиц этих зрителей, из которых громадное большинство с очень ограниченными средствами, хоте­лось играть для них еще и еще, именно для них. Это бы­ла аудитория не случайная, не то, что собралось до двух тысяч человек, у которых на сегодня единственное общее чувство — интерес к представлению, да еще к пред­ставлению чужой страны. Это были две тысячи объеди­ненных одной глубокой, сдавленной мечтой освобож­дения.

У Художественного театра, конечно, не было ясного, определенного политического лица, да и как оно могло быть: сегодня в Праге перед чехами, а через несколько дней — в Вене перед их покорителями. Но склонности театра были слишком очевидны; а кроме того, возмуще­ние против угнетателей всегда встречало в душе русско­го актера громадное сочувствие.

Пришел к нам и Крамарж, представитель националь­ного объединения чехов; даже нарочно приехал для это» го из Вены. Еще накануне директор Шморанц гадал: приедет, не приедет, должен приехать,— а в этот вечер принесся ко мне, в отведенный мне кабинет, торжествую­щий: пришел!

Думали ли мы, что когда-то это будет один из наших злейших врагов.

В антракте он ходил на сцену к актерам, к Стани­славскому, приветливый, улыбающийся.

Он был с женой. Я встретился с ним однажды давно в Москве, у нее же в салоне, когда она еще была Абри­косова. Она была урожденная Хлудова, из рода круп­нейших миллионеров Хлудовых, замужем за фабрикан­том Абрикосовым. Как она сама, так и ее муж принад­лежали к той категории московских купцов, которые тя­нулись к наукам, к искусству, к политике, отправлялись учиться за границу, в Лондон, говорили по-французски и по-английски. От диких кутежей их отцов и дедов, с раз­биванием зеркал в ресторанах, не осталось и следа.

Абрикосов, кондитерский фабрикант, участвовал в из­дании журнала философии и психологии, а у его краси­вой жены был свой салон. Здесь можно было встретить избранных писателей, артистов, ученых. В ее полуосве­щенной гостиной раздавался смех Влад. Соловьева, тог­дашнего кумира философских кружков,— смех, замеча­тельный какой-то особенной стеклянностью и который мне казался всегда искусственным; в углу дивана можно было видеть этого характерного красавца с длинными во­лосами и длинной бородой,— сколько русских актеров пользовались его фотографией, когда им надо было иг­рать обаятельного ученого.

И вот однажды в этом салоне появился блестящий молодой политический деятель из Праги. В комнате, где можно было курить, приезжий оратор, энергичный, чув­ствующий свой успех, говорил на вопрос о том, что луч­ше: чтобы звонило много маленьких колоколов или что­бы из всех их был вылит один мощный колокол?

В моей памяти никогда не удерживались подробности романических историй, о которых шумели в Москве. По­этому не могу удовлетворить любопытство читательниц рассказом о том, как брат-славянин увлек красивую хо­зяйку московского салона, как она вышла за него замуж и как променяла Москву на «Златую Прагу». Впрочем лето они, кажется, проводили обыкновенно в Крыму, в ее имении.

Был устроен труппе торжественный прием в город­ской ратуше, банкет в клубе «Слава» и блестящий ужин у председателя комитета театра Шимачека.

Весна была в полном цвете. Было жарко. Днем силы уходили на осмотр города, интерес к которому, к его ис­тории все время поддерживали профессора, а вечером — спектакль. А впереди предстояло еще завоевывать Вену.

В фойе театра, в Москве, висит поднесенная здесь картина «Злата Прага», вид старой Праги. Там же на­ходятся подарки на память от отдельных лиц, между прочим и от представителя города. Скромные, немножко слащавые в своей любезности, наши поклонники застен­чиво приносили на память кто что мог: картину собст­венного письма, цепь, сделанную из цельной палки, кла­вир национальной оперы и пр., и пр.

Уезжали из Праги в 9 часов утра. На вокзале была такая толпа, что многие из нас едва протолкались к сво­им вагонам к самому отходу поезда.

И на вокзале еще Иержабек говорил:

«Устройте что-нибудь, чтобы сохранить костюмы и утварь ваших отдельных национальностей. Пройдет де- сять—пятнадцать лет, вы их уже не найдете, и они по­гибнут для истории».

Милая Прага!

4

Это была та прежняя Вена, о какой современные ту­ристы не имеют ни малейшего представления,— Вена на­рядная, шикарная, жизнерадостная; с царившей тогда «венской опереткой», повсюду вытеснившей француз­скую, с «Веселой вдовой» Легара, «Качели» которой на­певали во всем мире; Вена незабываемых вальсов Штра­уса, актеров Зонненталя и Кайнца, замечательного зда­ния Королевского театра, великолепных «венских» эки­пажей; Вена — столица «Лоскутного» государства, весе­лых политических скандалов, красивых женщин и свер­кающих на них глазами мужчин; Вена, оспаривавшая у Берлина право давать диплом на мировую знаменитость.

Слухи об успехах Художественного театра, конечно, дошли до нее, но венские газеты встретили нас крайне осторожно; каждая строка подчеркивала, что берлинские вкусы для них совершенно не обязательны.

Однако нам необходимо было завоевать и Вену. Ев­ропейский успех должен был быть единодушным, тогда только мы возвратимся в Москву триумфаторами и вер­нем наши убытки у себя дома, вернем хотя бы на том же «Царе Федоре», который дома давно уже перестал де­лать сборы.

Сказать вам сейчас же? В следующем сезоне в Моск­ве «Царь Федор» делал неизменные аншлаги. Это было поразительно, не правда ли?

Из Берлина мы повезли только три пьесы: «Федора», «На дне» и «Дядю Ваню». Остальное имущество отпра­вили в Россию. У нас было семь вагонов и уже до ста человек: так как в новых, городах некогда было набирать местных сотрудников и репетировать с ними, мы взяли с собой берлинцев. Переезды совершались курьерским по­ездом.

По совету Штейна все спектакли в Вене мы продали венскому антрепренеру, это нас гарантировало.

Играли в новом «Бюргер-театр». Сунулись было в Ко­ролевский «Бург-театр», с завистью осмотрели замеча­тельно оборудованную сцену, полную технических бо­гатств, которыми тамошние режиссеры, оказалось, нико­гда и не пользовались. Но о том, чтобы получить этот театр, не могло быть и речи. Пожалуй, еще больше хотелось нам «Фолькс-театр» («Народный»). Здесь нас приняли с холодноватой приветливостью и сослались на конституцию этого театра, по которой «на этой сцене не должен звучать никакой язык кроме немецкого». Запом­ним это.

Предложили нам еще один старый популярный те­атр, опереточный, но он оказался нестерпимо неудобным для нас. А «Бюргер-театр» был новенький, только что от­строенный.

Первый спектакль был испорчен неожиданным обсто­ятельством. Полиция обнаружила, что наши декорации не пропитаны огнеупорной жидкостью. До сих пор нигде нам это требование не предъявлялось. Но в Вене лет де­сять назад был огромный пожар, стоивший многих жертв, поэтому полиция следила за этим очень строго.

Приходилось либо отменить спектакль, либо предо­ставить полицейской комиссии пропитывать декорации во время самого спектакля. Она на это соглашалась, и антрепренер клялся, что все пройдет легко и гладко. И вот сразу пришлось расплачиваться за то, что мы про­дали свою самостоятельность. Конечно, надо было спек­такль отменить и антрепренеру не верить. Оказались большие утомительные антракты и кроме того на сцене стоял такой сильный запах нашатыря, что у многих ак­теров разболелась голова.

И театр был далеко не полон. Все это сделало то, что первые картины были встречены хорошо, но ничего по­хожего на Берлин, Дрезден, Лейпциг и Прагу, где гро­мадный успех определялся сразу.

Но чем дальше развивалось действие трагедии, тем возбужденнее становился театральный зал. Успех рос с каждой картиной, «боевое» настроение артистов усили­валось, и спектакль окончился в полном смысле слова триумфом.

**5**

Из статьи главного критика Людвига Бауэра:

...К громким и большим словам относишься скеп­тически, но к большим и громким делам?.. Поэто­му мы осмеливаемся заявить: этот вечер должен создать эпоху в истории нашего театра. Со вчераш­него дня мы твердо и ясно знаем: осуществилась мечта страстных снов; действительно осуществимо совершенство на сцене... Неизгладимое впечатле­ние, оставленное этим ясным, сверкающим вечером, то чувство беспощадности ко всему посредственно­му, что он в нас пробудил. Значит, возможно до­стигнуть всего; следовательно, необходимо этого до­стигать. Так как в искусстве ничтожно то, что не все, что не совершенство... Может быть, все то, что мы вчера видели,— лишь результаты работы и вку­са. Хотя бы и так; но и тогда все же это гениально, гениально быть в состоянии так работать и обла­дать таким вкусом.

*«Нейе фрейе прессе»:*

...Игра этого ансамбля напоминает игру блестя­ще срепетированного и управляемого оркестра: мы ни на минуту не задумываемся над тем, кто играет на каждом отдельном инструменте, мы впитываем в себя гармонию целого, так увлекаемся слушанием, что забываем о каждом отдельном исполнителе.

Это — еще один, огромный шаг вперед в искусстве театрального ансамбля. Ни одна другая труппа не подошла к цели ближе, чем эта московская. Поэто­му можно, говоря о них, говорить о новом искусст­ве театральной игры, о новых вершинах. Можно го­ворить о совершенстве москвичей. Какими путями достигнуто это совершенство? Вот тайна русских, которая нас так интересует. Главная тайна — это любовь, бескорыстная, самоотверженная, неуныва­ющая любовь к искусству, которая делает худож­ника. .

*«Винер альгемейне цейтунг»:*

...Западноевропейский актер всегда рассуждает: «Я могу роль так или иначе сыграть, или даже вот так». И тогда пробует он все эти три «так» и срав­нивает их: это хорошо, это лучше, это — лучше все­го, и выбирает, естественно, то, что «лучше всего». Русский подходит к роли иначе: он ставит себе только одну задачу: как я должен ее сыграть? И то­гда начинает он искать, пробовать, учиться, при­сматриваться, чтобы под конец верным инстинктом человека, ищущего ближайшего, естественнейшего, простейшего, единственного, чтобы прийти к заклю­чению: я сыграю роль так, потому что я должен ее так сыграть... Когда нас захватывает Кайнц, когда нас увлекает Новелли, когда нас поражает Цакко- ни, даже когда сама Дузе глубокой скорбью или по­беждающей мягкостью своего искусства покоряет, то мы всегда чувствуем: они могли бы другими пу­тями подойти к нашей душе и одинаково победить ее. мы за ними последовали бы, даже если бы они не эти самые дары своей души'нам принесли. Но при игре москвичей подобные мысли никогда не могут зародиться. Здесь царит непоколебимая убежден­ность: так должно быть, потому что таковы люди, такова жизнь... »

О Москвине: «Лучше забудьте имена пятидесяти знаменитостей. но запомните имя Москвина... »

Газетные рецензии сделали свое дело, и спектакли в Вене пошли при отличных сборах. Но вот было торже­ство, когда после третьего спектакля администрация «Фолькс-театр», отказав ранее в своем здании, предло­жила сыграть там несколько добавочных спектаклей. К сожалению, было уже поздно, так как и на добавоч­ные спектакли был заключен договор с тем же театраль­ным антрепренером.

Как в Берлине, так и в Вене наиболее благодарной публикой являлись местные драматические артисты. Как там Барнай, так здесь Кайнц, Зонненталь были постоян­ными посетителями и восторженными поклонниками те­атра. Кайнц отменил даже свои гастроли на все время пребывания Художественного театра в Вене, чтобы не пропустить ни одного спектакля.

Потому ли, что Вена как-то разбросаннее и рассеян­нее, чем Берлин, или потому, что в Берлине у нас было больше времени, только венские литературные и теат­ральные воспоминания беднее берлинских. Все они огра­ничиваются 'венскими драматическими артистами и рус­скими корреспондентами. В общем, наши спектакли но­сили обычный характер гастролей прославленных евро­пейских имен. Этому способствовало, может быть, и то, что в труппе Художественного театра совершенно от­сутствовало то каботинство, которое так помогает ар­тистам производить общественный шум вокруг их имен.

Конечно, мы ожидали ласкового внимания от нашего посольства. И, как подобает, честь-честью, нанесли ви­зит, представились. Но тут встретили такой холод, такое равнодушие, перед которым даже российское представи­тельство в Германии могло показаться исключительно предупредительным.

К этому времени из России пришли вести о первой Государственной думе, и все с жадностью ловили и об­суждали драгоценные новости.

**6**

В заключение о Вене — характерный эпизод из наше­го закулисного быта.

Вы знаете, что в поездке все делились на группы, и к каждой был приставлен гид — «Макар». Для обеспече­ния помещений посылался передовой. Он встречал труп­пу в новом городе на вокзале и каждому вручал адрес приготовленной для него комнаты, хотя бы на первое время.

Были у нас две очень талантливые ученицы. Теперь это крупные артистические имена. Одну из них, Корене­ву, вы знаете по ряду прекрасных ролей из Достоевского и Тургенева в Художественном театре, другую — Коонен, как первую актрису Камерного театра Таирова, его Фед- ру, Адриенну Лекуврер и Жирофле-Жирофля. Тогда это были совершенно начинающие, семнадцатилетние ба­рышни и неразлучные подруги. Недовольны ли они были комнатой, какую им отводил до сих пор наш передовой, или просто набрались большой смелости, но, приехав в Бену, они решили действовать совершенно самостоятель­но: резко отказались от адреса, от всяких услуг, и даже прогнали от себя прикомандированного к ним молодого актера. Как потом они объясняли, надоел он им своим менторским тоном. Оставили свои вещи на вокзале и по­шли сами искать себе помещение.

Был седьмой час вечера. Весна, легко, дивная погода, новый город, Дунай,— никто к ним не пристает, никто не гувернантствует. Смотрят один пансион — не нравится, другой — дорого, третий — хозяйка противная, пошли по­сидеть в кафе, радостные, беззаботные.

Но вот сумерки перешли в ночь, а с десяти часов ве­чера их уже никуда не пускают, поглядывают на них по­дозрительно. Когда они называют себя артистками, да еще какого-то неслыханного Московского театра, то над ними потешаются, явно принимая их за вольных девиц. Тут они спохватываются, что не знают даже театра, где мы будем играть. А когда находят на столбе афишу, то уже слишком поздно.

Даже ко всем этим приключениям относятся сначала весело. Однако мало-помалу бодрость падает, становит­ся и жутко, и холодно, и голодно.

Кончилось тем, что, проведя всю ночь то на бульваре, то на вокзале, утром едва нашли «Бюргер-театр» и при­шли заплаканные как заблудившиеся дети. Но слезы пе­решли в рыдание, когда Станиславский настаивал, а я его поддерживал, немедленно отправить их со служащим обратно в Россию, чтобы снять с себя ответственность перед их родителями. И отменили наше решение только после того, как они дали честное слово, что не позволят себе больше никаких самостоятельных авантюр и когда наша старшая актриса Раевская поручилась за них.

Наш венский антрепренер и агент переглядывались и пожимали плечами. Молоденькие, хорошенькие актрисы за кулисами! Вместо обращения пикантного, какие-то «папаши-мамаши».

ГЛАВА ДЕВЯТНАДЦАТАЯ 1

ПОЧЕМУ Я НЕ ПОВЕЗ ТЕАТР В ПАРИЖ

План был выработан такой: Вена, по дороге в Париж один спектакль в Дюссельдорфе и Париж. Спектакли должны были быть в театре «Сарра Бернар». Контракт был заключен еще в Берлине, куда уполномоченный это­го театра приезжал сам.

Устраивать спектакли взялся Люнье-По (Lugne Рое), хозяин театральной фирмы «L'oeuvre» и всегдашний им­пресарио Элеоноры Дузе. Дузе была в Художественном театре и в Москве, и в этот раз в Берлине, она и реко­мендовала нам Люнье-По.

Я еще в Праге начал получать из Парижа тревожные известия, а в Вену Лъюнье-По уже телеграфировал, чтоб я немедленно приехал сам, так как в Париже не делает­ся никакой подготовки, и поездка может быть скомпро­метирована.

Немного надо было времени по приезде в Париж, чтоб убедиться в том, что или мы будем здесь играть при пустом театре, или успех обойдется нам очень дорого,— стало быть, и в том и в другом случае мы рискуем даже тем, что нам дала Берлинская сказочка.

Еще письмом в Берлин обещал нам содействие пре­зидент «Французской Комедии» Кларти.— Его в Пари­же не оказалось, уехал надолго в деревню.

Были у меня связи через московских университетских друзей с Мельхиор де-Вогюэ, ученым и писателем, кста­ти отлично говорившим по-русски. Он с грустью, но ка­тегорически сказал, что без большой рекламы ничего не выйдет.

«Да и с рекламой вряд ли удастся мобилизовать «1е gros du public» [[38]](#footnote-39).

Крупный театральный журналист Александр Брис- сон показал мне целую папку со статьей на больших ли­стах с фотографиями, приготовленную для самого рас­пространенного журнала (я уж не знаю, называть ли этот и сейчас популярнейший журнал). Александр Брис- сон очень живописно представил мне, как редактор этого журнала положил папку на ладонь правой руки и, как бы взвешивая ее, рассчитывал, сколько мы должны за нее платить.

Так же как для немцев и чехов, мы заготовили здесь либретто на французском языке. Их очень удачно вы­полнил молодой профессор Сорбонны Перский. Но газе­ты, к которым он рискнул обратиться, отказались дать какие бы то ни было сведения о театре даром. Люнье-По, очевидно, лучше знал дороги в редакции, чем Перский, и как только взялся за дело, все газеты дали первые замет­ки о театре в несколько строк бесплатно. Спустя несколь­ко дней он разослал вторые заметки с новыми данными, об успехе в Германии. Их напечатали только три газеты. Он разослал и разнес сам большие, подготовительные статьи,— ни одна газета не напечатала. Он попробовал как-нибудь проскочить еще с короткими оповещениями, что вот-вот театр уже приближается в триумфальном шествии,— все летело в корзину.

И Люнье-По, и дирекция театра «Сарра Бернар» ре­комендовали мне: 1) непременно устроить патронаж и 2) поручить так называемое publicite, т. е. подготовку в печати, очень умелому в этом деле редактору театраль­ного отдела газеты —

— уж не знаю, называть ли эту, одну из самых рас­пространенных газет,—

господину Б.

Что значит патронаж? Это значит первый спектакль подарить какой-нибудь благотворительной цели под по­кровительством какой-нибудь всеми уважаемой дамы высшего света.

Супруга нашего посла Нелидова,— авторитетно?

Да, конечно, вполне.

И она, и сам посол, всегда отличавшийся изыскан­ной любезностью, встретили представителя московско­го театра приветливо и обещали содействие. Нелидова охотно бралась и патронировать, но сказала, что для этого надо гораздо больше времени, чем мы распола­гаем.

Затем начались длительные, в течение двух дней,пе- реговоры с г. Б.

Переговоры шли в присутствии уполномоченного те­атра «Сарра Бернар». Должен признаться, что я долго не мог наладиться на тот тон, который мне был предло­жен. А дело было очень просто: надо платить. По под­счету г-на Б. рекламы должны были обойтись, пример­но, от двадцати до двадцати пяти тысяч франков... По тогдашнему курсу более девяти тысяч рублей. Для упор­ных навязываний публике знакомства с Художественным театром изо дня в день намечались три-четыре газеты, в остальных должны были появляться изредка мелкие за­метки. Г-н Б. очень подробно мастерски описывал, как это надо делать.

Очевидно, я взялся не за свое дело, потому что все соображения подрывались во мне едва скрываемым раз­дражением.

«Что вы хотите?— говорил, пожимая плечами, Б., нисколько не обижаясь на мой тон,— ни в каком случае вы не можете рассчитывать без убытка. Возьмите Дузе. Когда она приехала в Париж в первый раз, ей это обо­шлось... (Я не помню цифры, которую он назвал.) Во второй раз она уже играла без убытка. Зато теперь, сколько бы она ни приезжала, она всегда получает ог­ромный доход».

«Но Художественный театр с семью вагонами и ста человеками не рассчитывает приезжать во второй и тре­тий раз. И будет совершенно удовлетворен, если теперь только покроет свои расходы».

Это невозможно. Во всяком случае, очень трудно на это рассчитывать.

Спустя год, уже в Москве, кто-то сказал мне, что в одном кинематографе показываются картины уличной жизни Парижа и что на одной из них снят и я. Я пошел посмотреть на себя и вспомнил, что, действительно, выйдя из театра «Сарра Бернар» после переговоров с г-ном Б., я долго стоял на тротуаре, куря папиросу и глядя на ки­пучее движение парижской улицы, и думал: «Ну, что им всем какой-то Художественный театр? Какими силами я мог бы остановить внимание этого потока людей и обра­тить его на каких-то приезжих актеров из России?» Как раз в это время неподалеку стоял омнибус и на него бы­стро взбирались пассажиры. Я еще подумал: какие же они кривляки, эти французы; вот сейчас взбираются на омнибус, совершенно как плохие актеры-статисты. Впо­следствии оказалось, что это и были актеры-статисты, и крутился фильм, на который попал и я: с папиросой, гру­стно наблюдающий за движением парижской улицы.

Опросив еще всех, кого только мог найти, я решил, что подвергать Художественный театр такому матери­альному риску не имею права. На другой день внес теат­ру «Сарра Бернар» неустойку и разорвал контракт. Так поездка в Париж и не состоялась.

Замечательно, что и через двадцать лет, когда у Ху­дожественного театра будет мировая слава и, по дороге в Америку, он будет давать свои спектакли в Париже,— сборы будут далеко не покрывать расходы.

2

«Чего вы нас сюда завезли?» — спрашивали мы у Штейна в Карлсруэ.

«Но, друзья мои, ведь это по пути. Сюда заезжают все гастролеры».

У него был шаблон. И при всем увлечении нашим ис­кусством он не мог понять, что не стоит для одного ра­за устраивать на сцене наш сложный механизм, для од­ного спектакля заставлять людей работать усиленным темпом. В этом Карлсруэ вспоминался только Бисмарки что-то тургеневское. Спектакль был тусклый, театр был неполон. Сыграли «Дядю Ваню». Получили несколько прекрасных отзывов провинциальных газет,— и никаких воспоминаний о городе. Часть труппы, не участвовавшая в этом спектакле, была отправлена прямо во Франк­фурт.

Так как поездка в Париж была отменена, то решили на обратном пути играть в Варшаве. А до Варшавы — два спектакля во Франкфурте, один — в Висбадене, один— в Дюссельдорфе, два — в Ганновере. Для нас уже пред­ставляла интерес только Варшава, где, казалось нам, у нас особая миссия. Зато для артистов,— в особенности не очень занятых,— посещение этих удивительно чистых, благоустроенных городов, с прекрасными садами, да еще в весеннюю пору, помогало преодолевать естественное утомление.

Слава театра везде предшествовала его спектаклям. Порядок жизни вошел в однообразную, скучноватую, но не утомительную колею. Устройство спектаклей по выра­ботавшемуся уже шаблону: наскоро ремонт декораций, испортившихся в пути, распределение уборных, корот­кая, на час-полтора, репетиция; театральная пресса; очень предупредительное отношение местных артистов; и хлопоты по переезду в новый город, по найму помеще­ний передовыми и т. д. В городах, где было больше рус­ской публики, больше был и внешний успех. Рабочие на­ши уже привыкли устраивать пьесу в один день. Костю­меры, гримеры тоже приноровились быстро ориентиро­ваться во всяком новом театре. Наши рабочие проявляли удивительное соединение сметливости, быстроты дейст­вия и полнейшего спокойствия. Нашего «старшего» Ти­това в каждом городе осыпали похвалами. Однажды ва­гон на узловой станции прицепили к другому поезду, ко­торый пошел по направлению к Швейцарии; в другой раз оказалось невозможно погрузить декорации вовремя,— никогда никакой растерянности и всегда находился от­личный выход.

К этому времени выяснилось будущее Художествен­ного театра, материально обеспеченное. Фантазия стре­милась уже к новым работам в Москве,— к «Горю от ума» и «Бранду». Во Франкфурте, в Дюссельдорфе, в Ганновере уже происходили режиссерские и админист­ративные заседания.

Иногда нелегко было бороться с той пошлостью, ко­торая гнездится во всяком театре, где коммерческая сто­рона на первом месте. В Дюссельдорфе даже разыгрался следующий скандал.

Там также имеется городской драматический театр, но наш импресарио Штейн нашел его слишком малень­ким для сбора и снял частный — • «Аполло-театр». Уже название его чего стоит! Труппа Художественного теат­ра, играющая в «Аполло-театре». Но Штейн так горячо убеждал, что трудно было не довериться ему: именно в этом театре всегда протекают гастроли Дузе, Сарры Бер- нар, Кайнца и других знаменитых артистов.

Приехали в Дюссельдорф утром. Пишущий эти строки подошел к театру. Около кассы висели невероятной ве­личины желтые и красные афиши, с указательными паль­цами, с извлечениями из разных немецких статей. Стало противно. Пошел осмотреть театр. Партер оказался со столиками, как в шантанных театрах. На сцене пахло зверями. Объяснили, что тут в программе сенсационный номер слонов. Позвал Штейна, спросил, понимает ли он, куда он нас завез. Штейн продолжал утверждать, что все это — в порядке вещей и что здесь всегда гастролируют знаменитости. Давал честное слово, клялся всеми святы­ми. На сцене командовал нашими рабочими какой-то ре- жиссерчик в сером сюртуке и цилиндре, самого непозво­лительного и уж очень не подходящего для Художествен­ного театра тона. Титов наблюдал за ним с величайшей жалостью. Кто-то сидел в партере, пил пиво и курил си­гару. Начали собираться кое-кто из нашей труппы. Одна из учениц наших обратилась к режиссерчику с каким- то вопросом. Вероятно, по привычке к известным аллю- рам со своими кафешантанными хористками он отве­тил ей грубо-циничной 'шуткой. Это было последней каплей.

В театре нередко приходилось впадать в бешеное раз­дражение. В этой атмосфере нервного, горячего темпа бывают моменты, когда самый сдержанный человек те­ряет самообладание. Я прежде всего выгнал этого ре- жиссерчика со сцены, объявил, сильно возвышая голос, что спектакль не состоится совсем, если немедленно не будут приняты самые энергичные меры к упорядоче­нию сцены и театральной залы. Вызвал господина ди­ректора этого театра и Штейна. Я уж не просил, я при­казывал в резкой форме, плохо справляясь со своими нервами.

Потребовал, чтобы их «режиссер» был удален из те­атра на весь день; чтобы не только все находящиеся за кулисами атрибуты кафешантанной программы, но и все звери были убраны, чтобы повсюду были поставлены са­мые строгие сторожа порядка, как на сцене, так и в за­ле, чтобы немедленно были отпечатаны и вывешены пла­каты о запрещении во время спектакля курить или пить пиво и т. д., и т. д.

Тон ли у меня был внушительный, или — это вернее — имело влияние то, что как раз перед Дюссельдорфом, в Висбадене, Вильгельм вручил нам ордена,— но Herr Di­rector [[39]](#footnote-40), бедный Штейн, бледные, молча выслушивали все приказания, и через полчаса жители Дюссельдорфа мог­ли любоваться зрелищем, как из «Аполло-театра» мирно шествовали слоны. Не знаю уж, куда их спрятали, но в конце концов спектакль прошел в такой трепетной тиши­не, в какой не удавалось играть «Царя Федора» даже в более благоустроенных театрах.

В Висбадене мы опять встретились с Вильгельмом. Висбаден находился, кажется, километрах в тридцати от Гамбурга,— тогдашней летней резиденции Kaiser'a [[40]](#footnote-41). Узнав, что Художественный театр на обратном пути из Австрии будет играть в Висбадене, он известил, что при­едет сам. Не знаю, предвидел ли это наш импресарио Штейн, или он рассчитывал на курортную публику, толь­ко цены на места объявил громадные. Сбор был полный. Причем публике предписывалось быть в парадных туа­летах; без фраков в партер не пускали.

Для нас стало совершенно ясно, что Kaiser делает на наших спектаклях «политику». Хотел, чтобы до Петер­бурга долетело об его внимании к русскому театру.

После первого отделения антракт был затянут до со­рока пяти минут. У императора в фойе ложи был прием. Мы на сцене не скрывали недовольства: мы опаздываем к нашему поезду во Франкфурт, у актеров падают нервы. Но директор Висбаденского театра подмигивал, обещая нам сюрприз.

По окончании спектакля Вильгельм пригласил нас к себе в ложу, вручил Станиславскому и мне ордена «Крас­ного орла», а всем главным артистам подарки.

«В петличку, на память»,— сказал он, суя в руку ор­ден, с тем же, подмеченным мною раньше франтовством.

Берлинские газеты упрекали потом Вильгельма за то, что он не проявляет такого высокого внимания к своим артистам...

Остался у меня в памяти и конец этого вечера.

Немедленно после спектакля должен был совершить­ся переезд во Франкфурт. От Висбадена до Франкфурта прямым поездом всего сорок минут езды, но этот поезд шел в начале двенадцатого часа. Когда Вильгельм затя­нул антракт, стало очевидно, что к прямому поезду на Франкфурт актеры уже не поспеют. Позднее приходи­лось ехать уже через Майнц, где должна была быть оста­новка на целый час, а декорации «Царя Федора» при­шлось бы отправить на лошадях, подводами. Обратились к Штейну, нельзя ли в Майнце по телефону заказать для всех ужин. И вот по окончании спектакля артисты подо­ждали рабочих, кончивших уборку пьесы, и все гурьбой отправились на вокзал. Здесь, заняв несколько вагонов

Ill класса, пели хором и соло, и весело доехали до Майн- ца. А на вокзале в Майнце уже приготовлен был скром­ный ужин на сто человек. Перед каждой тарелкой супа стояла кружка пива. Во Франкфурт приехали часа в три утра и разошлись с тем легким, радостным и друже­ским чувством, какое может охватывать только действи­тельно дружескую семью, связанную одним родным делом.

**4**

Странно, конечно, бы'ло относить Варшаву к загра­ничной поездке: ведь это был город Российской империи. А между тем нельзя было отрешиться от чувства, что мы все еще за границей. И репутация, сделанная нами в Берлине, была для Варшавы сильнее московской. Впро­чем, когда пишущий эти строки ехал в семь часов вечера в театр, то сзади него, шагах в пятидесяти раздался вы­стрел. По картине разбегавшихся во все стороны людей легко было догадаться, что брошена бомба.

Ага! Значит, мы все-таки дома!

Отношение к полякам дирекции русских правительст­венных театров было в это время, если позволено так вы­разиться, бессмысленное. Управляя тремя громадными труппами польских артистов, русские чиновники носили в душах непримиримую вражду к ним. Они не могли от­рицать ни больших талантов среди польских артистов, ни высокой культуры их искусства, но какая-то трусость мешала им открыто признавать это и проявлять заслу­женную почтительность. Трусость или опасения упреков из Петербурга. Но как можно быть хорошим управляю­щим, не любя тех, кем управляешь, да еще в области ис­кусства!

«Нет, будьте уверены, поляки к вам не придут. Мер- завцы!»—-говорил директор.

Через несколько спектаклей обнаружилось, что поля­ков в театре сравнительно много.

«А ведь поляки-то пришли в театр! Этакие мер­завцы!»

Мерзавцы и в том и в другом случае.

Мы предвидели, что одними афишами не добьемся «слияния под флагом искусства» и вступили в перегово­ры с лучшими польскими журналистами. Но все наши доводы встретили отпор.

«Может быть, логика на вашей стороне,— может быть. Но кроме логики есть психология, а она наверное на нашей стороне. Вы должны знать, что театр единст­венное учреждение, где свободно льется польская речь. Мы за это цепко держимся и боремся против русской драмы. А если мы будем посещать ваши спектакли, то правительство воспользуется этим прецедентом и посте­пенно вытеснит польскую драму. Да нет, не возражайте. Пуганая ворона куста боится. Наше увлечение вашим ис­кусством обратят в оружие против нас же».

Получилось положение, как в Праге, только наиз­нанку.

Становилось неловко.

«Слияние под флагом искусства» для реальных по­литиков оказывалось, очевидно, только красивой побря­кушкой, может быть, даже вредной.

И вот мы начали спектакли с такой оригинальной прессой, какой не имел, кажется, никогда ни один театр в мире.

Все газеты дали к открытию наших спектаклей боль­шие хвалебные статьи, с признанием наших громадных заслуг перед искусством и с предложением, а в некото­рых газетах с требованием — не посещать наших спек­таклей.

Но мы примем это искусство с распростертыми объя­тиями, когда оно придет к нам свободным, из свободной России.

Однако, по приблизительному подсчету около двад­цати процентов публики все-таки были поляки. А поль­ские артисты посещали спектакли в огромном количест­ве,— с ними слияние было полнейшее.

5

Художественный театр возвращался в Москву. С отъ­езда было пережито четыре месяца нервного подъе­ма и напряженного труда. За это время и в берлинских, и в венских газетах мы несколько раз встретили призна­ние, что поездка Художественного театра стоит большо­го выигранного сражения. Это было каждый раз, когда, говоря о русском искусстве, газеты упоминали о послед­них неудачах России. Ведь всего год назад у России бы­ла японская война. В широкой немецкой публике рус­ские были словно развенчаны. Та встреча, какую уст­роили нам рабочие в берлинском театре Бонна, их явное и резкое насмешливое отношение казалось заслуженным. Все члены труппы понимали ответственность поездки: художественная неудача могла еще более принизить по­колебавшийся за границей престиж русских. Наши бер­линское и венское посольства нас положительно стыди­лись. Словно опасались, что мы скомпрометируем рус­ское представительство.

Тем горделивее было наше чувство победы, когда мы возвращались на родину.

Артистическое честолюбие, ненасытно. Оно делает вид, что находит полное удовлетворение в самом труде, на самом же деле ищет и видимых знаков признания. Подъезжая к Москве, труппа театра ожидала какой-то особенной, торжественной встречи. Чуть ли не такой, ка­кая была в Праге. Увы, на вокзале было всего несколь­ко ближайших родственников артистов. Правда, за не­сколько станций нам была еще подана приветственная телеграмма от московского городского головы. И только.

У Тургенева есть фраза: «Следы человеческой жизни глохнут очень скоро».

«ТОЛСТОВСКОЕ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

ГЛАВА ДВАДЦАТАЯ 1

Однажды в кантору редакции журнала «Русская мысль» какой-то старик в тулупе и меховой шапке при­нес рукопись. Секретарь принял: это был рассказ кре­стьянина Семенова. Секретарь сказал, чтоб старик за­шел за ответом недели через две. Аккуратно через две недели старик пришел. Секретарь попросил его подо­ждать, кивнул на ясеневый диван и сам пошел в кабинет редакции. Там в это время шел очень оживленный раз­говор между двумя редакторами и издателем. Повод был либерально-зажигательный, так что пили красное вино. Секретарь доложил, что пришли за ответом о рассказе крестьянина Семенова. Беллетристика находилась в ве­дении Ремизова, высокого блондина, с большой раздво­енной бородой, в очках.

— Да, да. Я прочитал. Пусть подождет. Сейчас выйду.

и. Немирович-Данченко 257

Но оживленную беседу прервать было невозможно, и прошло много времени, часа полтора. Секретарь снова появился в дверях.

* Митрофан Нилович! Там этот старичок дожида­ется.
* Да, да. Сейчас приду.

Однако прошло еще много времени, и секретарю при­шлось докладывать в третий раз. Наконец, Ремизов отыскал рукопись и вышел в контору.

♦ — Где этот старичок?

Старик в тулупе поднялся с ясеневого дивана. Реми­зов двинулся к нему.

* Это вы — Семенов? Мы прочитали рассказ...

Ремизов поднял на старика глаза и не окончил, оне­мел: перед ним был сам Толстой! Это сам Лев Николае­вич Толстой скромно сидел в углу в течение двух с лиш­ком часов и ждал, когда редактор его примет. А ему очень хотелось добиться напечатания рассказа неизвест­ного никому крестьянина Семенова, очень хотелось поре­комендовать произведение, которое он нашел талантли­вым и заслуживающим внимания.

Положение редактора было отчаянное. И в кабинет- то неловко было повести сразу, пока оттуда не убрали бутылки.

* Да нет, ничего. Я тут отдыхал,— говорил Тол­стой,— вероятно, скорбя за растерявшегося солидного литератора. А может быть даже обвиняя себя.

2

Не могу припомнить, почему я долго не искал лично­го знакомства с Толстым. Может быть потому, что он всегда был очень окружен; казалось, не всякого желаю­щего ему представиться и поговорить с ним он встретит приветливо.

Почти то же было с Чеховым. Я у него однажды спро­сил, почему он не ищет знакомства с Толстым, тем бо­лее, что Толстой сильно хвалил его как писателя,— Ан­тон Павлович ответил: «Я не хочу быть представленным через С.»

Этот С. был однокашником по Таганрогской гимназии Чехова и был близок со всем домом Толстого. Несмотря на то, что С. вел себя вообще очень корректно, складыва­лось такое мнение, что он афиширует эту близость, под­нимает свою ценность,— конечно, не с корыстной целью, а только с целью какого-то повышения своего престижа. И держал себя С. как жрец толстовских идей: тон у не­го был показно-скромно-проповеднический, говорил не­громко, смотреть старался пристально-глубоко. И мораль, какой он якобы придерживался, была подозрительно альтруистична, отзывалась фарисейской мудростью.

Например, когда я ему рассказал случай, как в поез­де Екатеринославской губернии за мной охотились бан­диты (о чем я рассказывал в главе о Чехове), то С. стал меня укорять. Он сказал, что если бандиты хотели про­никнуть ко мне в купе, То я должен был открыть его и отдать им все, чего они от меня потребовали бы, а вовсе не запираться и не ожидать, пока их схватят в коридоре.

Так вот Чехов не хотел быть представленным Толсто­му через своего товарища по гимназии.

Меня свел к Толстому молодой профессор философ Грот; он тоже был близок к семейству Льва Николаеви­ча. Это было в Москве, в Хамовниках. Вечером. В гости­ной происходило чтение. Вся семья была в сборе. Софья Андреевна была занята рукоделием. Тут же сидела и дочь Льва Николаевича Татьяна. Была ли тогда там ближай­шая к Льву Николаевичу его дочь Александра Львов­на — не помню. Читали «Былое и думы» Герцена. Чита­ла Марья Львовна.

Лев Николаевич прекратил чтение, спустился со мной к себе в кабинет в нижний этаж и оставался со мной там с полчаса. Потом мы опять пошли наверх. Он попросил читать меня. Я охотно за это взялся. Как всякое одобре­ние великих людей врезывается в память, так и я запом­нил, что Толстому очень понравилось, как я читаю. Через несколько месяцев это подтвердилось. Он окончил «Хад­жи-Мурата». Для какого-то большого концерта у него попросили разрешение прочесть глазу нового произведе­ния. Софья Андреевна сама приехала ко мне с заявлени­ем, что Лев Николаевич разрешает прочесть эту главу с условием, чтобы читал ее я.

От этой первой встречи у меня в памяти осталось очень мало. Ну, конечно, впереди всего эти знаменитые орлиные глаза,— глаза мудрого и доброго хищника. Са­мое удивительное в его внешности. Глаза, всякому вну­шающие мысль, что от них, как ни виртуозничай во лжи, все равно ничего не скроешь. Они проникают в самую глубь души. В то же время в самой их устремленности и остроте — ничем не сдерживаемая непосредственность. Это не зоркость умного расчета, а наоборот — просто- душностъ в самом прекрасном смысле этого слова, про- стодушность существа, которому нечего скрывать и ко­торое всегда раскрыто для самых непосредственных вос­приятий.

Сейчас я бы стал на путь сочинений, если бы пытал­ся рассказать, что я испытывал, видя перед собой, нако­нец, черты, так знакомые и даже изученные по много­численнейшим портретам.

Из беседы осталось в памяти два момента. Первый — когда я попросил позволения в его кабинете закурить, он удивился и спросил: «Вы читали мою брошюру о вреде табака?» Я признался, что не читал. Он очень экспансив­но отнесся к этому, даже взволнованно, и взял с меня слово, что я непременно прочту.

Другой момент — разговор об Ибсене. Толстой его совсем не признавал за замечательного писателя. Я же тогда увлекался Ибсеном и потому старался его защи­тить. В конце концов, сказал, что занесу ему «Доктора Штокмана», которого он не читал.

Потом я ему эту пьесу Ибсена занес и через какой-то промежуток времени — представьте мое радостное изум­ление — Толстой сам пришел ко мне. Мы жили в переул­ке на Мясницкой, он прошел пешком длиннейший конец от Хамовников. Очень ему понравилась наша маленькая квартира и особенно, что перед окнами садик и что там прохаживаются куры и голуби. Он вернул мне «Доктора Штокмана» и сказал: «Нет, не хорошо. Очень уж он, этот доктор Штокман, чванный».

Упорно опять спросил меня, бросил ли я курить. Я сказал, что брошюру прочитал, но еще курю по-преж­нему.

Много расспрашивал о писателях, с которыми я был более или менее близок. Очень хвалил Чехова.

Влияние Толстого на писателей моей генерации было громадно. Может быть один Чехов не поддался этому влиянию, потому что сам был ярок и самобытен. Нечего и говорить, что каждая новая вещь Толстого схватыва­лась нами с жидностью, как ни одного писателя в мире. При этом покорял нас Толстой-художник. К Толстому — проповеднику новой жизни и новой морали мы относи­лись с холодком, художник же действовал на нас потря­сающе. Нас манила к подражанию его изумительная простота. Как ни прекрасен Тургенев, он все-таки, с на­шей точки зрения, где-то подкрашивал, подрисовывал. Как ни глубок и остер Гоголь, мы все-таки находили его изумительнейшим «сочинителем». Потрясающе прост Достоевский, но обнаженность нервов и взвинченность образов, при подражании, затягивали к мелодраме и те­атральности: нужно было обладать его могучим темпе­раментом, его огромным сердцем, чтоб владеть такой же­стокой формой.

Толстой был для нас прост, глубоко реален, необык­новенным мастером в характеристиках и так близок, что казалось — вот еще несколько усилий, и сам станешь пи­сать, как Толстой. На каждом шагу при чтении его би­лась мысль: ах, как это замечательно, но и как просто. Именно так, как и я думал. И как мне самому не пришли в голову эти образы, эти положения, эти четкие крас­ки, эти ясные, простые слова... И какая смелость — быть таким простым!

Нельзя забыть, какое ошеломляющее впечатление произвела на нас маленькая книжечка—народное изда­ние «Власти тьмы». Без преувеличения можно сказать, что я дрожал от художественного восторга, от изуми­тельной обрисовки образов и богатейшего языка. Или рассказы «Хозяин и работник», «Чем люди живы», или жгучие подробности «Крейцеровой сонаты» и т. д. и т. д. без конца.

з

Пришел Лев Николаевич на «Дядю Ваню». Чехова как драматурга он упорно не хотел признавать. И по его биографии, и по дневникам его рассыпаны разные отри­цательные отзывы. Где он говорил — «ничего нельзя по­нять», где называл пьесу просто «вздором», где («Чай­ка») упрекал в ненужной автобиографичности. Во время спектакля «Дяди Вани» мы исподтишка не спускали с него глаз. Решительно казалось нам, что спектакль во­влекал его в свою атмосферу, что внимание его было за­хвачено, что местами он был растроган. Но или мы оши­бались, или он отстранял от самого себя простую, непо­средственную восприимчивость, потому что в антрактах он ничего не хвалил. Правда, ничего не порицал, словно дожидаясь, чем все это кончится. А по окончании ска­зал так:

«Чего ему еще нужно (Астрову)? Тепло, играет гита­ра, славно трещит сверчок. А он сначала хотел взять чу­жую жену, теперь о чем-то мечтает... »

И неодобрительно кивал головой.

4

Я уже рассказывал, что его комедию «Плоды про­свещения» в Москве играл сначала кружок Алексеева- Станиславского. Читатель, конечно, знает, что пьеса эта была написана Толстым для домашнего спектакля. В Яс­ной Поляне, в усадьбе у Толстых гостило много молоде­жи, и Лев Николаевич написал для этой молодежи пьесу. Репетиции, понятно, составляли самую интересную часть этого спектакля. Все были заражены веселостью, стара­нием блеснуть своими талантами. Это было в рождест­венские праздники. У Толстого были листки начатой пье­сы. Она была на тему, как прислуга в кухне говорит о господах. Репетиции происходили не только в Ясной По­ляне, но и в Туле у московского члена Судебной палаты Давыдова, одного из друзей Льва Николаевича, того са­мого Давыдова, который дал ему сюжеты из судебной практики и для «Власти тьмы» и для «Живого трупа».

Пока шли репетиции, Толстой все время переделывал пьесу, до самой генеральной репетиции, переделывал до тех пор, пока Давыдов не остановил его.

Таню играла Татьяна Львовна.

Потом этот спектакль повторили в Туле, в большом зале Благородного собрания, с некоторой переменой ро­лей. Так, Татьяна Львовна играла уже здесь Бетси. На этот спектакль в Туле я поехал со своим другом Южи- ным-Сумбатовым. Любители играли великолепно. Впе­чатление было жизненное и очень яркое. На спектакле присутствовала вся семья Льва Николаевича, кроме его самого. Тогда я в первый раз встретился с Софьей Анд­реевной. Она сказала, что Лев Николаевич проводил их до Тулы, а отсюда пошел к себе в имение пешком, при­мерно пятнадцать километров.

Потом Алексеев-Станиславский поставил спектакль в Москве, в своем кружке, причем Бетси играла знамени­тая впоследствии Комиссаржевская.

В Художественном театре много раз собирались ста­вить эту пьесу. Каждый раз это не удавалось по разным причинам. Факт тем более замечательный, что ни один театр в мире не обладал таким великолепным составом исполнителей для этой пьесы. Она могла стать одним из самых лучших спектаклей Художественного театра. А ка­кие-то, чисто технические, или вздорно-бытовые, причи­ны отняли у театра эту радость.

5

«Власть тьмы» в Художественном театре была поста­влена. Этой пьесой открывался наш новый театр, т. е. но­вое помещение. Что-то не задалось с этим спектаклем. Кроме замечательной Анисьи (Бутовой), в памяти не ос­тавалось ни одного образа. Постановка была ультрареа­листическая. Станиславский, который ставил эту пьесу, был еще весь во власти вещей, паузы, звуков. Ездили в Тульскую деревню, изучали там быт, записывали песни; привезли даже оттуда бабу, немолодую крестьянку, в ка­честве консультанта при постановке. Но и наши актеры не умели играть крестьян и что-то самое главное в дра­матическом нерве этой пьесы не уловили.

Впоследствии, когда я встретился с Толстым, он мне говорил, что ему рассказывали о постановке этого спек­такля и что ему не очень понравилось, зачем нужны бы­ли разные натуралистические звуки. Я должен был ему со всей любезностью и покорностью сказать, что у него самого в экземпляре значится: «Слышно ржание лоша­дей», «Слышно, как закрывается калитка» и т. д.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ 1

Прослышали мы, что Толстой пишет новую пьесу. Ра­зумеется, мы хотели ее перехватить раньше, чем она по­падет в печать и станет достоянием всех театров. Я про­телеграфировал в Ясную Поляну, прося позволения при­ехать. Софья Андреевна быстро ответила мне с назначе­нием дня.

Чтобы не оставаться там с ночевкой,— ' что, впрочем, мне предлагалось в телеграмме,— я поехал с ранним ут­ренним поездом. Когда я приехал на какой-то таратайке от станции в Ясную Поляну, было, должно быть, часов десять-одиннадцать утра. Мне сказали, что Лев Никола­евич работает, а когда он работает, ему даже не докла­дывают ни о каких гостях. И проводили меня в его биб­лиотеку, в небольшую комнату в нижнем этаже: диван, стол в середине, полки с книгами и т. д. Мебель простая; сколько помнится, ясеневая.

Между прочим, на столе последний выпуск журнала «Русская мысль». Книга развернута на моей статье о пьесе Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», ко­торую я в это время ставил в Художественном театре и которой предпосылал большую толковательную статью.

Так как выехал из Москвы очень рано, мне предоста­вили возможность отдохнуть. Я на диване прилег. Не прошло и двадцати минут, как я заметил, что в окне мелькнула фигура. Заглянув в комнату, она исчезла. Это был сам Лев Николаевич. Затем оказалось, что он по­ехал кататься верхом. Когда он вернулся, мы встрети­лись.

Я провел у него тогда целый день, до позднего вече­ра. Пьеса оказалась им только набросана. Причем он оговаривал, что для нее нужна вертящаяся сцена, так как в ней ряд небольших картин. Я сказал, что у нас та­кая сцена будет. Говорили опять об Ибсене, опять он его бранил, говорил, что эту пьесу «Когда мы, мертвые, про­буждаемся» прочитал и опять она ему не понравилась. «Если бы она была такой, как вы рассказываете ее о> держание в своей статье, тогда она была бы пьеса хоро­шая».

Конечно, за обедом он не ел мясного. После обеда мы с ним играли в шахматы. Сыграли две партии, обе я ему проиграл. Играл он необыкновенно непосредственно. Ес­ли «давал зевка», то вздрагивал и ахал, совершенно как ребенок.

Очень взволновался, когда я ему рассказал, что у нас в театре перед открытием сезона служился молебен, да­же с привозом иконы Иверской божией матери. Очень взволновался. «Зачем вам это было нужно!» Я оправды­вал наш молодой театр тем, что приставали служащие, разные родные Алексеевых, хозяин театра купец Щукин. Продолжали играть в шахматы. А он еще прерывал иг­ру и настаивал: «Нет, зачем вам было нужно пригла­шать икону и служить молебен? Молодой театр. Не по­нимаю!»

Тяжелое впечатление в этой поездке осталось у меня от Софьи Андреевны. Когда мы играли в шахматы, она сидела тут же за какой-то рукодельной работой. Так как наша игра все время прерывалась отдельными бесе­дами, то Софья Андреевна иногда вмешивалась в раз­говор.

Вот Лев Николаевич сказал мне, что к нему приез­жала издательница детского журнала такая-то с прось­бой дать ей статью и прибавил, очевидно, неосторожно: «Я обещал».

Софья Андреевна положила свою работу на колени, вскинула глаза на Льва Николаевича и резко спросила: «Как! ты обещал этой кривляке статью?»

Я великолепно запомнил именно это выражение и рез­кий, хочется сказать, мещанский тон.

Лев Николаевич буркнул: «Да, обещал».

Софья Андреевна вздернула плечами и быстро, исте­рично начала работать.

И еще: «Совершенно не понимаю. Ломака, лицемер­ка,— и давать ей статью».

Я был поражен. Как смеет какой-нибудь человек, ка­кая бы то ни была женщина, хотя бы она была женой, другом, самой близкою этого великого человека,— как смеет она держать с ним такой вульгарный повелитель­ный тон?

Мы, писатели той эпохи, были вообще немножечко мизогинами. В нас возбуждали досаду те интеллигент­ные женщины нашего круга, которые пытались играть в наших жизнях большую роль, чем позволяло наше сво­бодолюбие. Много было таких женщин, захвативших вер­хушки мужских интересов и считавших себя вправе не только вмешиваться во все взаимоотношения мужей, но даже диктовать им их поведение.

Нельзя сказать, чтобы наше отношение к таким жен­щинам переходило в определенное женоненавистничест­во, довольно модное тогда с легкой руки норвежского писателя Стриндберга. Но все-таки мы все по очереди в разных образах своих литературных произведений так или иначе высмеивали такой тип женщин. У Чехова в «Трех сестрах» был даже монолог о том, что такое же­на. Причем монолог был сначала длинный, а потом он, видимо, нашел, что тема уже достаточно в литературе разработана, и сократил монолог до одной фразы: «Же­на есть жена».

Но чтобы около величайшего из людей той эпохи за­велась такая «жена», новый образ Ксантиппы,— этому нельзя было поверить.

Рассказы и споры о взаимоотношениях Софьи Андре­евны и Льва Николаевича, таких глубоко драматиче­ских, гораздо более сложных по смыслу и значению, чем это могло казаться на первый взгляд,— отношений, отча­сти приведших к трагическому финалу,— эти рассказы чрезвычайно занимали все интеллигентное русское об­щество того времени. Кто только не старался проникнуть в них, разбираясь в подробностях и стараясь угадать их! Трудно было делать какие-нибудь выводы. Тут и дети; и необходимость жены заботиться обо всем доме; и яко­бы ревность Льва Николаевича, загоравшаяся даже в очень немолодом возрасте,— очевидно, брезгливое чувст­во к пошлости, принимаемое за ревность; и разные ха­рактеры детей — одних более преданных отцу, других преданных более матери; и объявление Льва Николаеви­ча о бесплатном пользовании всеми его произведениями, пользовании ограниченном, однако, по настоянию Софьи Андреевны 1885 годом; и самое важное, самое громад­ное, самое мучительное для Льва Николаевича — несо­ответствие всей окружающей его обстановки с его собст­венным учением. В своем дневнике он возмущается, как «жрут» на масленице блины в его доме, как люди бега­ют, рабски услуживая «господам». Весь он рвется упро­стить свою жизнь до крестьянской, простой, мужицкой, а жена и вся семья живут самой обыкновенной, самой пошлой буржуазной жизнью.

В «Дневнике для одного себя» у Толстого, незадолго до его «бегства» из дома, есть такое:

20 авг. Нынче думал, вспомнил свою женитьбу, что это было что-то роковое. Я никогда не был да­же влюблен. А не мог не жениться.

Разбираться во всем этом со стороны, конечно, было легче. Громадное большинство нападало на Софью Анд­реевну. Но были и защитники. Среди них впоследствии оказался такой человек, как Горький. С мудростью, не менее глубокой, чем мудрость самого Толстого, Максим Горький призывал вдуматься в невероятные трудности, какие выпали на долю Софьи Андреевны и как хозяйки дома, которая должна заботиться о его же физическом благополучии, и как жены, которая больше всех на себе должна была выносить все его повышенные требования к людям и к жизни.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ВТОРАЯ 1

К тому времени, когда я приезжал к Толстому в Яс­ную Поляну, он потерял охоту заниматься пьесой, о чем потом, после его смерти, нашли несколько строк в его дневнике, и поэтому он малоохотно говорил со мной о пьесе. Я, разумеется, не настаивал, не убеждал его за­кончить пьесу, как убеждал бы, вероятно, всякого друго­го автора, даже Чехова.

♦ Эту пьесу мы получили уже много позднее, после смерти Льва Николаевича. Дело было так. Как вам из­вестно, распоряжаться материалом Лев Николаевич за­вещал своей дочери Александре Львовне. К ней я и по­спешил обратиться, боясь, что пьесу подхватят театраль­ные рвачи и выпустят ее в свет наспех, чтобы сорвать интерес к ней. Александра Львовна сказала, что всеми ру­кописями сейчас занят Чертков, преданнейший друг и последователь Льва Николаевича, человек замечатель­ный: гвардейский офицер, красавец, аристократ, увлек­шись учением Толстого, бросил все, приблизился к Льву Николаевичу и построил всю свою жизнь в зависимости от этой близости. Вследствие такого отношения он стал для Софьи Андреевны, с ее точки зрения, ее злейшим врагом; разумеется, во всех ее пререканиях с Львом Ни­колаевичем Чертков был на стороне своего великого учи­теля. Совершенно исключительный пример с виду спо­койного, но пламенного апологета.

И жил Чертков «по-толстовскому». Приехав к нему в деревню «Телятенки» по поводу пьесы, я должен был войти в круг жизни для меня, жившего вообще доволь­но буржуйно, новый. Обедать и ужинать я должен был за большим столом, не покрытым скатертью, где все слу­жили сами себе и где кормились все вместе — и хозяе­ва, и прислуга, и гости. Так уже в виде особенной любез­ности, очевидно, как гостю, мне помогали получить та­релку «размазни» — жидкая гречневая каша, гороха и еще каких-то овощей и фруктов. Разумеется, стол строго вегетарианский.

Несмотря на непривычность обстановки, чувствова­лось в ней великолепно. Совершенно исчезало ощущение неловкости перед услужающими людьми и рабочими, ощущение, от которого писатели моей генерации нико­гда не могли совершенно отрешиться,— оно прививалось

с юности, знакомством с нашими лучшими писателями и социальными книгами, ощущением, которое в нас осо­бенно ярко подогревалось учением Толстого, как бы сдержанно мы ни относились к этому учению. Это ощу-. щение, давящее и смущающее, здесь совершенно преоб­ражалось, может быть, заменяясь каким-то конфузом пе­ред этими же людьми.

И все в этом доме было чрезвычайно просто. И Алек­сандра Львовна, с крупными здоровыми чертами лица, необыкновенно похожая на своего отца, присутствовала здесь наравне со всеми другими.

Чертков сказал мне, что пьеса не дописана и должна выйти в печати летом, и что по приказу Толстого всеми его произведениями могут пользоваться безвозмездно. На это я задал вопрос,— а не было ли у Толстого каких- нибудь материальных желаний, которых вы осуществить не можете и потому именно не можете, что все его про­изведения выпускаете бесплатно.

И получил ответ для меня очень благоприятный, что — да, Толстой обещал устроить какое-то дело с крестьянами Ясной Поляны, на что требуется сумма в несколько десятков тысяч рублей, и что этот вопрос ста­нет заботой Черткова и Александры Львовны — где до­стать эти деньги.

Вот я и предложил: задержать издание примерно до половины сентября, дать мне право выпустить первое представление, после чего все другие театры будут иметь право играть «Живой труп» бесплатно; а за это право я плачу, во-первых, десять тысяч, а во-вторых, постоянный гонорар в десять процентов, сколько бы спектаклей театр ни играл.

Когда потом предложенные мною условия стали из­вестными, то многие в первую минуту называли меня ра­сточителем: какая надобность ради только того, чтобы выпустить спектакль несколько раньше других театров, платить десять тысяч рублей и десятипроцентный го­норар?

А я пошел еще дальше. Малый театр, в лице его пред­ставителя Южина, заявил протест, говоря, что старей­ший русский театр не может быть так обойден, как это случилось с «Живым трупом», что он имеет такое же право работать над пьесой. Я признал и это право, с од­ной оговоркой, что дам Малому театру экземпляр пьесы лишь за месяц до нашей премьеры, которую я, по угово­ру с Чертковым, назначил на 23 сентября. Малому теат­ру месячный срок был совершенно достаточен. Мне бы­ло надо только, чтоб он нас не опередил.

Однако Художественный театр в это время был так популярен, на такой огромной высоте, что всякая конку­ренция с ним заранее исключалась. Поэтому и Малый театр уклонился от постановки. И кончилось тем, что по­сле Художественного театра в Москве ни один театр уже не ставил «Живого трупа».

Вы понимаете, что сделала реклама, когда все аме­риканские газеты, в количестве пяти-шести тысяч, напе­чатали телеграмму, что !в рукописи Толстого есть новая, почти законченная пьеса, постановка которой принадле­жит Московскому Художественному театру.

Наконец, я устроил на таких же условиях десяти про­центов вознаграждения пьесу в Петербурге. Сам поехал в Петербург, сам читал там пьесу дирекции и артистам. А летом поехал в Париж устроить за плату перевод на французский язык и, может быть, постановку пьесы.

2

Спектакль «Живой труп» был одним из самых заме­чательных в Художественном театре. Не преувеличено было, как один из крупных рецензентов выразился, что «об этом спектакле надо писать золотым пером».

На этом спектакле обнаружилось то «толстовское», что гнездилось в организме Художественного театра. Мо­жно безошибочно сказать, что это органическое качество коллектива Художественного театра отражало увлече­ние всей знаменитой русской литературой XIX века. Да­же Достоевский, который потом так ярко был выявлен в «Братьях Карамазовых», в сущности говоря, чувствовал­ся театром в тех же стихийных переживаниях. Словно Достоевский был для театра заостренным, нервно-взвин­ченным тем же Толстым. «Залежи» толстовского худо­жественного мироощущения были в самых недрах воспи­тания нашего актерского коллектива. Даже когда ста­вился спектакль «Три сестры», то и на этой постановке, может быть, больше чувствовался Толстой, чем Чехов. Точно и сюда проник дух дома Ростовых, Карениных, Волконских, Щербацких, Облонских. Толстовское дво­рянство было ярко великорусским, московским. А мы его знали: Сологубы, Щербатовы, Долгоруковы, Стаховичи.

Дух «Анны Карениной» и «Войны и мира» заражал на­ше художественное отношение к ним.

Идеализация Толстого, мягкое отношение к челове­ку, художественная влюбленность его самого во многие его образы, даже такие, к которым он относился не в полной мере положительно, глубокая вера в то, что в каждом человеке, в конце концов, заложено что-то «бо­жеское», чисто языческая любовь к быту — все это плюс, вероятно, и еще совершенно неуловимые качества его ге­ния составляли это знаменитое обаяние Толстого,— оно, это обаяние, заливало весь изображаемый им мир осо­бым радостным теплом и светом. Это помогло принять Чехова и это же отталкивало актера от Стриндберга, ос­тавляло его, в конце концов, все-таки холодным к Ибсе­ну, как я ни старался привить этого северного гиганта к нашему театру.

От этого мы, как теперь выражаются, «отталкива­лись», может быть, и во всех других произведениях рус­ской классики, казалось бы, резко отличавшихся от Тол­стого: и в «Царе Федоре», и в «Горе от ума», и даже в такой уже совсем не толстовской пьесе, как «Смерть Па- зухина» Щедрина.

3

Роль Протасова играл Москвин. Его данные не очень отвечали типу светского человека, зато он чудесно ощу­щал другую сторону роли — увлечение стихией цыган­щины: через захватывающую цыганскую песню,— то ос­тро-любовную, то широко-степную,— через разгульную бродячесть, через темпераментные вихри счастья и го­ря— обливать слезами действительность и мечтать о ве­ликолепной свободе, разорвавшей все условности свет­ского быта, унылой законности, рабского порядка, лице­мерия. Москвин, как говорится, купался в атмосфере цы­ганщины и нес туда изумительную «деликатность» тол­стовского отношения к людям.

Другой яркой проводницей толстовского понимания была Германова в роли Лизы. Она уже по внешности чрезвычайно подходила к образу толстовских женщин. Ее фигура, глаза, тон, вся повадка так и просились в Ан­ну Каренину.

За образом Станиславского можно было узнать длин­ный ряд московских бар, сохранивших аристократизм во всех взаимоотношениях, без всякого чванства, в просто­те, деликатности и... инертности,— людей благородной мысли, приятных, но не способных к жизненной борьбе.

Великолепным типом этого же порядка, но более мо­лодого поколения был Качалов (Каренин). Отлично схватили «толстовское» все вторые и третьи персонажи. Очень нравилась публике Лилина (Каренина).

Вообще, это был из тех спектаклей, как «Царь Фе­дор», пьесы Чехова, «Братья Карамазовы», «На всякого мудреца...»,— которые часто приводят к мысли, что самое высокое в искусстве исходит только из недр глубоко на­циональных.

**4**

До революции актер воспринимал от автора образ по двум основным волнам: жизненной и театральной. Жиз­ненная может снижаться до «житейской», до маленькой, бытовой, натуралистической правды; и может вздымать­ся до обобщения, до большой правды. Идеологическая линия спектакля поневоле старательно затушевывалась. На репетициях, в беседах о пьесе и ролях, в исканиях пе­реживаний мы забирались глубоко в идеологию, а на спектакль выносили завуалированно. В восприятия со­временного актера ворвалась новая волна — социалисти­ческая. Современный сценический образ создается из синтеза этих трех восприятий — жизненно-реального, со­циалистического и театрального.

На пороге новых течений в театре, на пороге новых социальных задач, на переходе к созданию новых обра­зов, складывающихся в жизни Советского Союза, все бо­лее и более чувствуется разрыв между тем толстовским мироощущением, о котором я рассказываю, и задачами, вдохновляющими сегодняшнего актера.

Что вошло в психику сегодняшнего актера Художест­венного театра от переживаний его отцов, от этого «че­ховского», «толстовского»,— нелегко еще определить. Что останется и будет помогать новым влияниям? А что будет задерживать стремление актерского темперамен­та отобразить новые жизненные образы? «Вишневый сад» и даже «Царь Федор» волнуют нового зрителя, мо­жет быть, не меньше, чем дореволюционного, хотя поста­новки не подвергались ни малейшим изменениям. Одна­ко искусство актера органически не может быть оторва­но от окружающей его жизни. А между тем рядом с че­ховской лирикой и толстовской примиренностью звучит мужественной простотой и неустанным призывом к борь­бе то «горьковское», что властно сближает сегодняшнего актера со всеми явлениями современности, от крупнопо­литических до мелкобытовых.

И в то время, когда пишутся эти строки, Художест­венный театр играет лучшие свои спектакли — «Воскре­сение» Толстого и «Враги» Горького,— сохраняя глубо­кую, всеми корнями связь со своими традициями и одна­ко совсем не так, как играл бы эти пьесы прежде.

Социальное положение сегодняшнего актера так рез­ко разнится от прежнего, замкнутого в стенах театра, широчайший жизненный поток страны так захватывает все его существо, что вместе с художественным наследи­ем отцов его психика получает и новое содержание и но­вый закал.

СТАТЬИ. ЗАМЕТКИ. РЕЧИ. БЕСЕДЫ

О ДЕЯТЕЛЯХ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

**ТАЙНЫ СЦЕНИЧЕЬКОГО ОБАЯНИЯ ГОГОЛЯ**

одном из своих писем Гоголь говорит: «Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь в соображение то, что в нем мо­жет поместиться вдруг толпа из пяти-шести тысяч чело­век и что вся эта толпа, ни в чем не сходная между собой, разбирая ее по единицам, может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом». И затем прибавляет: «Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра».

В этих строках вся сущность психологии театра. Ка­кие бы течения ни увлекали драматическое творчество, в какие бы формы ни отливались сценические идеалы времени,— для театра остается неизменным .закон еди­ного общего переживания.

Всякое отдаление автора от этого закона угрожает ему равнодушием, а всякое приближение к нему дает ав­тору огромную власть над театральной толпой.

Достижение этой власти так же бесконечно разно - образно, как разнообразны приемы творчества. Сущест­вует заблуждение, что так называемая сценичность не относится к области творчества, а лишь к умному, вни­мательному и расчетливому использованию условий сцены. Золя, как известно, решительно утверждал, что всякий умный писатель может быть драматургом. Но если это неверно само по себе, то относительно Гоголя такой взгляд был бы тяжким грехом неблагодарности.



Когда вдумаешься в психологию творчества такого произведения, как «Ревизор», тогда не знаешь, чему больше удивляться, какая из духовных сил, создавших эту комедию, возбуждает больше поклонения: та ли, ко­торая вдохновляла поэта вылавливать из русской жиз­ни ее самые типичные черты? Та ли, которая поднимала поэта до божеских высот, где находил он крепость и силу мудреца? Та ли, которая углубляла его взор до самых мелких и острых рисунков быта и сообщала автору ра­дость правдивого, чистого, заразительного смеха? Или же та, которая складывала все эти черты в гармониче­скую картину характеров и столкновений, разбитую на акты, сцены и диалоги, та духовная сила, которая вводи­ла эти акты, сцены и диалоги в неразрывную связь с те­атральной залой и которая есть гениальное чувство сце­ны, вдохновенное чувство театра ?

Кто может уловить, где находится творческий перво­источник той или другой сцены «Ревизора»? Отлилась ли эта сцена в такую форму потому, что автор нашел ее на­иболее соответствующей содержанию, или наоборот — сама сценическая форма вызвала из памяти поэта быто­вую черту и самый сценический эффект сообщил ей опре­деленное освещение?

Кто может сказать, чем возбуждается художествен­ное творчество: идеей, сочувственной болью, усмешкой ли над пороком, или красотой и оригинальностью фор­мы, дерзостью новизны ее?

Тем, что я называю сейчас чувством театра, Гоголь обладал в величайшей степени.

Чувством русского, реального театра.

На протяжении всей огромной работы над «Ревизо­ром» он не перестает жить этой неразрывной связью своего замысла с театральной залой. Вдохновенно про­никая в эту связь, он дает ей беспрерывное тепло, жизнь, вносит в нее волны возбуждения и подъемов и сам посто­янно загорается ею. Только разгоряченный чувством те­атра, он дает волю темпераменту, который и увлекает его фантазию до высших сценических эффектов — эффектов новых, им самим создаваемых, а не заимствованных у французской драмы,— чего не избег даже его великий предшественник в области русской комедии — Гри­боедов.

С какой силой, с какой простотой, с какой гениаль­ной экономией происходит завязка пьесы! Вы знаете, что по теории драмы первое действие посвящается завязке, второе — развитию, третье доводит пьесу до кульмина­ционного пункта, четвертое подготовляет развязку, ко­торая заключается в пятом действии. Самые замечатель­ные мастера театра не могли завязать пьесу иначе, как в нескольких первых сценах. В «Ревизоре» же — одна фраза, одна первая фраза.

«Я пригласил вас, господа, для того, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор».

И пьеса уже начата. Дана фабула и дан главнейший ее импульс — страх. Все, что могло бы соблазнить писа­теля для подготовки этого положения, или беспощадно отбрасывается, или найдет себе место в дальнейшем раз­витии фабулы. Как сценически крепко надо было овла­деть замыслом комедии, чтобы так смело и в то же вре­мя так просто приступать к ней!

Если бы вы взялись проследить шаг за шагом, сцену за сценой, развитие этой не сложной, не загроможден­ной фабулы, проследить не с точки зрения заложенных в пьесу нравственных проблем и не со стороны того об­щественного значения, какое имеют для нас нарисован­ные в комедии нравы, а исключительно со стороны ее сценической формы, то вас ни на минуту не покида­ло бы то радостное изумление, какое посылает нашей душе истинное искусство.

Нет возможности даже в самых подробных догадках охватить тот громадный, разбросанный, разорванный жизненный материал, который мелькал перед напряжен­ным умственным взором поэта во все время его творчества. Встречи — постоянные и случайные,— наблюдения, во­споминания, образы фантазии, размышления, мечты — все, что питает дух великого человека, все это, мелькая, попадает в этот лучистый сноп внутреннего света, «вто­рого зрения». Мелькает и исчезает с быстротой мысли. И только то задерживается, только то движение челове­ческой души, бытовая краска, жест, выражение лица, слово — только то останавливает на себе упорное и ед­кое внимание поэта, что поражает, волнует и радует его близостью, родственностью с его замыслом. Происходит непрерывный контроль в выборе материала. И если во­обще этот контроль устанавливается тем, что мы назы­ваем «художественной идеализацией», и принадлежит всякому роду изящнбй литературы, то в комедиях Гого­ля и в «Ревизоре», по преимуществу, этот контроль дваж­ды, трижды, во сто раз усугубляется чувством сцены. От­сюда вся фабула, развивающаяся в такой простоте и по­следовательности, как будто бы это была сама жизнь, сами житейские будни, под напряженным напором чувст­ва сцены получает сжатость, сочность и компактность.

Когда следишь за сценическим рисунком комедии, то иногда положительно думаешь, что это чувство театра руководило всеми духовными силами поэта.

Пока пьеса развивается еще в покое, чисто сцениче­ское творчество еще не нуждается в особенном напря­жении. В самом юморе Гоголя, в колорите, в красках, в миросозерцании, склонном всегда к обобщениям,— во всем заложено то, что вызывает «чудо театра», то оба­яние, которое заражает аудиторию.

Как Пушкин одной своей сценой в корчме был про­возвестником огромного цикла русских драм, как пси­хологическими романами Достоевского питалась русская драматическая литература в течение двух десятков лет, как женские образы Тургенева вдохновляли русскую сце­ну, так Гоголь своими повествовательными сочинениями создавал сценический язык пьес, его остроту, меткость и красочность. Всякий драматург испытывал на себе обая­ние сценичности гоголевского юмора.

И чувство театра удовлетворяется в полной мере, ког­да, несмотря на отсутствие так называемого сценическо­го движения, на некоторый застой в развитии фабулы, пи­сатель с увлечением отдается подробностям, согревая их своим юмором. Чувство театра удовлетворяется, потому что юмор этот, освещая подробности светом истины, име­ет беспредельную власть над толпой, которая может «за­смеяться одним всеобщим смехом».

Но с развитием фабулы сцена требует учащенного темпа, ее температура поднимается, пульс усиливается. Всеми своими нервами поэт чувствует, что для того, что­бы держать власть над театральной залой, нельзя уже оставлять действующих лиц в покое бытовых подробно­стей, смех может застояться, зала может остыть. Драма­тург с жестокостью хирурга отрезает все, что ему ка­жется лишним. (Охватить все далеко не так легко. Многое он заметит только гораздо позднее, когда ко­медия уже будет окончена.) Требуются сценические толчки...

И вот тут-то с особенным блеском обнаруживается сценический гений Гоголя. Он находит эти толчки не в событиях, приходящих извне,— прием всех драматургов мира,— откуда эта бедная событиями жизнь небольшо­го русского городка может давать интересные внешние события? Гоголь находит сценическое движение в не­ожиданностях, которые проявляются в самих харахте- pax, в многогранности человеческой души, как бы при­митивна она ни была. Только человеческая душа дает ему материал для сценического развития фабулы. Углуб­ляясь в определенные характеры, поставленные в извест­ные условия, великий комик находит в них такие неожи­данности, и эти неожиданности так поражают и наполня­ют душу художника таким радостным волнением, что он с непоколебимой убежденностью пользуется ими для сце­нического движения комедии. Он как бы ведет зрителя по пути самого углубления, какое пережил сам, стараясь сохранить свежесть своих непосредственных находок,— и в этом самом пути полагает радостное удовлетворение чувства сцены. Тогда поэту уже нет надобности сдержи­вать свой темперамент в известных границах.

До сих пор он не давал ему полной воли, потому что это могло внести поспешность там, где требовалось эпи­ческое спокойствие, соответствующее эпическому застою русской жизни. Теперь же, как бы ни разыгралась его фантазия,— все ее источники покоятся в области найден­ной им правды. Никакие преувеличения, никакая сгу­щенность красок, никакая быстрота в смене настроений не изменят высшей, художественной правде. И если в четвертом действии этот кипучий, искрящийся темпера­мент выливается в ряд быстрых и шаловливых сцен, то в последнем он весь сгущается для того, чтобы сосредо­точиться на большом финале комедии. Этот финал пред­ставляет одно из самых замечательных явлений сцени­ческой литературы. Вы его отлично знаете. Пользуясь теми же неожиданностями, которые гениальны по своей простоте и естественности, Гоголь выпускает сначала почтмейстера с известием, что чиновник, которого все при­нимали за ревизора, был не ревизор, потом, углубляясь в человеческие страсти, доводит драматическую ситуа­цию до высшего напряжения и в самый острый момент разгара страстей дает одним ударом такую развязку, равной которой нет ни в одной литературе. Как одной фразой городничего он завязал пьесу, так одной фразой жандарма он ее развязывает,— фразой, производящей ошеломляющее впечатление, опять-таки своей неожидан­ностью и в то же время совершенной необходимостью.

Но было бы легкомыслием считать этот финал толь­ко эффектным «театральным ударом». Еще после того, как письмо Хлестакова прочтено, несмотря на беспрерыв­ный гомерический хохот, вы чувствуете, как комедия быстро, неуклонно и с изумительной правдивостью начи­нает вздыматься до трагических высот. Мало того, вы чувствуете, как конкретный, бытовой случай пережива­ния городничего и его окружающих, силою мощного тем­перамента во всеобъединяющей мысли поэта, вдруг ос­вещается ярким, широким обобщением, которое в знаме­нитой «немой сцене» словно срывает внезапно все покро­вы быта и обнаруживает единую человеческую душу в ее огромном потрясении. Сколько раз вы ни смотрели «Ре­визора», как ни были вы подготовлены, вы всегда быва­ли захвачены этим финалом, поразительным по красо­те, по силе экспрессии, по необычайности и совершенной неожиданности формы, по вдохновенному сценическому расчету. Вспомните хорошенько, как ваши нервы дохо­дили до высшего напряжения именно потому, что немая картина держится долго, очень долго. Вся аудитория так­же застывает в немом лицезрении, как и действующие лица на сцене. Неразрывная связь сцены с театральной залой достигает здесь идеальной силы.

Автор в своей ремарке требует, чтобы сцена держа­лась полторы минуты. Кто знает,— быть может, много раз переживая эту сцену, стараясь испытать все впечат­ление, какое она должна произвести в театре,— поэт поч­ти точно вычислил длительность ее. Но, сколько мне из­вестно, не было случая, чтоб она длилась более 52 секунд. И когда я спрашивал суфлера, который должен давать занавес, чем он руководствуется, то он ответил: «Я даю занавес, когда если бы еще секунда и мое сердце разор­валось бы». На одном из последних спектаклей я слы­шал, как дама, сидевшая в партере и добродушно хохо­тавшая весь вечер над городничим, через 15 секунд этой немой сцены, с ужасом, боясь нарушить тишину, прого­ворила: «Господи! с ним сейчас сделается удар». В соб­ственном переживании она непосредственно и наивно почувствовала биение сердца городничего.

Великий драматург достиг того, что «толпа, ни в чем не сходная между собою», весь вечер смеялась одним все­общим смехом и в конце была потрясена одним потря­сением.

Русское общество любит литературу, театр, искусст­ва. Но потому ли, что русское общество все еще никак не может устроить свою жизнь, освободить ее от гнетущих болей и забот, потому ли, что душевные горизонты рус­ского человека так широки и многоцветны, что он ни­когда не удовлетворится действительностью и его дух вечно останется ищущим и мятущимся, или потому, что искусства еще не вошли в его жизнь, как духовная пища первой необходимости,— русское общество в произведе­ниях искусств интересуется больше всего почти только содержанием, тем «добром», которого «можно много ска­зать» с этой кафедры — театра. Форма мало привлекает его внимание. Но гений поэта, память которого мы чест­вуем в эти дни, имеет право на самое глубокое изучение его формы даже в наших условиях жизни, потому что он создал произведение театра, которое мы можем без малейшей натяжки назвать одним из самых совершенных и самых законченных произведений сценической литера­туры всех стран.

ОБ А. В. НЕЖДАНОВОЙ

— Я не могу говорить об А. В. Неждановой тоном авторитетного лица, как о певице, но рад о ней говорить, так как вообще человеку приятно поговорить о том, что ♦дает ему большое наслаждение, всегда приносит боль­шую радость.

Впервые я услышал А. В. Нежданову в то время, ког­да она была уже второй год на сцене. Помню, как в од­ном из антрактов (шла «Лакмэ»), я начал допрашивать покойного С. Н. Кругликова об его впечатлении. Сам же я был поражен неожиданностью, так как наличность такой прекрасной певицы на Большой сцене была для меня настоящим сюрпризом. Нежданова в то время, как артистка, была гораздо выше своей славы. Кругликов разделил мои восторги и сказал, что у Антонины Ва­сильевны, по его мнению, очень большое будущее. Тут же был У., очень торжествовавший, так как А. В. Нежда­нова, кажется, обучалась в консерватории на его сти­пендию.

Вы спрашиваете меня о том, какова Нежданова как артистка, что есть в ней, в самом деле, что так очаровы­вает, так радует? Постараюсь ответить на это.

Помимо совершенно чудесного голоса и музыкаль­ной техники, наше ухо очень чувствительно как ко все­му пошлому, так и ко всему, что избавляет от пошлости, что в искусстве овеяно искренней простотой и настоя­щим душевным благородством, не тем бутафорским теат­рально-штампованным, к какому прибегают актеры, а яв­ляющимся результатом хорошо воспитанной души. Вот эти черты — искренность, простота и настоящее благо­родство, мне кажется,— и удерживают Нежданову от тех опостылевших форм, которые царят на оперных сценах.

Я не скажу, что считаю ее по драматическому темпе­раменту лучшей или одной из лучших оперных певиц, но вкус и чувство правды удерживают ее от подделки под сценические страсти, которые никогда, в сущности, ни­кого не волнуют. Это чувство правды, в связи с ее чу­десным голосом и прекрасной манерой пения, делает Не­жданову необыкновенно гармоническим сценическим яв­лением.

РЕЧЬ НА 50-ЛЕТНЕМ ЮБИЛЕЕ Г. Н. ФЕДОТОВОЙ

8 января 1912 года

Высокоуважаемая и дорогая Гликерия Николаевна!

В большой, объемистой книге, не изданной, не напе­чатанной, но крепко хранящейся в памяти ваших сверст­ников, книге, рассказывающей о ваших артистических деяниях, написанной на протяжении пятидесяти лет, есть глава, принадлежащая Московскому Художественному театру.

Конечно, не нам судить о ценности этой главы в расц­вете русского сценического искусства, но наши сердца, полные глубокой и страстной благодарности, подсказы­вают нам право громко сказать, что вы сделали для нас, что может сделать энергия одной личности, когда вся она направлена к созданию прекрасного.

Уже наши первые шаги овеяны вашей чудесной энер­гией. С величайшей искренностью признаем мы, что и на всем движении нашей работы мы смотрели на вас — в лучшем смысле слова — как на светоч. На протяжении с лишком двух десятков лет мы не имели перед собой примера более яркого, более блестящего, как пример ва­шей артистической личности. И косвенно, созданием пре­красных сценических образов, и в непосредственном об­щении вы учили безраздельно отдаваться своему искус­ству, вы учили преданности, близкой к обожествлению его, вы раскрывали радость и красоту долга, вмещавше­го в себе всю радость жизни. Всегда убежденная, всегда решительная и смелая, вы возбуждали негодование ко всему пошлому и вульгарному, вы непрерывно толкали по пути к углублению в человеческую душу и к поэтич­ному воспроизведению ее.

Надо было в самой работе, в совместных исканиях ис­пытывать ваше влияние, чтобы оценить во всей пол­ноте красоту вашей неиссякаемой энергии и высоких образов.

И лучшее выражение благодарности, какое мы мо­жем принести вам сегодня, в день вашего полувекового горения для искусства,— это наше обещание передавать ваши заветы дальше, следующим поколениям.

В этом обещаем и клянемся.

О Г. Н. ФЕДОТОВОЙ

Из воспоминаний (1939 г.)

Книгу о Федотовой давно надо было написать.

Мне хочется подчеркнуть одно качество в этом обра­зе — качество, которое было необычайно присуще инди­видуальности Федотовой, но которое вообще трудно объяснимо. Это то, что называется «обаянием». Оно трудно объяснимо и потому, что является излучением целого комплекса и физических данных артиста — голоса, дик­ции, пластики, мимики — и душевных черт артиста, лири­ческой заразительности, и потому, что восприятие этого «обаяния» зрителем в какой-то степени субъективно, за­висит от вкуса, от художественного воспитания, прису­щего целой эпохе. И в данном случае я говорю не толь­ко за себя, а именно за большую публику, за русскую те­атральную залу эпохи Федотовой.

Когда я увидел Федотову в первый раз в 1876 году в «Мертвой петле» Николая Потехина, я как бы сразу влю­бился. И тут же, студентом первого курса, на целый ряд спектаклей не мог оторваться от Малого театра. Она только что вернулась с гастролей и выступала в своих лучших тогда ролях — в «Каширской старине», «Сумас­шествии от любви», «Блуждающих огнях». Влюбился и, в сущности говоря, так и оставался влюбленным более сорока лет, несмотря на расхождения и споры.

Самой характерной чертой ее личности была прежде всего властность — это была настоящая властная на­тура.

Трудно было не подчиняться ей. Я бы сказал, что эта черта доминировала не только во всех ее жизненных взаимоотношениях, но и во всех ее артистических рабо­тах, на сцене, на репетициях, в самом характере ее твор­чества, во всех ее ролях, особенно в любимых ею, в ко­торых она гастролировала.

В другом месте я рассказывал, что в определенный, довольно большой отрезок времени в Малом театре две артистки — Федотова и Ермолова — до такой степени владели и репертуаром и любовью всей театральной пуб­лики, что пьеса без участия той или другой из них была уже тем самым обречена самое большее — на скромный успех. Если участвовали в пьесе обе, то это обеспечива­ло длинный ряд полных сборов.

Но дело не только в этом. Если в пьесе участвовала Ермолова, то вся организаторская сторона репетиций, все достижения, стройность спектакля находились в руках режиссера и участвующих актеров, и нельзя было пору­читься за то, что подготовка пьесы будет проведена в ат­мосфере высокой художественной дисциплины. Все ложи­лось на плечи исполнителей и, в особенности, конечно, самой Ермоловой.

Совсем другая картина репетиций была, если в пьесе играла Федотова. Она не только была занята своей ролью — она следила за всем спектаклем. Она в сторон­ке, около кулис, слушала репетиции сцен, в которых и не участвовала. Конечно, и актеры, занятые в пьесе, тоже хоть бегло, а следили за тем, как налаживаются роли у товарищей, но говорили об этом, обмениваясь мнения­ми с осторожностью, похожей на равнодушие, в «курил­ке», заглазно. А Федотова, не считаясь ни со своими пра­вами, ни с самолюбием товарищей, иногда мягко, а иног­да и очень жестко вмешивалась в работу всех актеров. И все чувствовали, что где-то тут, под боком, за каждой сценой следит зоркий упорный глаз, контроль, не допу­скающий никакого успокоения или лени. Понятно, что распределение ролей в пьесе, в которой она участвова­ла, не могло обойтись без ее участия.

Был такой случай, может быть, настолько смешной, что неудобно рассказывать его в предисловии к серьез­ной книге, но уж очень типичный. Захожу я в Малый театр вечером за кулисы, в режиссерскую, к главному тогда режиссеру Сергею Антиповичу Черневскому. Си­дим, беседуем о том, о сем. Он мне рассказывает:

* Я всегда перед спектаклем отдыхаю. Сегодня пе­ред спектаклем спал и вдруг с криком проснулся. Жена (артистка Щепкина) прибегает: что случилось? Расска­зываю ей кошмарный сон. А сон был такой. Будто бы идет спектакль «Мария Стюарт». Первое действие, в ко­тором Марию играет Ермолова, прошло вполне благопо­лучно. Подходит второе действие с Елизаветой — Федо­товой. В антракте я с двойным вниманием осмотрел сце­ну — все в порядке. Вот Федотова уже на троне. При­дворные окружают. Можно начинать. Открыли занавес, и вдруг слышу — какая-тр странная пауза, и затем Фе­дотова громко говорит: «Это что же за лохмотья на придворных? Я играть не стану!» И сходит со ступеней трона при открытом занавесе. Я с криком и просы­паюсь.

Вот сон режиссера, который не испытывает особых волнений, когда в пьесе играет одна Ермолова, мягкая, не вмешивающаяся, если волнующаяся, то где-то в сто­роне, в своей уборной. А вот если играет Федотова, при ней все кругом должно ходить на цыпочках.

Или часто бывало так. Что-то делается, по ее мне­нию, нехорошо, но сказать решительно это в лицо тому, от которого это «что-то» зависит, почему-нибудь неудоб­но. И вот Гликерия Николаевна начинает говорить о чем- то, как будто даже неподходящем, с какой-то особенно въедчивой энергией... одно... другое... третье... Слушаю­щий перестает ее понимать, у него начинает путаться в голове, он никак не может догадаться, чего она хочет, «куда она гнет». А она продолжает, как выражались: «она-то крутит, она-то крутит!», пока он, совершенно растерянный, не спрашивает:

* Да вы скажите, чего вы хотите?

Она и еще будет говорить, что ничего не хочет, что ей это вовсе не нужно, а что это нужно для него самого. И в конце концов каким-то особенным приемом, убеди­тельностью доведет до того, что он сделает все так, как она находит нужным.

Не надо забывать, как готовились спектакли до те­атральной реформы 1882 года, пока была монополия им­ператорских театров. В году ставилось не менее двадца­ти пяти — тридцати пьес; всегда в бенефисы. Никаких генеральных репетиций не было и в помине. Даже такая пьеса, как «Медея», готовилась, вероятно, не более не­дели. Роль у Гликерии Николаевны была, наверное, зна­чительно раньше, но репетиций на сцене было вряд ли более пяти—семи. И костюмы-то надевались первый раз прямо на спектакле, после примерки у портних.

Федотова играла во многих моих пьесах. Я не помню ни одной из них, чтобы, кроме обычных репетиций на сцене Малого театра, она не устраивала еще частных у себя в доме, находя, что необходимо между несколькими актерами интимно, внимательно, а может быть, иногда гневно разобраться в том, что не ладится.

Роли ей никогда не назначались. Ни директор, ни ре­жиссер не могли бы отвечать за то, что она будет играть в пьесе. Требовалось всегда, чтобы автор получил раз­решение от самой Федотовой. И бралась она за новые роли с большим разбором.

А ведь это было и в то время, когда главным зара­ботком артиста было не жалованье, а «разовые». Стало быть, чем больше игранных спектаклей, тем крупнее воз­награждение. Например, знаменитый актер Шуйский иг­рал почти во всех спектаклях. Он пользовался большим влиянием, авторы дорожили его участием и рады были, если он играл хотя бы маленькую роль. Федотову подоб­ные соображения не могли заставить играть в пьесе, если роль ей не нравилась.

Не знаю, каким эпитетом определить ее преданность высокому искусству. Эта преданность, эта любовь про­низывает и наполняет всю ее жизнь.

Между прочим, такая черта: в дни, когда она играла большую роль, она никого не принимала. Она с утра была в атмосфере той пьесы или роли, которую она долж­на была вечером играть. Так ее приближенная и говори­ла в подъезде пришедшему или приехавшему гостю, не­громко, конфиденциально:

«Сегодня она играет, принять никак не может».

Эта любовь к искусству, к лучшим его образцам, вос­питанная классическими произведениями русской лите­ратуры и лучшими исполнителями знаменитого Малого театра, была ее атмосферой, была неотделима от всего быта ее домашней жизни. Строго отвечающим этой ат­мосфере было и воспитание сына, Александра Александ­ровича. Пушкин был кумиром дома. Толстого, Тургене­ва, Грибоедова Александр Александрович должен был знать и знал досконально. И отношение к людям, к друзь­ям, знакомым, к общественности всегда базировалось на благороднейших идеях русской поэзии.

Федотова не переставала учиться, в самом букваль­ном смысле слова, до старости лет. Не раз она говорила мне, что простоте учится у Ольги Осиповны Садовской.

И вот, замечательный случай: никогда в жизни ни в одной роли она не была так изумительно, глубоко проста, как в своем последнем выходе, на пятидесятилетии ее сценической жизни, в роли царицы Марфы. Не было в за­ле человека, который не был бы потрясен именно необы­чайной простотой, никогда в такой степени раньше ей не свойственной.

Об..отношении ее к Художественному театру, ко всей его истории, начиная с зарождения в кружке Станислав­ского и в Филармоническом училище, можно сказать кратко: во всем Малом театре не было ни одного лица, ни одного артиста, кто бы, как она, принимал так близко к сердцу все наши—мои, Станиславского и наших арти­стов— радости, волнения, тревоги, разочарования, на­дежды и творческие стремления. Она глубоко интере­совалась всем нашим делом со всеми его малейшими подробностями и не раз оказывала огромную моральную поддержку.

ЛЮНЬЕ-ПО

Беседа с Вл. И. Немировичем-Данченко

Сегодня в Художественном театре состоится лекция известного французского режиссера, создателя театра «L'Oeuvre» — Люнье-По.

В Москве г. Люнье-По появляется впервые, и его имя большой публике или мало известно, или вовсе не из­вестно. Но уже то обстоятельство, что Художественный театр отдал в распоряжение г. Люнье-По свой зал и взял на себя организацию лекции, должно заставить публи­ку отнестись к выступлению г. По с интересом.

Вчера наш сотрудник беседовал о г. Люнье-По с Вл. И. Немировичем-Данченко.

— С Люнье-По,— рассказывает Вл. И. Немирович- Данченко,— нас познакомила Элеонора Дузе. Это было десять лет назад, когда Художественный театр уезжал на гастроли за границу. Элеонора Дузе настаивала, что­бы мы посетили Париж, и рекомендовала нам г. Люнье- По, указав, что он был первым человеком, показавшим ее Парижу. Отсюда началось наше знакомство с г. Лю- нье-По.

Что такое представляет собою г. Люнье-По?

Мятежник в искусстве — так хочется определить его деятельность.

Г-н Люнье-По начал свою театральную карьеру в лю­бительском кружке, вдохновляемом протестом. Теат­ральное искусство в Париже остановилось на мертвой точке. Сценические формы заштамповались, пьесы стали походить одна на другую.

И вот театральная и литературная молодежь решила создать кружок, который освежил бы театральную ат­мосферу.

Из этого кружка вышли впоследствии Жорж Бурдон (главный товарищ г. Люнье-По), Люсьен Клотц (впо­следствии министр финансов), Роберт де Флер (драма­тический писатель), Энекен (председатель общества французских драматургов) и др.

Кружок просуществовал недолго и, заслужив репу­тацию революционного, распался.

Если публика думает, что революционизировать ис­кусство на Западе легко,— она ошибается. На Западе это гораздо труднее, чем у нас, в России.

Я даже думаю, что нигде нет такой благоприятной почвы для пропаганды новых форм, как в России.

Может быть, постоянный интерес к новой форме на­ходится в нашей склонности к идеализации, мечтатель­ности. Может быть, происходит от той женственности славянской души, о которой в последнее время много го­ворят.

Может быть, на наше счастье, душа наша еще так молода, что обладает большей жаждой новизны, чем ду­ша наших западных друзей, но только наши благород­ные союзники в театральном искусстве давно уже отли­чаются удивительным консерватизмом. Правда, в изве­стном отношении драматическое искусство во Франции все еще стоит на недосягаемой для нас высоте, но все- таки меня всегда удивляет, как французы могут до­вольствоваться своим искусством и прославлять его, за­крывая глаза и уши на все, что к ним могло бы проник­нуть из других стран.

Дело Дягилева не опровергает этого. Сколько это стоило Дягилеву энергии, сколько он затратил времени и денег на пропаганду русского искусства во Франции? И все-таки до сих пор он питает не широкую публику, а лишь очень малочисленный кружок парижских богачей.

Вернемся к г. Люнье-По. Заявив себя революционе­ром в искусстве, г. По, тем не менее, нашел нужным пройти школу. После того как основанный им кружок распался, г. Люнье-По поступил в Парижскую консер­ваторию, которую окончил с наградой. Ему, как и всем лауреатам консерватории, открывались двери Француз­ской комедии или Одеона, но его, мятежника, проторен­ная дорога не манила.

В это время в Париже уже работал Антуан. К нему и потянуло молодого новатора. С Антуаном г. Люнье- По работал по режиссерской части, кажется, под псев­донимом Филиппи.

Почему они разошлись — я не знаю. Кажется, из-за разногласий по поводу репертуара.

По-моему, этих двух выдающихся французских теат­ральных деятелей нужно оценить так:

Антуан революционизировал сценическую форму.

Люнье-По подходил к той же цели со стороны новых пьес. Он тянулся к тому репертуару, который уже сиял на Востоке и на Севере.

Если память мне не изменяет, то поводом к раздору между г. Люнье-По и г. Антуаном было требование г. Люнье-По, чтобы театр занялся Метерлинком, кото­рого Париж еще не знал.

Разойдясь с Антуаном, Люнье-По создал свой театр.

Затея была довольно оригинальна. Театра в том смыс­ле, в каком принято понимать театр, у г. По, в сущности, никогда не было. Была только фирма. Когда Люнье-По охватывала мысль показать Парижу что-нибудь но­вое и яркое из заграничной литературы, он собирал труппу, снимал театр и под фирмой «L'Oeuvre» ставил пьесу.

Сколько я помню, «L'Oeuvre» дал Парижу «Женщи­ну с моря» Ибсена, «Пелеаса и Мелисанду» Метерлинка и «На дне» Горького. В последней пьесе Василису игра­ла Элеонора Дузе, а Настю — наша теперешняя гостья, г-жа Сюзанна Депре.

В театральных и литературных кружках Парижа г. По называли «немножко безумным» или «всегда бе­зумным».

Рекламировать свое дело г. Люнье-По никогда не умел. Сужу по тому, что он взялся анонсировать приезд Художественного театра в Париж и ничего сделать не сумел, несмотря на очень большое желание.

Я уже пять лет не был в Париже, и когда на этих днях заговорил с г-жой Сюзанной Дюпре и г. Люнье-По, то на меня как бы сразу пахнуло обаянием того недо­сягаемого во французском искусстве, о чем я сказал вы­ше. Того, что делает это искусство, несмотря ни на что, плодом высшей культуры нации.

Я говорю об этой изумительной, легкой, музыкаль­ной, красивой, четкой сценической речи парижских ак­теров.

Говорю о том, что в театре называется, по-видимому, малозначащим словом «дикция».

Мне кажется, что такую дикцию может создать толь­ко громадная вековая творческая работа сценического искусства. Дикция парижских актеров — не только хо­рошо поставленный звук и четкая, выразительная арти­куляция. Дикция парижского актера согрета и темпе­раментом. Французский актер как управляет этим темпераментом, так и подчиняется ему. В дикции и внутренний художественный замысел образа, и четкое сдержанное выполнение его. Актеры, дошедшие в этом искусстве до такой высоты, сводят до минимума необхо­димость других театральных атрибутов для достижения своих художественных задач.

Г-жа Сюзанна Депре и г. Люнье-По особенные мас­тера владеть этим качеством, и, повторяю, даже после непродолжительной беседы с ними на меня пахнуло оча­рованием искусства парижских актеров.

ИЗ ЛЕКЦИИ О М. Н. ЕРМОЛОВОЙ (1919 г.)

Трудно даже приблизительно представить себе те ус­ловия, в которых появился этот талант, в которых нахо­дился знаменитый тогда и сохранивший свою славу мо­сковский Малый театр. Ермолова [пришла на сцену] из Театрального училища. Теперь уже нельзя встретить по­добного казенного учреждения.

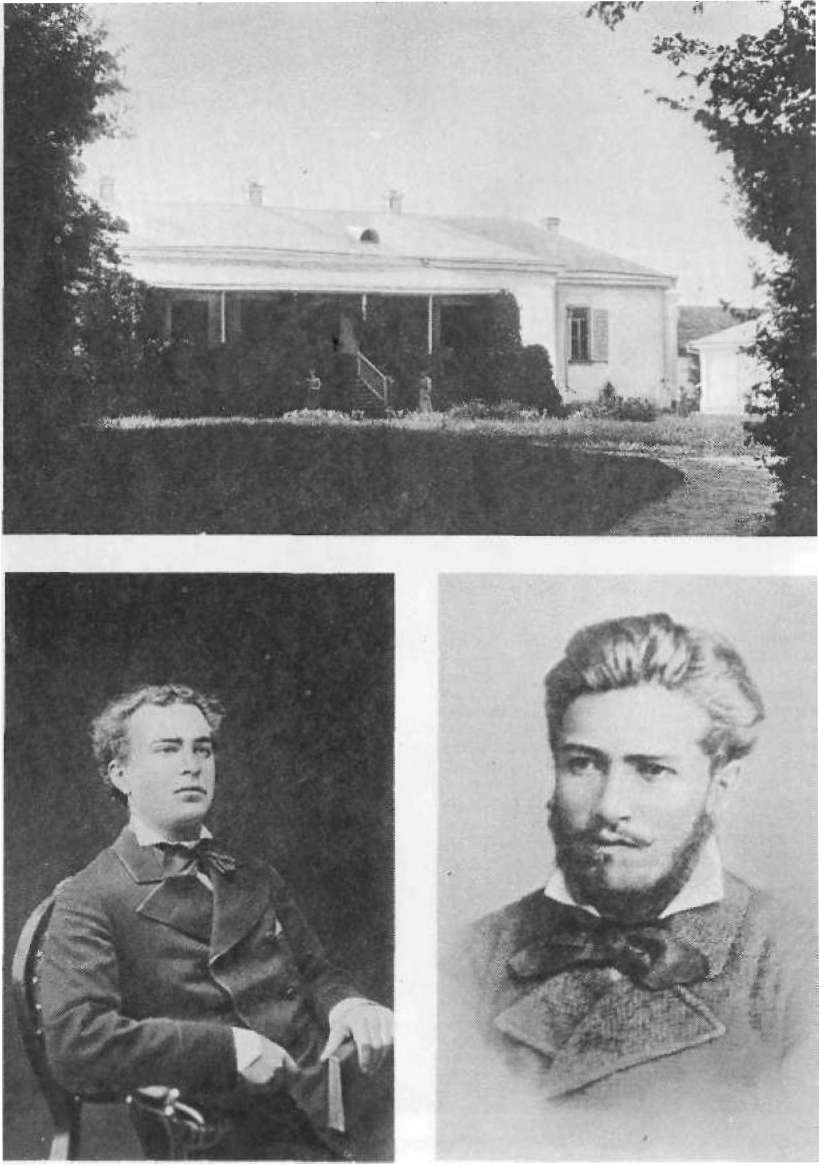
Большое, прекрасное в смысле крепости здание, при нем много всяких служебных квартир; жизнь более или менее сытая, и воспитание институтско-семинарское под руководством чиновников, иногда подходящих к делу, иногда совершенно неподходящих.



И. В. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО ОТЕЦ ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО. Кана/. 1860-х гг.

Л Г. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО. МАТЬ ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО, и В. и. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО, ЕГО СЕСТРА 1890-е гг.

Е. Н. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО. ЖЕНА ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО



УСАДЬБА КОРФ. ГДЕ ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО НЕРЕДКО ПРОВОДИЛ ЛЕТНИЕ МЕСЯЦЫ

И. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО. БРАТВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО. 1870-е гг.

ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО. Кодац 1810-хгг.



С. Т. МОРОЗОВ. 1899



ГРУППА АРТИСТОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА В ЦЕНТРЕ А. П. ЧЕХОВ. КРАЙНИЙ СЛЕВА - ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО Г. Н. ФЕДОТОВА В ПЬЕСЕ ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО «НОВОЕ ДЕЛО»

И. М. МОСКВИН В РОЛИ ЦАРЯ ФЕДОРА В ПЬЕСЕ А К ТОЛСТОГО «ЦАРЬ ФЕДОР ИОАННОВИЧ». 1916 г.



О. Л. КНИППЕР-ЧЕХОВА. /903 А R. Я. ЧЕХОВА МАТЬ А П. ЧЕХОВА 1880-е гг. ЛОМ А П. ЧЕХОВА В ЯЛТЕ



П. М. СВОБОДНЫ, А С. СУВОРИН (сидят); В. Н. ДАВЫДОВ. А П. ЧЕХОВ (стоят). Около 1898 г.



А. П. ЧЕХОВ. /897.



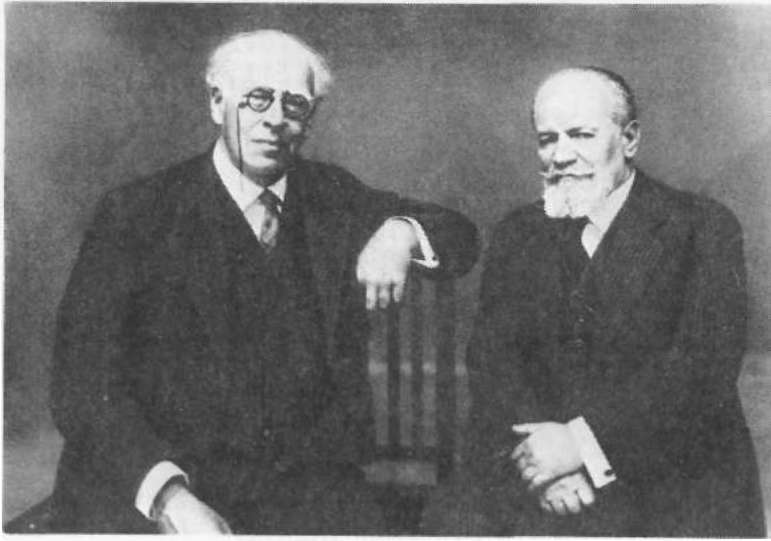
К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ. /900 г



М. ГОРЬКИЙ. /907 г. А. И. СУМБАТОВ-ЮЖИН. 1890 г. ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО. 190Л А. П. ЛЕНСКИЙ



ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО



ГРУППА УЧАСТНИКОВ ПЕРВОЙ ЗАГРАНИЧНОЙ ПОЕЗДКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА. /906 г.

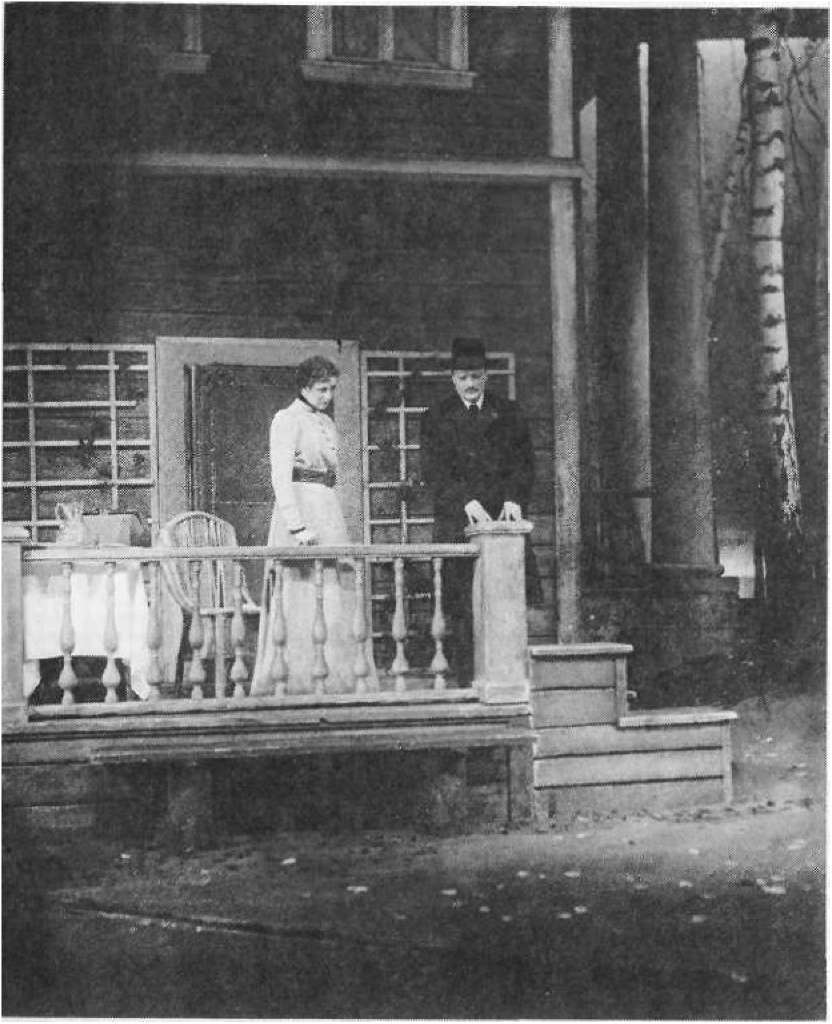
К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ и ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО



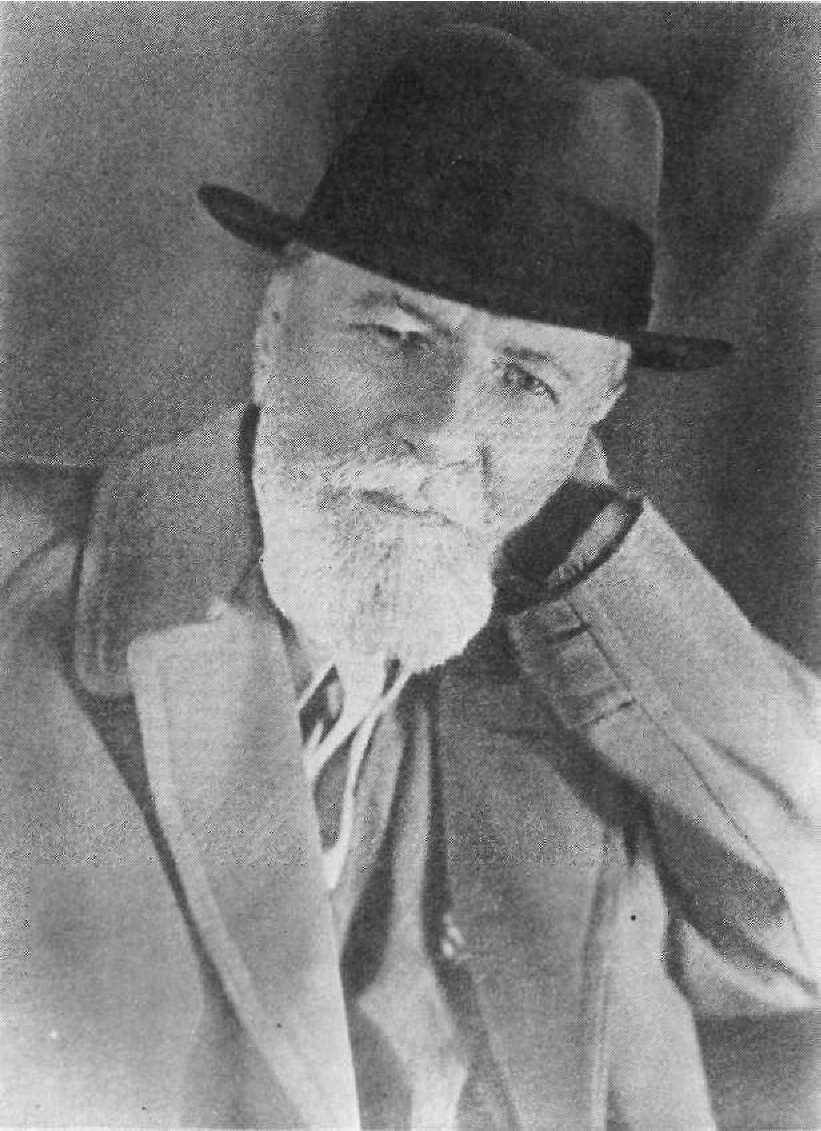
М. Г. САВИНА В РОЛИ ВАЛЕНТИНЫ В ПЬЕСЕ ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО «ЗОЛОТО»



«НА ДНЕ» М. ГОРЬКОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ, 1902 г. «ЖИВОЙ ТРУП» Л. Н. ТОЛСТОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ, 1911



«ТРИ СЕСТРЫ» А. П. ЧЕХОВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ. 1940 г.



ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО. 1941

В Театральном училище был свой директор. Дирек­ция императорских театров находилась в Петербурге. Иногда здесь были хорошие директора, как, например, Шаховской, о котором вспоминают с удовольствием. Он, говорят, и понимал и любил искусство. Я еще застал ди­ректора Бегичева, это был последний перед реформой 1882 года. Он послужил моделью для чеховского Шабель- ского в «Иванове». Жалованье полагалось директору семьсот двадцать рублей в год, а проживал он, как рас­сказывали, около тридцати тысяч. Ему предоставлялось набирать эти тридцать тысяч, к>ак он хочет; отчасти по­этому бывали артисты и артистки, занимавшие недурное положение, но не имевшие на это никакого права. Пом­ню, была артистка, которая играла только раз в год. Она жила круглый год в Варшаве, приезжала в Москву, бра­ла свой бенефис и уезжала.

Школа была главным образом балетная. Поступали туда большею частью родственники или близкие слу­жащих в театре. Со стороны в школу шло очень мало, потому что в так называемом «обществе» отношение к актерской профессии все еще было очень подозритель­ным. Не только всем ученикам говорили «ты», но и к ак­терам директора обращались на «ты». Мало того, пер­вые актеры говорили «ты» маленьким актерам.

Театральная школа носила характер закрытого учеб­ного заведения с дортуарами, экономами, кастелянша­ми, отпусками домой по воскресеньям и т. д. Воспитан­ницы носили определенную форму. Учили танцевать и элементарным наукам, а в драматическом отделении — декламации и практическим упражнениям. Учили вооб­ще балетному искусству, а если кто казался для балета бездарным, то посылали посмотреть, не годится ли в драму. Когда Самарину в драматическом отделении по­казали Ермолову, то он сказал: «Нет, уж пусть танцует «у воды». В дортуарах девочки десяти, двенадцати, че­тырнадцати лет проводили вечера в ярких мечтах. Фе­дотова рассказывала, как их возили смотреть знамени­тую французскую трагическую актрису Рашель, как после этих спектаклей они возвращались в дортуары и играли, закутываясь в простыни, подражая Рашель. Од­нако тринадцати лет Федотова уже играла в Малом те­атре водевили.

Ермолова выступила, когда ей было шестнадцать лет. Случилось это, как рассказывают, так: заболела Федо-

11. В. И. Немирович-Данченко 289

това—молодая любимица публики,—а предстоял бене­фис Медведевой, первой драматической актрисы театра. Ставили пьесу «Эмилия Галотти». Для бенефиса насту­пил кризис, а бенефисы были каждую пятницу. Каждую пятницу шла новая пьеса. И бенефис для актрисы — по­ловина всего годового содержания. «Эмилию Галотти» нужно было поставить во что бы то ни стало. Кто-то обратил внимание на воспитанницу Ермолову. Роль бы­ла приготовлена в несколько дней, тем не менее успех был необыкновенный. Вероятно, неопытность, нелов­кость, угловатость и даже недостаточная подготовлен- ность—все это было покрыто чем-то самобытным, яр­ким, исключительным, что властно захватило зритель­ную залу и что с первых же шагов зазвенело, как глубин­ная сущность артистической индивидуальности.

Рассказывают, что потом карьера Ермоловой разви­валась очень медленно и что причиной этому были заку­лисные интриги. Я думаю, здесь было много преувели­чений. Надо знать условия театра вообще и, в частности, условия театра с «сильным» репертуаром, когда не так- то легко вводить новую исполнительницу. Я впервые увидел Ермолову всего через шесть-семь лет, а слава у нее уже была огромная.

Когда я припоминаю Ермолову в эти 1877—1880 го­ды, то мне кажется, что ее успех не был только обычным успехом очень выдающейся артистки. С нею как-то са­мое театральное искусство вздымалось на особую, идей­ную высоту. И с точки зрения чистого искусства и с общественной.

Во-первых, в Малом театре в эту пору если не бо­ролись, то параллельно шли два течения. Одно — такое, которое в обиходе называли искусственной игрой, а дру­гое— которое называли правдивой, жизненной игрой. Эту правдивость, как рассказывает история, принес на сцену Щепкин. Школа Щепкина была искусством сцени­ческой простоты, и когда взошла звезда Ермоловой, представительницей этой школы была Медведева. Она находилась в такой поре, когда артистка вполне овладе­ла всеми своими средствами и хочет, для продолжения себя в искусстве, отдать кому-то свои достижения. На другой стороне был Самарин, очень большой талант, но как бы никогда, ни в каких ролях не желавший расстать­ся с театральной красотой французской мелодрамы. Его сверкающей блеском ученицей была Федотова.

Между этими двумя течениями не было такой про­пасти, какая наблюдается теперь между направлением, положим, Художественного театра и тем, где требуется полная оторванность от быта. Федотова с Самариным также искали высшей, но театральной простоты, а Ер­молова с Медведевой не замыкались в простоте буд­ничной. И чем дольше впоследствии работали на одних подмостках эти две замечательные артистки — Федото­ва и Ермолова,— тем меньше слышалась разница в ак­центах искусства каждой. И в вечер своего 50-летия Фе­дотова, в царице Марфе.явила такое поразительное до­стижение простоты, которое говорило о ее неустанном труде в направлении реализма даже в годы невольной оторванности от театра.

Но в те отдаленные времена «приподнятый» мело­драматический тон выдерживал в Малом театре борь­бу с тоном Садовских, и сторонники «правдивой» игры обрадовались Ермоловой, как бы увидев в ней настоя­щего вожака нового течения в противовес имевшей гро­мадный успех и владевшей всем репертуаром Федотовой. И хотя на стороне последней было преимущество вир­туозности и, если можно так выразиться, художествен­ной прочности, то на стороне Ермоловой было больше остроты успеха, его молодого шума.

Об этом мне и хочется сказать.

Самая сущность таланта Ермоловой заключается, во- первых, в ее поразительном темпераменте, в необыкно­венной легкости, с которой она загорается сама и зажи­гает слушателей. Это то, что не поддается никакому ана­лизу, что нельзя сделать никакой школой, что дает та­кую непреоборимую власть над толпой. Но это качест­во приобретало особенную силу, получало чрезвычайное значение, когда распространялось на произведения воз­вышенных идей, требовавших героического энтузиазма, когда в инертную, политически порабощенную театраль­ную толпу бросался пылкий призыв к борьбе за свобо­ду, за справедливость.

Понятно, что это волновало особенно открытые серд­ца молодежи. Семидесятые годы отмечены сильным ре­волюционным брожением в низах, молодежь работала только в подполье и отзывалась на спектакли Ермоло­вой с такой горячностью, с какой не могла отзываться публика партера. Для либеральной и революционной молодежи она была настоящим кумиром, особенно в концертах, где выступала очень скромно одетая, в чер­ном шерстяном платье, что еще больше украшало ее в глазах ее публики.

Другой стороной ее таланта была необыкновенная по искренности элегия. Грусть — как бы в самой приро­де ее голоса. Точно она все еще оставалась с душою той девочки, которая росла в бедной квартире суфлера, око­ло погоста. Сочетание замкнутости, грусти, элегии с по­рывами героического энтузиазма и составляло красоту ее артистической индивидуальности.

К чести Федотовой и Ермоловой,— как ни дразнили их сторонники той или другой партии,— такт, уважение друг к другу и любовь к делу не допускали их до како­го-нибудь разрыва. За кулисами, где такая жирная поч­ва для ревности, всегда найдутся друзья, а в особенно­сти подруги, проявляющие настоящую виртуозность в умении ссорить между собой конкурентов. Одни — что­бы половить рыбу в мутной воде, другие — просто «из любви к искусству», третьи —по рабской природе. Но, очевидно, атмосфера Малого театра всегда была насы­щена преданностью искусству. Федотовой постепенно пришлось потесниться, дать место около себя другому громадному таланту, а с годами, может быть, и уступить первенство.

Искусство актера очень сложно, и данные, какими ак­тер овладевает зрителем, разнообразны. Заразитель­ность, личное обаяние, правильность интуиции, дикция, пластичность и красота жеста, способность к характер­ности, труд, любовь к делу, вкус и проч. и проч. И в кон­це концов или в начале начал — память, или та сокровищ­ница человеческого духа, из которой артист черпает свои образы, переживания и неожиданные формы. Чем боль­ше всматриваешься в полувековой сценический путь Ер­моловой, во встречные влияния на этом пути, тем боль­ше убеждаешься в том, что истинный, искренний худож­ник в первых же своих выступлениях обнаруживает зер­но своей одаренности, и как бы длительна ни была его деятельность, его творчество будет только углублять и продолжать вскрывать нечто уже рожденное. Тем более важно напомнить, что Ермолова, получив, кроме своего изумительного дара захвата залы, так мало от приро­ды в смысле грации и красоты, от людей — в смысле об­разования, обладала огромным даром любви к своему делу, который заставил ее невероятно работать. И если история будет говорить о Ермоловой, как о большой ар­тистке, то она должна говорить прежде всего о двух яв­лениях: о способности захвата толпы и о громадном тру­де художника...

\* РЕЧЬ НА 50-ЛЕТНЕМ ЮБИЛЕЕ М. Н. ЕРМОЛОВОЙ 2 мая 1920 года

Сегодня праздник всех драматических артистов, се­годня .в артистическом мире при встрече говорят: «с праздником».

И Московский Художественный театр со всеми свои­ми студиями через нас приветствует с праздником не Вас только, любимая и прекрасная Мария Николаевна, а весь Ваш театр, тот театр, где полвека в непрерывном творческом трепете бьется Ваш дух, тот театр, в кото­ром Вы почерпнули символ веры и который помогал Вам поддерживать и развивать эту веру до последних дней, тот театр, который отныне мог бы называться не только Малым театром и не только домом Щепкина, а домом Щепкина и Ермоловой. Сценическую правду, так назы­ваемый реализм, по которому Щепкин повел русскую ко­медию, Вы сделали художественной основой для обще­человеческой трагедии; борьбу с рутиной, блестяще за­вершенную Щепкиным в бытовом репертуаре, Вы уве­ренно, смело, стихийно повели в области, гораздо более трудной для такой борьбы,— в трагедии...

Величие сегодняшнего праздника еще в том, что Ва­ше искусство — это полное слияние личности с создава­емым образом. Человека надо оценивать не по словам его и даже не по поступкам, им совершаемым, а по меч­там его,— скажи, о чем ты мечтаешь, и я скажу, кто ты. Прекраснейшие создания сценического искусства — толь­ко те, в которые артист со всей глубочайшей искреннос­тью вложил свои интимнейшие мечтания. Эти и только эти образы переживают эмоции спектакля и входят в жизнь человечества. Пятьдесят лет Вы были певцом женского подвига, то в скорбных образах тончайших страданий, то в пламенных, проникнутых безграничной любовью к свободе и ненавистью к гнету. Пятнадцать лет назад, на празднике Вашего 35-летия, мы говорили: «Нам хочется крикнуть истории наше требование, чтобы в издании портретов борцов за свободу портрет Ермоло­вой находился на одном из почетных мест». Через Вас совершалось то чудо театра, когда целые поколения вос­питывались, вдохновляемые созданными Вами образа­ми. Ваш юбилей —наш общий праздник, потому что Вы делаете великим наше общее искусство.

И в этот день хочется пожелать, чтобы Ваши мечты из царства возвышенных иллюзий прочно доходили до того нового слуха, который открылся в последние три го­да, чтобы прекрасное, которое «должно быть величаво», проникало через искусство в жизнь и делало самую жизнь прекрасною.

М. Н. ЕРМОЛОВА

Ермолова — самый замечательный тип русской актри­сы и женщины. Весь ее внутренний облик глубоко отли­чает ее от западных актрис. Даже ее детство типично для русской актрисы: дочь суфлера Малого театра, вос­питанница Театрального училища, она сохранила дет­ские воспоминания русской деревни, а маленький домик около Каретного ряда — близ небольшой церкви и по­госта — был источником ее первых жизненных впечат­лений.

Новая черта — ранее незнакомая в такой степени в наших сценических деятелях — заключалась в ее близо­сти к пафосу молодежи. Еще совсем молодой актрисой, начиная с первых своих выступлений в «Эмилии Галот- ти» и в особенности после бурного триумфа в «Овечь­ем источнике» Лопе де Вега, она становится кумиром молодежи, и революционная молодежь встречает в ней смелого сценического выразителя своих мечтаний и то­варища, глубоко отзывчивого к ее нуждам. Я вспоми­наю, как, еще будучи студентом первых курсов, я слу­шал Ермолову на концертах. Она выступала всегда в простеньком черном платье и читала стихи с изумитель­ной искренностью, насыщенной героическим пафосом. Тем же героическим пафосом отмечено ее выступление в «Овечьем источнике», ее монолог «Иль не говорят вам о тиранстве вот эти волосы мои?», когда истерзанная Лауренсия возбуждает народ к восстанию. Ермолова в театре как бы несла знамя освобождения — она бы­ла поэтом свободы на русской сцене. Она имела огром­ное побеждающее влияние на молодежь своим пафосом. К ней и Федотовой присоединились впоследствии Южин,

Ленский, Горев, отчасти Рыбаков, и эта группа несла героический репертуар Малого театра в то время, как рядом Садовские, Музиль играли Островского и другие бытовые пьесы.

Вторая полоса ее ролей — нежнейшие женские обра­зы, в которых она касалась самых скрытых струн жен­ского сердца. Такие роли она находила в Островском, такой ролью была Офелия. Но настоящей ее стихией все же оставался героизм. В последние годы она довела свое исполнение до высокого мастерства, и это чистое и ясное мастерртво в «Стакане воды» (королева Анна) давало очень большую и светлую радость, несмотря даже на то, что она уже была недостаточно молода для этой роли.

Когда вспоминаешь великих западных актрис, то по­ражаешься разнице между ними и Ермоловой. Если от­носительно Сарры Бернар трудно сказать, чего в ней бы­ло больше — громадного сценического таланта или мас­тера собственной славы, если даже Дузе на вершинах ее славы сопровождала волна рекламы, то Ермолова, напротив, отмечена совершенно необыкновенной скром­ностью. С театральными властями она держалась как обыкновенная и рядовая актриса. В театре ее чрезвы­чайно любили и относились к ней с огромной нежнос­тью, но никто никогда не мог заметить по ее обращению, что он разговаривает с великой русской актрисой. Она сохраняла свою поразительную скромность во встречах с самыми незначительными или, наоборот, очень знамени­тыми людьми; и в том, как она знакомилась и вела себя, отчасти крылась причина ее личного обаяния. Она ни­когда, до самой своей смерти, не ценила себя так, как она этого заслуживала. Она играла во многих моих пье­сах. Когда после генеральной я, бывало, приходил и бла­годарил ее за те чувства, которые возбуждала ее не­обыкновенная игра,— я вспоминаю ее застенчивые дви­жения и опущенные глаза. Мы, авторы, бывали даже по­рою смущены, когда она брала роль в нашей пьесе. Ее талант был настолько богаче ролей, которые мы могли ей предложить, что казалось — роли рвутся по всем швам, когда она насыщает их своим гением. Ее строгое отношение к себе восходит к тем традициям, которые всегда жили в Малом театре,— высокой требовательнос­ти к себе и к своей работе. Когда она решительно ушла со сцены, Южин через два года снова привлек ее в Ма­лый театр. Она уже редко выступала, и, в сущности го­воря, поставила точку лет двенадцать тому назад. Но ее присутствие в театре давало театру ту этическую высо­ту, которая была ему так необходима в годы шатающих­ся традиций. Не играя, она поддерживала высокое зна­чение театра, которому прослужила пятьдесят лет.

М. ГОРЬКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

Это было в весну Художественного театра, в его — «утра час златой». Художественный театр поехал в Крым к Чехову.

Когда приехали в Ялту, было уже совсем темно. На­до было застать Чехова еще неспящим, и поэтому я за­бросил чемодан в гостиницу и поехал отыскивать дачу Чехова.

Долго не было ни души, не у кого спросить, как вдруг из темноты выдвинулась фигура в рабочей блузе, в мат­росском плаще, в мягкой шляпе, в высоких сапогах. Я остановился, остановилась и эта фигура и пристально начала в меня всматриваться. Я спросил, не знает ли он, где тут дом Чехова, на что получил тотчас же точный ответ. С сильным нижегородским акцентом на б, мягким баском. Мне и в голову не пришло, что это был Горький, я был так далек от мысли, что он может быть в Крыму. Осталась только во мне странная струйка впечатления, что этот человек смотрел на меня так, как будто рас­сматривал с некоторым интересом. Когда я приехал к Чехову, первое, что он сказал:

— А тут только что был Горький. Он все тебя ждал...

На другое утро мы познакомились.

Пытливая внутренняя устремленность. При внешнем спокойствии какой-то громадный запас нерастраченных сил, готовых броситься по тому пути, какой подскажет интуиция. Зоркость исподлобья и точная, быстро гото­вая оценка и сортировка наблюденного. И что-то застав­ляет как бы сосредоточиться, задуматься, а что-то бы­стро отбрасывается, как знакомая, ненужная ветошь. При скромности хорошего вкуса — стихийная вера в се­бя, или, по крайней мере, в свое миропонимание. Прият­ный басок нараспев, акцент на 6, и очаровательная, сра­зу охватывающая лаской, улыбка. В движениях какая - то своеобразная угловатая грация. Определенная влюб­ленность в Чехова.

Так рисуется мне Максим Горький в воспоминаниях о первой встрече.

В эту пору он уже шел по горе своей славы, но имя его еще не было истрепано репортерами и интервьюера­ми, фотографий его не было совсем, только катилась мол­ва о каком-то босяке громадного литературного талан­та, который был полуграмотен и которого, как гласила молва, Короленко вывел на литературную дорогу. Мол­ва о новой литературной звезде — сразу выдвинувшей еще неведомый мир босяков, охваченной тоном такой бодрости, силы, крепкой цепкости за жизнь, по какой ин­теллигенция так тосковала в эту пору сумерек, кислого тона, всяких лишних и хмурых людей безвременья.

Почти две недели вся труппа проводила с Алексеем Максимовичем неразлучно целый день, и, очевидно, мис­сию свою она выполнила успешно, так как расстались мы, получив от него обещание написать пьесу. Больше всего, конечно, манил актеров мир босяков, но вместе с автором мы предчувствовали, что не только изображе­ние этого мира, но даже имя самого автора встретит в цензуре настроение угрожающее, и как-то сошлись на том, что первая пьеса еще не тронет «бывших людей».

В 1901 году Алексей Максимович сдал в театр «Ме­щан», но сразу, передавая пьесу, уже говорил, что у не­го в замысле другая, более важная, более нужная. И да­же когда мы начали репетировать «Мещан», он мало ин­тересовался постановкой, занятый следующей пьесой. Эта следующая — «На дне» — была написана даже до того, как «Мещане» появились на сцене. Весной 1902 года, приехав в Ялту, я узнал, что Алексей Максимович жи­вет в Олеизе, и, когда я к нему туда приехал, он мне про­чел два первых акта «На дне». Это было в апреле, а в августе я уехал к нему в Арзамас, где он мне прочел уже всю пьесу. В самой первой редакции пьеса называлась «На дне жизни».

Работа над «Мещанами» настолько затянулась, что первое представление пьесы состоялось уже не в Моск­ве, не зимой, а весной в Петербурге. Как мы и ожидали, имя автора было встречено в драматической цензуре хмуро. Однако, помирившись на немногих цензурных вы­марках, пьесу «Мещане» нам отстоять удалось. Прошел бы и в полицейском смысле и самый спектакль, но тут примешался один эпизод, который чуть не сорвал нам на несколько лет возможность показать такого блестящего драматурга театральной публике. Дело было так.

Незадолго до представления «Мещан» Алексей Мак­симович был избран почетным академиком и уже был извещен об этом избрании. Извещены были об этом но­вом избрании и другие почетные академики, среди ко­торых находились: Короленко, Боборыкин, Потехин, Че­хов. Как вдруг стало известно, что президент Академии великий князь Константин Константинович вычеркнул из числа членов Академии имя Максима Горького. Это известие, конечно, проникло очень быстро во все круж­ки молодежи, взволновало их, и в полицейских сферах появились опасения, что во время представления «Ме> щан» в Художественном театре будут устраиваться де­монстрации, враждебные великому князю. Тогда ми­нистр внутренних дел Сипягин, ничтоже сумняшеся, за­претил постановку «Мещан». Мы начали хлопотать, спо­рить, бороться. Вскоре после этого могла состояться ге­неральная репетиция, на которую собрались многие ми­нистры, их жены и друзья.

Разрешение сопровождалось подробностями настоль­ко комическими, что трудно было бы поверить в их дей­ствительность. Пьеса была разрешена только для або­нементов, для 1-го, 2-го, 3-го и 4-го абонементов, стало быть, только для определенной публики, которая уже ранее, задолго, купила свои места на эти четыре спек­такля. Полиция придумала средство, чтобы проверить эту публику и подготовить строгий контроль к представ­лению «Мещан», чтоб в театр никак не могли проник­нуть «зайцы» из молодежи. А сказать правду, мы про­пускали таковых человек по 50 на спектакль. Однажды я прихожу в Панаевский театр к обычному времени пе­ред началом спектакля. Шла «Дикая утка» Ибсена в один из абонементов. И вообразите мое изумление, ког­да я увидел, что при входах, где у публики просматри­вали билеты, вместо обычных капельдинеров во фраках стоят и занимаются этим делом городовые. Видеть горо­довых, отбирающих билеты, было до такой степени не­обычно, что публика терялась и даже пугалась. Я выз­вал к себе в кабинет своего секретаря и спросил, что это означает. Мне сказали, что это распоряжение пристава. До всякого объяснения я велел немедленно городовых отвести за коридоры театра, а на их место поставить прежних капельдинеров. Спустя некоторое время ко мне влетает помощник пристава и спрашивает: правда ли, что я распорядился убрать городовых. Я, конечно, отвечал, что правда. Еще через некоторое время является сам пристав и очень грубо говорит мне, что я не имел на это никакого права. Я ему возражал, что отвечаю за спек­такль я и что не могу допустить, чтобы разбросанные по коридорам городовые терроризировали публику одним своим видом.

* Тогда я должен немедленно сообщить об этом гос­подину градоначальнику.
* Сделайте одолжение.

Пристав разгневанный ушел, минут через пятнад­цать ко мне является опять его помощник.

* Его превосходительство господин градоначальник требует вас к себе.
* Передайте его превосходительству, что я не могу оставить театр и потому не могу к нему явиться сейчас.
* То есть как же это, не можете?
* Вы передайте. Надеюсь, что ваш начальник пой­мет, что я, как капитан корабля, не могу оставить ко­рабль во время плавания.

Прошло еще некоторое время. Тот же помощник при­става:

* Его превосходительство ждет вас завтра в 11 ча­сов утра.
* Ладно.

На другое утро я отправился к Клейгельсу. В тоне, почти приличном, он начал объяснять мне всю дерзость моего поступка. С своей стороны я сказал ему, что если бы он видел оторопелые лица публики, то он бы понял меня сразу.

* Ах, так вас смущает, что это были городовые в форме? Хорошо.

Вечером шел спектакль опять абонементный и на месте капельдинеров были опять городовые, но уже во фраках. Надо было видеть эти большие тела, кажущие­ся совершенно неуклюжими во фраках, эти красные ру­ки, не умеющие справиться с билетами, чтобы предста­вить, до какого фарса могли доходить административ­ные распоряжения.

Спектакль «Мещане» прошел благополучно. Неболь­шие демонстрации раздавались только в последнем пред­ставлении. Молодежь, горячо полюбившая Художест­венный театр, отлично поняла, в чем дело, и не желала своим поведением срывать произведение автора.

Успех пьесы был очень большой, но, судя по перепи­ске с автором, который был в ссылке, он этим успехом не особенно интересовался.

Алексей Максимович с нетерпением ждал постановки второй своей пьесы, репетиции которой начались уже в августе. Как и следовало ожидать, «На дне» цензурой было совершенно запрещено. Пришлось ехать в Петер - бург отстаивать чуть не каждую фразу, скрепя сердце делать уступки и в конце концов добиться разрешения только для одного Художественного театра. От ряда бе­сед с тогдашним начальником главного управления по делам печати, проф. Зверевым, у меня осталось впечат­ление, что пьеса была разрешена только потому, что власти думали, что она на сцене потерпит решительный провал.

Период репетиций является временем самого тесного сближения Алексея Максимовича с Художественным те­атром. В работах на репетициях, как автор, Алексей Максимович всегда был очень уступчив в мелочах, но очень настойчив в том, что считал существенно важным. При его огромном обаянии умел увлекать артистов и по­корять их своею убедительностью. Очень много помогал в изучении быта босяков.

Успех «Дна» был грандиознейший.

ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА С М. ГОРЬКИМ

...Пытливая внутренняя устремленность. При внеш­нем спокойствии какой-то громадный запас нерастрачен­ных сил, готовых броситься по тому пути, какой подска­жет интуиция. Зоркость исподлобья и точная, быстро го­товая оценка и сортировка наблюденного. И что-то за­ставляет как бы сосредоточиться, задуматься, а что-то быстро отбрасывается, как от знакомой, ненужной вето­ши. При скромности хорошего вкуса — стихийная вера в себя или, по крайней мере, в свое миропонимание. При­ятный басок нараспев, акцент на 6 и очаровательная, сразу охватывающая лаской улыбка. В движениях ка­кая-то своеобразная угловатая грация. Определенная влюбленность в Чехова.

Так рисуется мне Максим Горький в воспоминаниях о первой встрече.

В эту пору он уже шел по горе своей славы, но имя его еще не было истрепано репортерами и интервьюера­ми, фотографий его не было совсем, только катилась молва о каком-то босяке громадного литературного та­ланта, который был полуграмотен и которого, как гла­сила молва, Короленко вывел на литературную доро­гу,— молва о новой литературной звезде, сразу выдви­нувшей еще неведомый мир босяков и охваченной тоном такой бодрости, силы, крепкой цепкости за жизнь, по ка­кой интеллигенция так) тосковала в эту пору сумерек, кислого тона, всяких лишних и хмурых людей безвре­менья.

Публика, любящая литературу, театр, в сущности го­воря, мало интересуется самим искусством, может быть, потому, что мало его понимает. Нужно непрерывно на­ходиться в атмосфере искусства, чтобы понять, какую радостную веру возбуждает появление нового настоя­щего таланта. Публика схватывает только содержание, пожалуй, еще общее настроение; Горький увлек сразу и тем и другим. Но публика не схватывает: там метко найденного выражения, там сочного густого мазка кра­ски, там какой-нибудь едва уловимой, но яркой черточ­ки характера, словом, всех тех проявлений настоящего таланта, творящего искусство, который одуряет арома­том жизни, нашедшей новые, прекрасные выражения. Понятно поэтому, что любопытство к личности Горько - го, охватившее всю читающую публику, было особенно остро в людях театра и литературы. Ну, и, разумеется, нас, зачинателей молодого театра, сейчас же должно бы­ло охватить желание подбить Горького писать для этого театра пьесу. Театру, стремившемуся сказать новое сло­во, конечно, нужны были и новые авторы.

Вся поездка Художественного театра в Крым и без того носила праздничный характер: было молодо, све­жо, красиво, духовная артистическая бодрость молодых сил и молодого театра сливалась с яркими весенними красками крымской природы и с блеском моря. Все рас­цвечивалось радостью близкого свидания с любимым ав­тором, а тут еще присутствие другого молодого поэта, так волновавшего в это время лучшие круги русской ин­теллигенции.

Когда труппа съехалась, я сообщил ей об этой неожи­данной встрече и сказал, что нашему театру предстоит задача не только пленить своим искусством Чехова, но и заразить Горького желанием написать пьесу.

Почти две недели вся труппа проводила с Алексеем Максимовичем неразлучно целый день, и, очевидно, мис­сию свою она выполняла успешно, так как расстались мы, получив от него обещание написать пьесу. Больше всего, конечно, манил актеров мир босяков, но вместе с автором мы предчувствовали, что не только изображение этого мира, но даже имя самого автора встретит в цен­зуре настроение угрожающее, и как-то сошлись на том, что первая пьеса еще не тронет «бывших людей».

Следующий зимний сезон был одним из самых блестя­щих в Художественном театре. Это был сезон «Доктора Штокмана» и «Трех сестер». В этом сезоне, если память мне не изменяет, Горький впервые знакомился с Художе­ственным театром в Москве, но жить ему в Москве по­долгу было нельзя; кажется, он больше наезжал сюда. Помнится, что для свидания с ним я ездил к нему в Ниж­ний Новгород, помнится еще, что когда он оканчивал первую свою пьесу «Мещане», то слушать ее ездил наш режиссер, покойный И. А. Тихомиров, тоже в Нижний Новгород, что потом по болезни Горькому было разре­шено уехать на весну в Крым, а затем он был выслан на жительство в Арзамас. Это уже в 1902 году.

Алексей Максимович сдал в театр «Мещан», но сразу, передавая пьесу, уже говорил, что у него в замысле дру­гая, более важная, более нужная. И даже когда мы на­чали репетировать «Мещан», он мало интересовался по­становкой, занятый следующей пьесой. Эта следующая— «На дне» — была написана даже до того, как «Мещане» появились на сцене. Той же весной 1902 года, приехав в Ялту, я узнал, что Алексей Максимович живет в Оле- изе, и когда я к нему туда приехал, он мне прочел два первых акта «На дне». Это было в мае, а в августе я уе­хал к нему в Арзамас, где он мне прочел уже всю пьесу. В самой первой редакции пьеса называлась «На дне жизни».

Работа над «Мещанами» настолько затянулась, что первое представление пьесы состоялось уже не в Москве, не зимой, а весной, в Петербурге. Как мы и ожидали, имя автора было встречено в драматической цензуре хмуро. Однако, помирившись на немногих цензурных вымарках, пьесу «Мещане» нам отстоять удалось.

И. А. САЦ

И. А. Сац в Художественном театре так и остался не- замененным. ...Сац был самым замечательным театраль­ным музыкантом, каких я когда-либо знавал,— музыкан­том сцены, музыкантом творимого театром спектакля. Он обладал совершенно исключительным даром-, с одной стороны, чувствовать пьесу, режиссера, актеров, харак­тер спектакля и с другой — находить на своей музыкаль­ной палитре такие образы и краски, которые в чудесных и причудливых гармониях органически сливались с ак­терами, с режиссером, с пьесой, со всем спектаклем.

Кто из композиторов, самых крупных, не производил иллюстраций драматических спектаклей! Есть прекрас­ные и популярные иллюстрации Мендельсона, Чайков­ского, Грига. «Пер Гюнт» Грига едва ли уступает «Пер Гюнту» Ибсена. Но «Пер Гюнт» Грига, вдохновленный Ибсеном, совершенно самостоятельное произведение. Его место — концертный зал. И когда играют поэму Ибсена в сопровождении музыки Грига, как это и было допу­щено в Художественном театре, то слушатели обретаются в непрерывной раздвоенности, их напряженное внимание то и дело переносится из настроений концертных в теат­рально-драматические. С ощущением чувствительных сдвигов или толчков. И от этого драма теряет в своей не­посредственности, в своей динамической непрерывности, а музыка — в той четкости и незасоренности, какую она имела бы в концерте.

Это одно из любопытных театральных заблуждений на протяжении многих десятков лет: когда ставится пье­са, в особенности так называемая постановочная, то за­казывается сопровождающая ее музыка. Так же, как в былое время, заказывали декорации, то есть без подчи­нения всех элементов спектакля единой воле. Художник писал декорации, композитор музыку, режиссер создавал мизансцену, актеры интерпретировали пьесу. Каждый вкладывал в постановку свое ощущение пьесы, но без того, чтобы всем вместе найти общее духовное направ­ление. При этом еще музыка не вливалась в драматиче­ский спектакль, как все, что составляло его по ту сторо­ну занавеса, а выносилась сюда, в оркестр, сидящий пе­ред занавесом, с дирижером, являвшимся как бы каким- то персонажем пьесы.

[К 100-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ А. Н. ОСТРОВСКОГО]

Если Островского хотят поставить в образах для стро­ительства Новой Жизни, то надо брать от него не форму, не его драматургическую технику... В этом отношении можно уйти далеко вперед... даже не быт, как таковой, а вот именно его учение о добре и зле, его верховный муд­рый глаз на грешную землю. Там, где в основу строи­тельства жизни, как краеугольный камень, ставится не­нависть, там Островский будет лишним. Не фор­мально надо брать его. К этому разные театры уже го­товы, они уже говорят, что роли у Островского — те же маски из итальянской комедии. Этакая у нас страсть от­давать свое добро! От этакого использования Островско­го толка не будет. Мне не важно, как формально будут играть Островского — в декорациях ли передвижников, на сукнах или в порядке конструктивизма,—если эта внешняя форма придет от глубинного понимания духа Островского. Вот это мне важно. Важно, чтоб актер всем своим существом нес в публику правду Островского. Ми­ролюбие его честное, его Доброе, его Улыбчивое, его яр­кое, красочное слово — в этом искал обаяние, в этом за­имствовал уроки для сценического воздействия — Живую жизнь! < ... >

[ОБ ОСТРОВСКОМ]

Оценивать значение Островского для нашего времени вне театра, вне Островского-драматурга, все равно что обесценивать его на добрые пятьдесят процентов.

Ведь, в конце концов, писателей, соединяющих огром­ный литературный талант с таким же сценическим, на­перечет по всем национальностям мира. А между тем именно этой стороной специально занимаются у нас не­достаточно.

Мы называем это «чувством театра». Что это такое? В чем именно проявляется оно у Островского? Какие осо­бенности его творчества дают ему театральный успех? Почему пьесы иных крупных литературных талантов не звучат так сценично, как пьесы Островского?

Нам, людям театра по преимуществу, иногда кажется, что это чувство театра у Островского чрезвычайно род­ственно актерскому чувству. Оно должно быть врожден­ным или может быть воспитываемо. Мы знаем актеров со сценическим даром таким легким, заразительным и так рано проявлявшимся, что невольно считаем его врожденным. И знаем актера, тоже добившегося боль­ших успехов, но в течение десятка-другого лет преодо­левавшего в себе какие-то сценические затруднения.

В настоящей краткой заметке я пробую только наме­тить пути для изучения сценического таланта Островско­го. Он по-актерски чувствует звучание (в театральном резонансе) образа, темперамента, слова, ритма, в осо­бенности сценические положения. Он художественным чутьем оценивает силу неожиданностей, тех неожиданно­стей, которые сначала могут казаться театральными deus ex machina[[41]](#footnote-42), а на самом деле необходимы.

Все эти черты особенно ярко проявляются у сцениче­ского таланта в первых выступлениях. Дальше уже чув­ство театра переходит в мастерство. Его образы велико­лепно помогают актерскому творчеству. Его замечатель­нейший «язык» чрезвычайно выигрывает, когда произно­сится со сцены, потому что он характерен для каждого образа в отдельности. Он создает роли.

Актерский мир в течение десятков лет и в своем быту говорил языком Островского — до такой степени слива­лась личная актерская психика со сценическим воспри­ятием образов Островского. Его пьесы обладают той сча­стливой ясностью, которая так помогает сценической ре­акции. Островский чувствует театральное время. Он не боится кажущихся неестественными театральных скач­ков. У него в первом действии «На всякого мудреца до­вольно простоты» Курчаев, уйдя со сцены, возвращается минут через пятнадцать — двадцать, а рассказывает, что он уже побывал и у Мамаева и в Сокольниках у Туруси- ной; словом, что потребовало бы в действительности по крайней мере часа полтора.

Реалиста, склонного к натурализму, такое несоответ­ствие действительного времени с театральным могло бы смущать. Островский не останавливается и перед сокра­щением психологических интервалов.

Но есть еще более важные черты, делающие пьесы Островского такими сценичными. Это, во-первых, атмо­сфера добра в его произведениях, ясная, твердая симпа­тия на стороне обиженных, на что театральный зал всег­да чрезвычайно чуток. И затем — то, что мы называем художественной идеализацией образов. Это вовсе не зна­чит, что Дикой, Хлынов, Рисположенский, Брусковы, Коршуновы, Чугунов и вся эта галерея отвратительных людей возбуждают в Островском хотя бы примирение с ними. Его глубоко враждебное отношение к таким обра­зам не может подлежать ни малейшему сомнению. Но как художественные создания они носят в себе те же черты пленительности, как и самые положительные лица. Так сказать, воспитательное значение такого творчества остается во всей силе. В жизни вы отвернетесь от этих людей с презрением, а в театре проводите их бодрым, жизнерадостно-честным смехом.

Не останавливается Островский и перед умилением, в особенности в финалах своих произведений, нигде не переходя в мелодраму. Правда, эта атмосфера добра, так рисующая Островского мудрым, глядящим на жизнь то трогательно-ласково, то строго-проницательно, с годами, в позднейших пьесах, как будто переходит в добродушие, в квиетизм — качества для крепкого молодого поколения даже неприемлемые. Особенно ярко это отразилось на второй редакции «Воеводы».

Можно бы, анализируя его сценическое творчество, наметить еще целый ряд маленьких, второстепенных про­явлений этой «тайны» — чувства театра.

[И. С. ТУРГЕНЕВ]

Я начал любить Тургенева с малых лет. Осталось в памяти огромное впечатление от Герасима и Муму. Когда уже в зрелом возрасте я перечитывал этот рассказ, я не мог хорошо понять, почему он произвел такое потряса­ющее впечатление на меня, десятилетнего мальчика.

Сильнейшее впечатление на меня производили «Отцы и дети» и «Вешние воды».

Моим учителем словесности в гимназии в Тифлисе был человек знающий, но не любивший ни нас, учеников сво­их, ни того святого волнения, какое возбуждала в нас передовая художественная литература. Но в параллель­ном классе был учитель Горяинов, заслуживающий самой благодарной памяти. Он некоторое время собирал учени­ков во внеклассные часы и беседовал с нами. Потом ему это запретили. Ему мы обязаны были многим, и между прочим любовью к Тургеневу.

«Рудиным» я увлекался меньше, «Дворянским гнез­дом» больше. Любил я всегда и «Затишье», и многое в «Дыме», и в «Накануне», даже не в такой сочной вещи, как «Новь», но «Отцы и дети» и «Вешние воды» захва­тывали меня, сколько бы раз в жизни я ни возвращался к ним. А это было очень-очень много раз, до самых по­следних лет.

Едва? я начал работать: по театру, как моей мечтой стало увидеть на сцене «Месяц в деревне» с сохранением того аромата, каким веяло от романов Тургенева. Это бы­ла мечта о литературном театре, каким не всегда был даже самый лучший из русских театров — Московский Малый и какой я старался осуществить в Художест­венном.

Что больше всего я ценил в Тургеневе?

Мало кто из мировых поэтов умел так волнительно рассказывать о любви и в особенности о любовных ката­строфах. Это, по-моему, самое сильное в Тургеневе.

Но он же умел вдохновлять красотой гражданского мужества, в особенности в женском образе. Громадное большинство наших юных встреч с девушками — гимна­зистками и курсистками — были проникнуты тургенев­ской идеологией. «Что делать?» Чернышевского, Достоев­ский и Тургенев, но больше всех Тургенев.

Одно время, не совсем без основания, называли Че­хова сыном Тургенева. Его влияние можно было бы ука­зать не только на отдельных кусках Чехова, но и на осо­бенной тургеневской мягкости красок и на отношении к русской природе. Есть у Чехова даже несколько выраже­ний целиком из Тургенева. Но в то же время никто так ярко и решительно не обрушивался на устарелую форму изложения Тургенева, как именно Чехов. Тягучесть, пов- торность, обилие придаточных предложений, излишняя декоративность в описаниях природы — все то, чему так подражали в Тургеневе второстепенные писатели и что сам Тургенев впоследствии называл «плохой литерату­рой». «Сын» резко сметал эту манеру со своего литера­турного пути: мужественной сжатостью, отсутствием де­епричастий,— «который», «словно», огромного подбора слащавых эпитетов и пр. и пр.

ЛЮДИ ТЕАТРА НЕ ЗАБУДУТ ЛУНАЧАРСКОГО

Сколько ни живешь на свете, как ни философствуешь, а все не можешь отделаться от взрыва досады, сдавлен­ного негодования, бессильной злобы при известии о смер­ти человека, каждый день которого мог нести людям или пользу, или радость, или то и другое вместе...

Смерть Луначарского не явилась неожиданностью и все-таки потрясает. В первые часы после известия ярко и быстро мелькают лишь главные черты воспоминаний: о его богатом общественном прошлом, об участии в гро­мадных революционных сдвигах, об успехах и ошиб­ках...

Прежде всего: исчез огромный ораторский талант. Кто только не находился под обаянием красочной убедитель­ности и огневости речей Луначарского! Люди театра не забыли, как в первые месяцы революции они приходили на собрания, заряженные «протестом» до зубов, со стис­нутыми скулами, а после полуторачасовой зажигатель­ной речи, под мягкими, но беспощадными ударами желез­ной логики сбрасывали с себя все сомнения и с места рвались в бой за вожаком. Самые непримиримые, самые упрямые!

Потом — какая-то, почти не поддающаяся объяснению эрудиция. Безошибочно можно сказать, что в истории культуры всего мира не было ни одного явления, ни од­ного имени, которых бы Анатолий Васильевич не знал и по которым не мог бы тут же, без справок с книж­ной полки, дать более или менее обстоятельные све­дения.

Как человек, призванный быть администратором, он, казалось, всегда находился в борьбе со своим добрым сердцем. Он мучился, если ему надо было отказать в чем- нибудь. При этом, если только его собеседник не был явным политическим врагом, Анатолий Васильевич преж­де всего видел его достоинства и почти забывал о недо­статках собеседника. Он вовсе не старался быть прият­ным, но тем не менее был им, особенно благодаря иск­реннему и какому-то доверчивому тону.

Немало надо будет сказать о его драматургии, о его своеобразных подходах к театру...

ЧЕРЕЗ 30 ЛЕТ (ЧЕХОВ)

Близость между Художественным театром и Чеховым была чрезвычайно глубока. Родственные художественные идеи и влияния Чехова на театр были так сильны, что кажутся несоизмеримыми с тем коротким сроком, кото­рый они продолжались. Ведь это всего на протяжении пяти с небольшим лет. В первый год существования те­атра Чехов его не знал совсем, и в театре только очень немногие знали Чехова лично, даже после блестящего успеха «Чайки» — истинной создательницы Художествен­ного театра. Многие в театре, начиная с Константина Сергеевича даже, поняли и полюбили Чехова только по­сле того, как приобщили свое творчество к его творчест­ву. А потом, через пять лет, он уже умер. И за этот ко­роткий срок произошла такая художественная сплочен­ность, что в театре едва ли проходила какая-нибудь серь­езная репетиция, во время которой на том или на другом примере не было бы произнесено имя Чехова.

Какие задачи ставил театру Чехов-драматург?

Освободиться от заскорузлых наслоений сценической рутины и литературных клише старого театра.

Вернуть сцене живую психологию и простую речь.

Рассматривать жизнь не только через ее вздымаю­щиеся вершины и падающие бездны, но и через окружа­ющую нас обыденщину.

Отыскивать театральность драматических произведе­ний не в пресловутой сценичности, отдавшей театр на много лет во власть особого рода мастеров и оттолкнув­шей от него живые литературные таланты, а в скрытом внутреннем психологическом движении.

Искусство Чехова — искусство художественной свобо­ды и художественной правды. Искусство художника, ко­торый любил жизнь тем более, чем менее имел на нее права вследствие своей болезни. Любил ту простую жизнь, какая дана всякому человеку. Любил березу и солнечный луч чистого утра, любил извилистую степную речку, которую «камыш украшает, как брови красивые глаза девушки». Любил мягкий посвист перепела и тоск­ливый крик совы. Беззаботный смех, молодость, наивную веру, женскую любовь, литературных друзей, даже обы­вателей, над которыми смеялся. Любил русский язык, его славянский лиризм, его меткие сравнения, неожиданную образность. И более всего любил «тешить свой ум меч­тами».

Он был искренен, и говорил и писал только так, как чувствовал.

Он был глубоко добросовестен, и говорил и писал только о том, что знал крепко.

Он любил быт, как только может любить его худож­ник-колорист. И глядел он на него простыми, умными глазами.

И вдруг... отчего произошла эта тоска? Эта знамени­тая «чеховская тоска», которая так ошеломила читателя красотою субъективной правды? Точно вскрыл он вне­запно то, что носил тогда в душе каждый русский интел­лигент. Вскрыл и стал так близок душе читателя.

Откуда она подкралась? От недуга ли, подтачивавшего его жизнерадостность, или от мечтаний о лучшей жизни?

Тем, что в душе Чехова было самым глубоким и серь­езным, он не делился даже с близкими. Как человек большого содержания и скромный, он любил одинокость чувства и одинокость мысли. Но при всей сдержанности иногда, в особенности в письмах, он не мог скрыть мучи­тельного тяготения к самым простым радостям жизни, доступным всякому здоровому человеку. В эти пять лет близости к Художественному театру он был прикован к югу, к лакированной зелени Крыма, которого не любил, вдали от литературных кружков, от близких, от левита- новской природы, от Москвы, к которой чувствовал осо­бенную нежность, и часто тосковал ужасно.

«Мне ужасно скучно. День я еще не замечаю в работе, но когда наступает вечер, приходит отчаяние. И когда вы играете второе действие, я уже лежу в постели. А встаю, когда еще темно. Представь себе: темно, ветер воет и дождь стучит в окно».

Да, вот представьте себе. В то время, когда Москва грезится ему сверкающей вечерними огнями, когда в его любимом театре играют второе действие, может быть, даже как раз то второе действие его «Трех сестер», где осевший в провинции Прозоров говорит: «С каким бы удовольствием посидел я теперь в трактире Тестова», ко­гда публика, пользующаяся всеми простыми благами столицы, плачет над участью тех, кто томится в скучной тоскливой глуши,—тогда именно автор, вызвавший эти слезы, испытывал «отчаяние», как заключенный. А когда все, о ком он вспоминает, еще ранним-рано спят, он уже встает. И воет ветер, и дождь стучит в окно. И еще темно!

Я не имею возможности обращаться здесь к тем мно­гочисленным трогательным, ласковым и печальным вос­поминаниям, которыми окутана близость Чехова к Ху­дожественному театру. Один из наиболее дорогих нашему сердцу писателей и «коллективный художник» театр сли­лись в самых трепетных своих мечтах и стремлениях. За пять лет, силою судеб, дружественно и тесно сблизились их жизни для того, чтобы укрепить в искусстве новое движение.

Тридцать лет прошло со дня смерти Чехова, и когда разглядываешь пути сценического творчества за этот пе­риод, то ясно видишь, какуЛо огромную роль сыграло это движение. Несмотря на каскад «новых форм», их сущ­ность, их живая природа исходят от все тех же источни­ков непрерывно очищаемого от штампов русского реа­лизма.

С ДЕТСТВА «ТЕАТРАЛЬНАЯ» (А. А. Яблочкина)

Люди театра, конечно, сделают основательную харак­теристику нашей юбилярше как актрисе и сумеют оценить ее громадную деятельность. Я хочу остановиться на са­мом начале ее театральной карьеры, на ее «школе»...

Придется, пожалуй, окунуться в глубь далеких воспо­минаний.

После покорения Кавказа и до начала семидесятых годов театр в Тбилиси был казенный, императорский. Культивирование театра входило в программу русифи­кации края. Театр находился внутри караван-сарая. А караван-сарай — это нечто вроде гостиного двора. Пом­ню небольшой уютный театральный зал в ультравосточ­ном вкусе. Помню с боков у среднего входа ложи с ре­шетками— это для скрывающих лицо женщин. Кавказ­ский наместник великий князь Михаил Николаевич, брат царя (Александра II), не жалел казенных средств на те­атр. Тут сосредоточились все роды сценического искусст­ва: была и итальянская опера, и русская драма, и комиче­ская опера, и даже — немного — балет. Меня, мальчика, мать очень часто водила в театр. Я помнил огромное ко­личество слышанных мною опер. В течение трех, много четырех лет я переслушал все ходовые тогда в Италии и в Петербурге оперы Беллини, Доницетти, Россини, Мо­царта, Галеви, Обера, Флотова. Я помню ясно «Горе от ума», «Маскарад», «Гамлета», «Шутников», «Бедность не порок», «Мудреца», «Грозу»... Среди всего этого помню и «Дочь полка», и «Птички певчие», и «Орфея в аду», после постановки которого в гимназии было вывешено запрещение посещать театр, потому что актер Соколов (впоследствии Градов-Соколов) в роли Юпитера зло ост­рил насчет директора гимназии... Сейчас я даже плохо представляю себе, как такой колоссальный репертуар умещался на одной сцене. А кстати, плохо представляю себе и то, как я мог запомнить до сих пор такое громад­ное количество спектаклей, виденных мною на протяже­нии нескольких лет отрочества.

Драматическая труппа составлялась преимуществен­но из театральной молодежи московского Малого и пе­тербургского Александрийского театров.

Так вот, в этом театре в караван-сарае помню «Грозу», в которой Катерину играла Михайлова, а Варвару— Светланова[[42]](#footnote-43). А были это псевдонимы. Потому что эти две актрисы, как рассказывалось тогда, приехали в Тби­лиси полуконтрабандой, без официального разрешения петербургского начальства, а настоящие фамилии их бы­ли: г-жа Яблочкина 1-я и г-жа Яблочкина 2-я — молодая жена актера и режиссера А. А. Яблочкина и дочь его от первого брака, как все называли ее,— Женя Яблочкина.

Может быть, это было первое представление «Грозы» в древней столице Грузии Тбилиси, в театре, помещен­ном между лавками караван-сарая и построенном в во­сточном стиле, с решетчатыми ложами.

Михайлова несла репертуар первой драматической актрисы. Светланова была одной из талантливейших ingenue того времени. Через два-три года после этого пребывания в Тбилиси она прославилась исполнением Агнии в премьере «Не все коту масленица» в Петербурге.

Должно быть, семья Яблочкиных полюбилась Тбили­си и Тбилиси полюбился ей, потому что вот как было дальше.

Яблочкины уже возвратились на место своей посто­янной службы в Петербург, как в Тбилиси затрещал те­атр. Казначейство наместника нашло, что дело русифи­кации через театр обходится слишком дорого; дирекция во главе с полковником Филосовым (какие вздорные под­робности остаются иногда в памяти!) была упразднена, и театр сдан частному предпринимателю, антрепренеру Надлеру. Труппа теперь была уже только драматическая, собранная из провинциальных актеров. Дело было мало­интересное и заслуживает памяти разве потому, что в труппе был молодой, входивший в славу А. П. Ленский.

Антреприза Надлера просуществовала недолго, и те­атр был сдан Яблочкину на условиях довольно высокой субсидии и, помнится, сроком на шесть лет. Яблочкину пришлось выйти в отставку и окончательно поселиться в Тбилиси.

Яблочкин был первым крупным режиссером в русском театре. С его именем впервые устанавливается большая самостоятельная власть режиссера. До него на режиссе­ре сосредотачивались почти исключительно администра­тивные обязанности, актерам он мало помогал и в худо­жественном отношении был занят только обстановочной частью. Яблочкин прославился постановкой «Смерти Иоанна Грозного» А. К. Толстого в Петербурге, причем большой успех выпал и на долю так называемых народ­ных сцен. Но он уже и там, в Петербурге, врывался в творчество актеров и становился близок им как режис­сер-педагог. От своей личной актерской карьеры он от­казался и всю свою огромную энергию направил на театр во всем его объеме. Он и пьесы ставит, он и актеров учит, он же и антрепренер, рискующий всем достоянием своим и своей семьи.

Когда он с семьей переселился в Тбилиси, то оказа­лось, что семья-то состоит не только из молодой жены под псевдонимом Михайловой и дочери от первого брака под псевдонимом Светлановой, но еще двух детей от второй жены — мальчика Володи и пятилетней девочки Сани, то есть той самой Александры Александровны, юбилей ко­торой мы сегодня празднуем.

Мальчику нужен был учитель. Обратились в гимна­зию. Директор порекомендовал первого ученика седьмо­го, предпоследнего класса. Мне было всего пятнадцать лет, но у меня уже был педагогический опыт, так как я начал давать уроки с тринадцати лет.

Яблочкин платил мне щедро, но если бы он и поску­пился, я все равно радостно ухватился бы за уроки в те­атральной семье, за одну возможность приблизиться к дому, где в воздухе носятся слова из театра, где люди, как мне казалось, ходят и говорят не так, как обыкновен­ные люди, где пахнет театром, костюмами, красками,— к дому, где зсе полно переживаниями самолюбий, мечта­ний, явных успехов и тайных закулисных столкновений,— словом, приблизиться к театральной атмосфере, в какой росла наша юбилярша.

В старину это было очень распространенное явле­ние— несколько поколений семьи отдавалось театру. И «учебе» придавалось очень мало значения, а часто она даже считалась вредной. Хотя школа при императорских театрах существовала, хотя знаменитые Федотова, Ермо­лова, Никулина вышли из такой школы, тем не менее популярность ее все падала, и первое место в театре за­нимали все чаще актеры из провинции.

Вот об этом-то я и хотел сказать, взявшись за перо.

А. А. Яблочкина всегда была очень соблазнительным примером для людей, восставших против театральной школы. Практика, практика, практика и советы хороших актеров — вот, по их мнению, лучшая школа. Счастье Александры Александровны было уже в том, что она ро­сла около такого педагога, как ее отец. Помню, я однаж­ды присутствовал на его репетиции. Была такая драма— «Испорченная жизнь» Чернышева. Главную роль играл молодой актер Журин... не могу вспомнить — потом же­нившийся на Жене Яблочкиной или уже бывший ее му­жем... И врезалось мне в память, как Яблочкин заставлял Журина повторять главную сцену множество раз, да во весь голос и всеми нервами,— сцену-монолог,— то зара­жая Журина своей энергией, то объясняя ему психологи­ческое содержание, то просто показывая по-актерски. Та­кая режиссура была тогда новостью, во всяком случае, явлением необычным... Шестилетняя Саня не могла не вбирать таких уроков всем своим существом.

Я, кажется, не ошибусь, если скажу, что в этом же именно спектакле Саня Яблочкина выступала в роли до­чери героя и героини пьесы. Это был ее первый выход на сцену.

Счастье Александры Александровны было в том, что уже девушкой семнадцати-восемнадцати лет она попала на курсы Федотовой. Значение школы при Малом театре тогда совсем свелось к нулю. Начались заботы о реорга­низации ее. Курсы Федотовой, еще не оформленные ка­ким-нибудь уставом, были только первой ласточкой бу­дущей школы — курсов Ленского, Правдина, Садовского.

Но пребывание в классах Федотовой продолжалось всего несколько месяцев. Вероятно, по настоянию отца она сразу пошла «на практику»; поступила в театр Кор- ша, где ей могли дать ответственные роли на первых же шагах.

И вот, не пройдя никаких определенных курсов, она тем не менее заняла сразу сравнительно крупное положе­ние. Таких примеров было много, они-то, я и говорю, яв­лялись соблазном для противников театральной школы. Причем в их доводах было, к сожалению, много верного. Я сам'впоследствии, когда управлял школой, много раз находил какие-то преимущества в том, когда молодые люди начинали свою сценическую карьеру сразу. В таком начале скорее, ярче и вернее проявляются их артистиче­ские данные', качества темперамента, сценическая вос­приимчивость и голос, голос, голос. Голос и дикция, важ­нейшие качества актера, не раскрываются так ярко в обстановке школы, почти всегда интимной. Качества за­разительности— лирической ли, драматической, или смех, или юмор, и одно из необходимых свойств актерской лич­ности — память,— словом, все актерские данные рас­крываются скорее и определяются точнее, когда молодо­му человеку необходимо выступать перед публикой воз­бужденным, сугубо внимательным, подстегиваемым необ­ходимостью выполнить задачу как можно лучше. Все это имеет и огромные недостатки. Это влечет к так называе­мым штампам, к безотчетному внешнему подражанию образцам, имевшим влияние чуть не с детства.

А с другой стороны, в условиях школьной обстановки, близости, неверной перспективы чаще были и ошибки, переоценка. Сколько случаев бывало такой переоценки! Сколько иллюзорных надежд возлагали преподаватели на своих учеников! Сколько талантов, не оправдавшихся на практике!

Стремясь избежать по возможности ошибок, я с пер­вых лет моей педагогической работы пришел к убежде­нию, что школа не должна быть оторвана от театра, что ученики должны проходить свою учебу в театральной атмосфере. Это мое убеждение и привело к созданию Ху­дожественного театра в связи с Филармоническим учи­лищем...

И тут счастье не покидало Александру Александров­ну. Через два года практики у Корша она вернулась в атмосферу Малого театра и опять под контроль Глике­рии Николаевны Федотовой, артистки громадного вкуса, беспредельной преданности сцене и искусству Малого театра. Такую же преданность воспитала Федотова и в нашей юбилярше. Но при всем этом для того, чтобы стать тем, чем стала наша юбилярша, надо было обладать еще двумя качествами: громадной любовью к актерской рабо­те, любовью к сцене, или, как у нас любят говорить, лю­бовью к искусству, любовью и сильной волей, направлен­ной к актерским переживаниям. Любовью, подчиняющей сценической работе все другие жизненные задачи.

А кроме того, нужна была и очень большая скром­ность.

Я не помню у Александры Александровны никогда ни намека на зазнайство. Скромность, благодаря которой она непрерывно училась. Это сторона очень важная. Ее великая учительница была все-таки во власти искусства, лишенного той великолепной простоты, которая посте­пенно завоевывала первенствующую роль в русском те­атре. Она и сама это сознавала и боролась с наследием старой школы. Федотова не раз говорила мне, что учится простоте у Ольги Осиповны Садовской.

...Перед глазами нашей юбилярши были Ермолова, Садовские, Медведева. Благодаря своей скромности она не переставала работать над собой и в этом направлении.

Нужна была стихийная любовь к сцене для того, что­бы переиграть такой громадный репертуар, как это сде­лала Александра Александровна. Ей не удавалось играть много ведущих ролей в Малом театре, потому что у нее были такие сильные конкурентки, как Федотова, Ермо­лова, а потом отчасти, может быть, и Лешковская. Но способность быстро овладевать ролями, смело и с уве­ренностью отдаваясь им, дала ей возможность переиг­рать множество ролей с теми же актерами Малого театра в летних поездках. Большинство их она перенесла потом и на сцену Малого театра. Эта любовь к сцене и к театру буквально с самых малых лет привела к тому, что вся ее жизнь находилась во власти театра. Александра Алек­сандровна — настоящий театральный человек.

И теперь, когда исполняется пятьдесят лет с ее первого спектакля, просто поражаешься ее кипучей энергии. У меня по крайней мере нет в памяти ни одного пятидеся­тилетнего юбилея артиста, который бы находился до та­кой степени в полном расцвете, как наша сегодняшняя юбилярша.

ИЗ РЕЧИ НА ПОХОРОНАХ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

Товарищи простят мне, что моя речь будет негладкой. Я прямо с вокзала; я узнал о кончине Константина Сер­геевича сегодня ночью, въезжая в Союз, на станции Не­горелое. Кроме того, моя память хранит так много пере­живаний за сорок один год, так много переживаний, ох­ватывавших не только искусство, но и личную жизнь, что, потрясенная, она не дает мне возможности быть красно­речивым.

За сорок один год нашей связи в театр вкладывались не толйко художественные идеи, но, в полном смысле это­го слова,— вся жизнь.

Станиславский имел гениальную способность вести за собой так, что человек действительно отдавался искусст­ву целиком. Работа творческая так сплеталась с жизнью, все интересы, все стремления так сливались в нечто це­лое и гармоничное, что нельзя было разобрать, где кон­чаются личные переживания, где начинаются пережива­ния художников.

Все те, которые начинали дело Художественного те­атра,— сам Станиславский, присутствующие при этом печальном прощании его осиротевшая вдова Мария Пет­ровна, брат Владимир Сергеевич, сестры Зинаида Сер­геевна и Мария Сергеевна, или так хорошо известные вам Москвин, Книппер, Вишневский, или такие соратники, как Григорьева [М. П. Николаева], Титов, Гремислав- ские... да простят мне другие, что я не упоминаю их сей­час,— все они, все положили в любимое дело свои жизни, как и сам Станиславский. Затем принесли сюда свои жи­зни Качалов, Леонидов. Это был первый пласт, охвачен­ный напряженной волей Станиславского к созданию ис­кусства благородной красоты, реально-честного, глубоко правдивого, захватывающего все существование работ­ников.

И тут так много было пережито неповторимого! Сколько я последнее время ни думал о возрождении тех чувств, которые захватывали нас при создании Художе­ственного театра, я приходил к убеждению, что это — неповторимо. И не только по обаянию талантов, которые создавали этот театр, но самое важное, если можно так выразиться, по влюбленному жречеству, каким была охвачена воля Станиславского. Именно влюбленное жре­чество, а не только почтительное отношение к искусству и понимание прекрасного.

Это стихийное стремление отдавать себя всего, цели­ком, осуществлению тех глубоких идей, которые его вол­новали, это горение, охватывавшее всех остальных, и бы­ло залогом, самым подлинным залогом успеха Художест­венного театра.

...Повторяю,— личное и творческое так сплеталось в наших переживаниях, что разобрать, где кончаются дру­жеские чувства и где начинаются чувства художника, не было никакой возможности. Но мы все в личной жизни все-таки отдавались и другим страстям, удовлетворяли и другие стремления. У Станиславского же было только искусство, и до последней минуты своих трудов и своей жизни он принадлежал и отдавался только этому жре­честву.

Я не знаю глубинных миросозерцании Станиславско­го... Я не знаю, как он думал о бессмертии. Но для нас именно здесь и начинается его бессмертие.

Пока моя мысль волнуется в стенах Художественного театра, около того, что создано Художественным театром, я вижу разрывы между искусством Станиславского и другими художественными течениями театра. Станислав­ский говорил, что искусство становится богаче, если в нем могут быть другие течения. Важно, чтобы конечная цель была бы настоящим торжеством правды. Как искус­ство переливается за границы театра, широко и далеко, как оно вливается в души всего народа, какими путями и что именно в искусстве проникает и наполняет сердце народа — в этом разберется история. Здесь же, на наших глазах, начинается бессмертие Станиславского.

... И мне хотелось бы, чтобы все находящиеся здесь, у гроба, мои товарищи по Художественному театру дали только одну клятву: клянемся относиться к театру с той глубокой и священной жертвенностью, с какой относился Станиславский. Принимаем, как великий оставленный им лозунг. Клянемся относиться так, как относился он.

**О ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ. О ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА И РЕЖИССЕРА**

ИНТЕРЕСНЫЙ СПЕКТАКЛЬ

Он состоялся в пятницу в Немецком клубе.

Любительский спектакль с ценами от 10 руб. за крес­ло! Мало того. Любительский спектакль, на который труд­но было достать билет! И этого мало. Любительский спек­такль с прекрасной, ровной игрой!

Вы мне не верите. Вы думаете, что я делаю рекламу Обществу искусства и литературы. Как вам угодно. Мне все равно, что вы думаете. Я утверждаю, что никто и ни­когда не видел такого образцового исполнения у люби­телей. Да если бы вы не были убеждены, что это люби­тели,— вы бы и не поверили. Комедия гр. Л. Н. Толсто­го «Плоды просвещения» была разыграна с таким ан­самблем, так интеллигентно, как не играют хотя бы у Корша.

Сама пьеса... Можно мне сказать правду? Сама пьеса мне не понравилась.

Как?! Что?! Какой-то там Гобой, глупый инструмент из оркестра, смеет!!. О! О!

Не понравилась. Что хотите, то и делайте со мной.

Свирепый критик «Московских ведомостей», г. Ю. Ни­колаев, предлагал назвать эту пьесу «Плодами невеже­ства». Тогда бы я еще подумал.

По-моему, вся барская часть пьесы карикатурна, ин­трига — французская. Если бы это была не комедия с яр­кой тенденцией, а фарс,— он был бы гениален, хотя и не­справедлив.

Кто станет спорить, что у нас есть глупые господа, ко­торые от нечего делать занимаются вздором? Есть и про­фессора тупицы, есть и доктора шарлатаны, и контроле­ры жулики, и умные горничные, и замечательно нравст­венные мужики. Всякого народа у нас довольно! Но что­бы глупые баре — с одной стороны, а великолепные му­жики — с другой, было абсолютной параллелью,— это­му никто не верит и никто не поверит. И слава богу, что никто не верит.

Я кусал себе губы от досады. Мне было обидно, что такой талант так криво смотрит на людей. Dixi et animum levavi [[43]](#footnote-44).

Спектакль был в пользу Братолюбивого общества. В большой зале Немецкого клуба было почему-то темно­вато. Кто это сэкономничал на освещении? Братолюби­вое общество или администрация клуба? Публика жало­стливо поглядывала на незажженные люстры. На дамах были элегантные туалеты, а света мало. Это даже же­стоко.

Однако я разглядел публику. Тут собрался цвет Мо­сквы. И представители высшего света, и богатое купече­ство, и пресса, и театральные завсегдатаи.

На сцене тоже знакомые все лица.

Во главе их К. С. Станиславский. Конечно, псевдо­ним. Псевдонимы не принято раскрывать, но я вам на­мекну, кто это Станиславский. Это будет простительно, во-первых, потому, что это секрет Полишинеля, а во-вто­рых, потому, что любители берут псевдонимы только по рутине, давно утратившей смысл.

Станиславский — высокий молодой человек из бога­того купечества, когда-то очень покровительствовавший Обществу искусства и литературы, талантливый и умный любитель.

Если бы я был театральным рецензентом, я бы посвя­тил ему, как и многим другим, целую статью. Так много тонких и характерных подробностей вложил он в роль самого Звездинцева.

Жену Звездинцева прекрасно играла М. А. Самаро- ва, если не ошибаюсь — присяжная актриса. Бетси — В. Ф. Комина. Вы ее знаете. В прошлом году на балу Об­щества искусства она получила вторую премию за кос­тюм цыганки. Здесь она тоже щегольнула несколькими прелестными туалетами. Любительница опытная.

Вово — также известный любитель Н. С. Сергеев, то­же из богатого купечества. Молодой человек универси­тетского образования, художник, гласный думы, талант­ливый любитель.

Доктор — И. А. Прокофьев. Это не псевдоним. Опять известный любитель.

Профессор — А. П. Вронский, недавно появившийся на горизонте Общества искусства. Играл ровно и акку­ратно. К чести гг. Станиславского, Прокофьева и Врон­ского должен прибавить, что они значительно сгладили излишние нападки автора на барина, доктора и профес­сора. Петрищев — Н. А. Александров. Ну кто ж не знает этого элегантного молодого фабриканта? Я и не подозре­вал за ним способностей прекрасно изображать светских фатов!

Таня, горничная,— М. П. Лилина. Мне легко было бы сказать вам, кто это г-ж,а Лилина, даже не называя ее. Но, видите ли, г-жа Лилина давно играет под таким псев­донимом в спектаклях Общества искусства. Года два назад она вышла замуж. Я и думал, что для афиши она возьмет псевдоним мужа. Она не взяла. Стало быть, я должен молчать. Играла она премило.

Дивно играли мужиков А. А. Федотов, сын Гликерии Николаевны, В. М. Владимиров (псевдоним), брат изве­стного молодого философа.

В ничтожной роли старого повара был необыкновен­но типичен А. Р. Артем. Это целая художественная фи­гура.

В пьесе гр. Толстого так удивительно набросаны ли­ца, что мне стоит большого труда удержаться в рамках моей статьи. Я готов был бы рассказывать вам о каждом лице отдельно и очень много, хотя вы и знакомы с пьесой по Юрьевскому сборнику.

Очень типичны были и выездной лакей, и буфетчик, и буфетный мужик, и 2-й мужик.

*Кажется, всех похвалил, кого хотелось! Совсем ма­ленькие роли тоже были переданы со смыслом.*

Знаете ли, о ком я вспомнил во время спектакля?

О графе Соллогубе.

Бывало, без него не обходились такие представления.

*Гобой*

«ДУЭЛЬ» А. П. ЧЕХОВА

О новом произведении Чехова появилось уже с пол­дюжины обширных рецензий.

Вы знаете, что нет ничего шаблоннее газетного языка.

12. В. И. Немирович.Данченко 321

То же можно сказать и о рецензиях наших присяжных критиков. За двумя, много — тремя исключениями, все они выработали себе известный шаблон, по которому не только пишут, но и мыслят.

Мне даже кажется, что у присяжных рецензентов от постоянного обязательного чтения притупляется и аппе­тит, и вкус.

Чтобы усвоить намерения автора и его образы таки­ми, какими он их создал, надо обладать фантазией, не обремененной беспрерывными и однородными впечатле­ниями. А критик ко всякому новому произведению при­ступает с готовым масштабом, выработанным известной привычкой. С первых же шагов персонажей нового про­изведения критик отдается во власть рутины и относит их к категории лиц, уже знакомых ему из других произ­ведений. Поэтому от него легко ускользает какая-нибудь характерная черта, не лишенная новизны.

Сравните впечатления двух театральных зрителей: один — завсегдатай, а другой — редкий посетитель теат­ра. Первый до того привыкает к индивидуальным особен­ностям актеров, что ему трудно разглядеть замысел ав­тора за знакомыми ему интонациями, жестами, глазами и т. д. Второй же воспринимает образы автора гораздо непосредственнее. И случается сплошь да рядом, что этот неприсяжный театрал уловит замысел автора луч­ше опытного и присяжного.

До какой степени шаблонно отношение критиков к писателям, можно судить по рецензиям о «Дуэли» Чехова.

Все они начинают с ламентаций об обманутых надеж­дах. Всякий считает долгом уронить слезу на талант Че­хова, якобы остановившийся в развитии. Но если бы кто- нибудь из них добросовестно заглянул в свои статьи, на­печатанные пять лет назад, то он убедился бы, что и за­говорил-то о Чехове только в то время, когда публика уже любила этого писателя.

В жизни всякого выдающегося писателя есть два труд­ных момента. Я говорю об отношении к нему нашей кри­тики. Первый момент наступает, когда критика опреде­ляет писателя в генеральский чин. Происходит это боль­шею частью сразу, внезапно, одинаково неожиданно как для писателя, так и для самой критики.

Он писал уже несколько лет. Его читали, его любили, в публике то и дело рекомендовали его. Но критика, за­громожденная отчетами о произведениях патентованных знаменитостей, или не замечала его, или трусливо замал­чивала.

Вдруг кто-нибудь из сильных обмолвился о нем доб­рым словом. Или его выдвинул случай, не имеющий ни­чего общего с его талантом. Тогда все разом, точно сго­ворившись, поднимают шум, и через месяц-другой вче­рашний рядовой производится в генеральский чин.

Тогда для писателя наступает новое испытание.

Он знаменит, каждая его строка ловится на лету, но он не удовлетворяет своих поклонников. От него ждут высших откровений, а он •— изволите видеть — пишет почти так же, как писал два месяца назад. Словно из-за того, что критика обратила на него внимание, он должен стать во сто крат гениальнее, умнее, образованнее.

Счастлив тот, кто сумеет спокойно обойти эти подвод­ные камни. Часто же случается так, что у писателя от одуряющего фимиама славы кружится голова, он в са­мом деле ищет в своем творчестве божественных откро­вений, не удовлетворяется сюжетами, которые подсказы­вает ему фантазия, все ему кажется мелко и бесцветно. Самолюбие его гложет, и из здорового писателя он ста­новится неврастеником или мудрит не в меру и не поль­зуется теми самыми красками своей палитры, которые создали ему славу.

Мне кажется, что этот трудный момент испытания пе­реживает теперь и Чехов. Что бы он ни выпустил в свет, наши критики принимают с разочарованной гримасой. И — помяните мое слово — они так же проглядят его лучшую вещь, как проглядели зарождение его успеха и спохватились только тогда, когда он и без критики про­бил себе дорогу к сердцам читателей. Если бы Чехов слу­шался своих рецензентов, то ему следовало бы в продол­жение десяти лет не показывать свету ничего из написан­ного, а потом сразу поразить всех чем-нибудь вроде «Мертвых душ».

Мне же думается, что истинных любителей литерату­ры должен радовать каждый поступательный шаг, хотя бы и маленький, в росте писательской личности Чехова. И если не предъявлять к нему невозможных требований, то не трудно заметить, что его последнее произведение — • лучшее из всего, что им до сих пор написано. Постараюсь доказать это.

ТЕАТР И ШКОЛА I

Представьте себе средней руки губернский город с числом жителей от 30 до 50 тысяч. В нем нет высшего учебного заведения, стало быть, нет профессоров и сту­дентов. Зато все остальные характерные черты большого города налицо. Мужские и женские гимназии с обшир­ным кругом преподавателей и преподавательниц, губерн­ское земство с управой и, конечно, с Обществом взаимно­го кредита, отделения государственного, дворянского, крестьянского, Волжско-Камского и еще какого-нибудь частного банков; окружной суд с членами, товарищами прокурора, поверенными, нотариусами; городская дума с домовладельцами; всякого рода казенные палаты — губернская, контрольная, чертежная, казначейства; кан­целярия губернатора, чиновники особых поручений, ме­стный «beau mond» \*, почтово-телеграфная контора; больница, земские и вольные аптеки, медицинский персо­нал; содержатели множества магазинов с приказчиками; фабриканты, заводчики, техники, архитекторы; и, нако­нец, один, два или все три из трех крупных элементов — военного, инженерного или землевладельческого.

Словом, «интеллигенция», захватывающая, по совре­менной ходячей терминологии, всякого, кто носит платье от «статского и военного портного», имеется в типичном представительстве.

Такой город «чувствует потребность» в театре. По крайней мере, если вы, житель столицы, вступите в бе­седу с любым из горожан, то он, пожаловавшись снача­ла на безденежье и безлюдье — «людей нет» — и пого­воривши о том, что было бы в случае войны с Германией, в конце концов неминуемо, без всякого с вашей стороны почина, заведет речь о театре. Разговор его будет наив­ный. Он совершенно не сведущ в драматической литера­туре. Случится, что даже из Шекспира знает только «Гам­лета» и «Отелло», знает Гоголя, Грибоедова, то есть «Го­ре от ума», чуть-чуть Островского и стоп! Говоря о теат­ре, он больше склонен назвать несколько имен артистов, а преимущественно артисток, очень любит тех, которые кажутся ему «порядочными женщинами», то есть не слиш­ком доступными, и любит прихвастнуть, что такой-то или

Высший свет (фр.)

такая-то из столичных артистов «ведь начинал у нас» и «как же, я помню его в такой-то роли!»

Пойдемте же в этот театр. Не будем предъявлять к нему строгих требований! Нам известно, что столичные театры стягивают лучшие силы, знаем, с другой сторо­ны, что в данном городе и газовое-то освещение еще не по всем улицам, и мостовые плохи, и банки помещаются в частных зданиях, слишком много нужд, относящихся к области «материальной пищи», а для «духовной» нет зна­чительных средств. Поэтому постараемся воздержаться от глупого тона столичных приезжих, которые посмеива­ются в провинциальных театрах не потому, что они пони­мают дело, а для того, чтобы пощеголять своей принад­лежностью к людям «бывалым и видавшим виды».

Мы с вами идем не из пустого любопытства и не для того, чтобы убить вечер, которого нам некуда девать. Нас серьезно интересуют вопросы: точно ли город «чувствует потребность»? Не фраза ли это, придуманная с целью по­казать нам, что и они «не лыком шиты», что и их «зани­мают не одни сплетни и карты»? И если они, действитель­но, нуждаются в театральных зрелищах, то в какой ме­ре русский артистический мир, «представители искусст­ва», «просветители толпы» — и как еще они там именуют себя,— в какой мере удовлетворяют они такой законной и благородной потребности?

Разберемся в спросе и в предложении и, может быть, мы подойдем к самому корню театрального дела в про­винции.

Кто сколько-нибудь знаком с ним, тот вперед скажет, что выводы будут не утешительны. Но это слишком мяг­кое выражение. Выводы будут ужасные, обнаруживаю­щие такое грузное падение провинциального театра, что для подъема его нужны десятки лет и воспитание цело­го поколения...

Здание театра плоховато. Но это еще не беда. Дело не в бархатной обивке лож и в плюшевых занавесах. Пу­скай за внешней роскошью гонятся содержатели кафе­шантанных заведений. Там надо брать не мытьем, так катаньем. Здесь — было бы только не сыро, да не скво­зило бы по всем рядам кресел. Правда, отсутствие ком­форта отражается на том, что театр почти не посещается местной аристократией. Ее дамская половина любит вы­езжать на люди в элегантных туалетах, а такие ложи, как здесь, могут испортить платье и посещение театра обойдется слишком дорого. Но господь с нею, с аристо­кратией! Мы знаем, что она чувствует потребность в теат­ре, как в таком месте, где можно показать туалет, «ошей­ник» из бриллиантов, дочь-невесту и т. д. Говорить о том, что мужская аристократическая молодежь смотрит на актрис «с своей точки зрения» и потому предпочитает оперетку, значило бы повторять общее место. Но, напри­мер, если я сообщу, что «Гроза» считается во многих се­мействах безнравственной пьесой, которую нельзя пока­зывать 18-летним барышням, то — не правда ли это мо­жет показаться выдумкой? А это так.

Нас больше интересует вопрос: кому принадлежит театр и на каких условиях сдан он артистам?

Он перестроен или из цирка, или из склада сельско­хозяйственных машин, или из большого здания, в кото­ром магазины не окупали расходов по ремонту. В редких случаях здание специально построено для театра. А при­надлежит он частному лицу, сдающему его артистам за довольно высокую арендную плату.

Вот первый риф, на который мы наталкиваемся.

В России, в зимнее время, считается более двухсот те­атров. Можно сказать, без малейших преувеличений, что из них не наберется десяти таких, которые сдаются арти­стам или с субсидией, или просто бесплатно. Правда, во многих городах существует такой порядок, что плата за театр окупается «вешалкой» и «буфетом», то есть сдачей того и другого в аренду. Но за норму следует принять та­кой расчет: театр с отоплением, освещением и прислугой обходится труппе в треть валового сбора. Только две тре­ти идут на остальные расходы, то есть декорации, костю­мы, реквизит. Уплата авторского гонорара (от рубля до трех рублей за акт, от пяти до пятнадцати рублей за ве­чер), библиотека, жалованье артистам, режиссерам, суф­лерам и проч.

Кое-где существуют театры, принадлежащие «горо­ду». Но и здесь театр числится в «приходной статье». При этом, помимо денежных обязательств, на артистов воз­лагаются и другие, в форме инструкции, где значится, в какие часы должны начинаться и оканчиваться спектак­ли и репетиции, каков должен быть репертуар, в каких помещениях можно курить и т. д. И назначается для за­ведования театром особое лицо за особое вознагражде­ние и играет оно здесь роль бесконтрольной власти. И хо­рошо еще, если он не обяжет труппу принять такую-то «превосходную артистку», с которою он, по выражению Островского, «отдыхает от забот по вверенному его уп­равлению ведомству».

Я взял за норму расход по зданию в треть валового сбора. Но очень часто артисты работают почти исключи­тельно только для покрытия этого расхода. Поработают так месяца два, конечно, бросят театр и уедут «искать другой город». Это «искать другой город» классическая фраза из жизни провинциального актера!

Но хозяин театра не боится, что его здание останется пустым. Если одни актеры, за отсутствием сборов, пере­селяются «из Керчи в Вологду», то другие, наверное, идут «по шпалам» из Вологды в Керчь. Всякий актер считает самого себя и лучше и счастливее других. «Мало ли что такие-то не сделали сборов! Мы сделаем!» Да и все рав­но есть нечего, отчего не рискнуть! И рискуют, и доволь­ны, если получат гроши, чтобы иметь возможность до­браться великим постом до Москвы в надежде получить хороший ангажемент. А там, в сущности, повторяется та же история.

Бывает, однако, что и у хозяина театра лопнет терпе­ние. «Новый хорошенький театрик, выстроенный частным владельцем, купцом г. Текутьевым,— читаем мы в кор­респонденции из Тюмени, Тобольской губернии («Теат­ральная библиотека»),— после его убыточной антрепри­зы в прошлом зимнем сезоне, вероятно, навсегда закроет свои двери. Как передают, г. Текутьев вознегодовал на равнодушие тюменцев, труппы держать более не будет, а самое театральное здание нашел более выгодным при­способить под лабазы своей мучной торговли». Харак­терная корреспонденция. Ее можно обратить в клише для большинства русских театров. Нашелся человек, пове­ривший в успех театра в своем городе, выстроил здание, потратил и время и деньги и, убедившись в равнодушии публики, сломал сцену, вывез стулья и приказал напол­нить храм муз мешками с мукой.

Г-н Текутьев совершенно прав. Но виновата ли пуб­лика — это еще вопрос. Я привык принимать за аксиому, что нет такой публики, которая не поддержала бы хоро­шего театра. Поэтому, сильно подозреваю, что здесь ви­новаты кое-кто другие...

Итак, театра, как городского учреждения, в России не существует. «Потребность», о которой все любят го­ворить,— сомнительного качества. Я не помню, чтобы где-нибудь какой-нибудь гласный думы «держал речь» о том, что театр необходим городу, ну хоть по крайней ме­ре так же, как необходимы общественные сады, бульва­ры, скверы, разбиваемые на площадях для очищения воз­духа; как нужны артезианские колодцы, если другие ис­точники воды заражены; памятники знаменитых людей, построенные, хотя и на пожертвованные, но все же город­ские суммы; мостовые и т. п. В том же выпуске «Теат­ральной библиотеки» мы встречаем такую заметку: «Зда­ние иркутского театра строится почти исключительно на частные пожертвования. После пожара, истребившего старый театр, иркутский генерал-губернатор взял на се­бя почин в сборе пожертвований на сооружение нового театрального здания. На призыв к пожертвованиям от­кликнулись очень многие и уже к началу 1892 года было прислано в распоряжение иркутского генерал-губерна­тора 141 600 рублей». Всего же со страховой премией и процентами наросло до 197 900 рублей.

Значит, можно собрать деньги для театра. Нужны только энергия и желание. Правда, в Иркутске очень мно­го богатых людей. Но ведь и сумма в 200 тысяч громад­ная. Для губернского города средней руки достаточно и 50—75 тысяч, если город пожертвует клочок земли. Пусть потом для ремонта управление берет в свои руки и ве­шалку и буфеты, но дайте труппе возможность жить без­бедно, не «смотреть в окно» или «искать другого города». Тогда можно будет окончательно убедиться в том, что город действительно «чувствует потребность».

Московский Малый театр делает около 150 тысяч ва­лового сбора в год. Как ни сокращайте труппу, попробуй­те наложить на нее обязательства по зданию театра, ос­вещению, рабочим и т. д., уничтожьте пенсии — никогда ей не выдержать расходов. В настоящее время одна труп­па стоит 190 тысяч в год. Сократите жалованье вдвое и все-таки вы получите дефицит в 75 тысяч.

Нет никакой надобности ораторствовать на тему о «глубоком воспитательном значении» театра. Это почва шаткая, по ней легко впасть в комическую крайность. Бу­дем смотреть на него, как на самое разумное развлече­ние, способное если не вкладывать в обывательские мозги новые мысли, то хоть освежать их от цифр и шкурных интересов. И тогда необходимость каждому городу иметь свой театр будет все-таки неоспорима.

Рано ли, поздно ли, все, интересующиеся этим делом, придут к такому убеждению. И это будет первым шагом для подъема театрального дела в провинции. В этом от­ношении ближе всех у цели — Одесса. Там антрепренеру дается театр с имуществом и субсидия, если не ошибаюсь, в 25 тысяч. При таких условиях город вправе требовать зрелищ, действительно достойных считаться «разумным развлечением».

Так же поставлено дело в Новочеркасске и не слыха­но, чтобы там бывали «крахи», публика не посещала те­атра, "Или город оставался без порядочной труппы.

А вот город, больше, чем Новочеркасск, с 60—70 ты­сячами жителей, с огромным сталелитейным заводом — Екатеринослав. Это город, растущий, как говорят, не по дням, а по часам. А в нем до 1892 года не было совсем зимнего театра. Не было даже порядочного Общества лю­бителей, как в Киеве. Наконец, театр состряпали из ка­кого-то цирка — а их там два,— сдали в аренду и первый же сезон оказался для антрепризы таким печальным, что вряд ли скоро найдутся охотники брать театр. То есть, если хотите, охотников найдется много. Но театра в хо­рошем смысле этого слова не будет. Антрепренер для со­хранения собственного кармана неминуемо придет к опе­ретке, которая до сих пор еще является спасительницей дела от крахов!

II

Но перейдем к другой, еще более важной стороне де­ла — к самим актерам. Допустим, что все российские го­рода прониклись убеждением в необходимости иметь те­атры, выстроили прекраснейшие здания, ассигновали суб­сидии и приглашают господ артистов «живым словом» будить благороднейшую сторону человеческой души. Не кажется ли вам, что господа артисты не оправдают воз­ложенных на них ожиданий?

Я в этом глубоко убежден.

Поставим вопрос иначе.

Надо заметить, что на равнодушие публики жалуется не один тюменский купец, выстроивший хорошенький те­атрик и сам взявшийся за антрепризу. Это любимый мо­тив всех актеров, которым приходится возвращаться в Москву «по шпалам», мотив, до такой степени избитый, что уже стал банальным. Разговоритесь с актером в ка­ком-нибудь ресторане «Ливорно» на Кузнецком мосту.

Спросите его, когда он нарасскажет вам небылиц о своих необычайных успехах:—А сборы у вас были?

* Да разве эта пустоголовая толпа ходит в театр? Ей нужны клуб, карты, оперетка, цирк, фокусники!

Но он никогда не скажет себе: а не виноват ли я и сам в том, что наш театр не посещался?

К сожалению, он отчасти прав. Толпа, действительно, проявляет больше склонности к зрелищам, резко бью­щим по нервам. Но жаль, что он прав, потому что на эту склонность он уже сваливает собственное бессилие.

Задавали ли себе провинциальные актеры такой воп­рос: кому нужно стараться о том, чтобы я, скромный обы­ватель, привыкший к службе, послеобеденному отдыху и клубу, полюбил театр?

Сомневаюсь.

Однако не губернатору же делать предписания по всем учреждениям? Не с околоточным же тащить публи­ку в театр? И не хожу я вовсе не потому, что предпочи­таю клуб, а потому что к клубу я привык, а к театру нет. Кому же нужно, чтобы я полюбил театр больше клуба, как не самим актерам?

Не задумываться над таким вопросом слишком низко для высокой души актера. Актер, в его типичном пред­ставителе, стоит в своих собственных глазах на высоте недосягаемой. Ему незачем и заботиться, чтобы я полю­бил его искусство. По его мнению, если я не знаю, что есть на свете актер Завихряев-Замухрышкин, то я круг­лый невежда и не стоит на меня обращать внимания. Он жрец, он понтифекс. Я должен плениться им при одном его выходе на сцену. А если я, повидавши его, на другой день все-таки пошел в клуб, а не в театр, то судьба моя решена, я принадлежу к «пустоголовой толпе».

Он не задает себе вопроса: «почему же этот скромный обыватель опять пошел в клуб? Почему его не потянуло и сегодня прийти к нам в театр? Нет ли здесь и моей вины?»

Он не соберет своих товарищей и не скажет им:

* Господа! Такой-то скромный обыватель случайно зашел вчера в театр. Он хотел посмотреть, что скрыва­ется за красивой афишей, и что творится в этом здании, и не лучше ли было бы обратить его в мучной лабаз. А сегодня он опять пошел в клуб и, говорят, завтра и пос­лезавтра пойдет или в клуб, или в цирк, или останется дома. Словом, его рубли для нас пропали, не говоря уже о том, что пропал и поклонник нашего искусства и наших талантов. Отчего это произошло? Не мы ли сами вино­ваты в этом? Не ты ли, Васильев-Задунайский, виноват тем, что не знал роли? Не ты ли, Петров-Самарянский, так как был выпивши, во втором действии нечаянно сва­лился со стула, а в третьем потерял бакенбарду? Не вы ли госпожа Донецкая-Длинношлейфова, так как при всей вашей красоте и сильном темпераменте, у вас точно каша во рту и нельзя разобрать ни одного слова? Может быть, виновнее всех я сам, потому что не столько участвовал в общем: ходе пьесы, сколько важничал и изображал Гам­лета, тогда как, если подумать, я должен был по смыс­лу пьесы изображать Держиморду? Наконец, не мы ли все виноваты, так как, говоря по совести, не вдумались в пьесу, не выучили ее и не срепетовали? Я помню, что на режиссерском экземпляре библиотеки императорских театров значится: «И!дет 3 часа с антрактами». А ведь у нас пьеса тянулась 4!/г часа без антрактов. Правда, мы любезно предложили скромному обывателю прослушать пьесу два раза: сначала согласно тексту автора через по­средство суфлера, а потом в измененном виде из наших уст. Но понравилось ли ему это? Не нашел ли он поэто­му, что пьеса скучна? Дело в том, господа, что человеку свойственна привычка. Не думайте, что всякого легко убедить в том, что стеариновая свечка лучше сальной. Если бы в этом была уверена только сама стеариновая свечка, то она не скоро пошла бы в ход. Мы-то, Василье- вы-Задунайские и Завихряевы-Замухрышкины, знаем, что мы лучше госпожи «Фурор-Этуаль — бриллиантов на 40 тысяч» и знаменитого английского клоуна «Нет более скуки». Но в этом еще надо уверить других. Надо себя так вести, чтобы скромного обывателя потянуло к нам и на другой день, и на третий. Как бы он ни попал к нам, от скуки ли, пришел ли на любовное свидание, захотел ли повертеться перед начальником, мы, и только мы од­ни, обязаны воспользоваться случаем и вселить в него расположение к театру. Завтра, встретив знакомых, он сказал бы: «А там хорошо! Я с удовольствием провел ве­чер!» А его знакомые встретили бы других знакомых и тоже сказали бы: «А в этом новом здании, говорят, мож­но с приятностью провести вечер!» И когда ходить в театр обратилось бы у них в благородную привычку, тогда мож­но было бы рассуждать о том, чтобы город взял на себя постройку театра и давал нам субсидию, так как при су­ществующих расходах мы не имеем возможности пока­зать им Мольера, Бомарше, Шиллера, Шекспира и от­крыть им, скромным обывателям, еще более красивые и заманчивые картины в области нашего искусства!

Нет, никакой актер не произнесет такого монолога пе­ред своими товарищами. Он выработал формулу о неве­жестве толпы и совершенно на этом успокоился.

А между тем если бы вы, житель столиц, могли пред­ставить, во что превратилась провинциальная сцена в по­следние годы!

Вот для примера несколько спектаклей.

Один из значительных южных городов. Хороший лет­ний театр, в котором сбор может достигнуть, по нормаль­ным ценам, до 700 рублей. Гастроль артиста император­ских театров.

Идет пьеса современного французского поэта из эпо­хи Стюартов. Занавес открывается, театр представляет шотландскую деревню. На сцене появляются принц, на­род. Народ изображен в числе четырех статистов (без ма­лейших преувеличений). За исключением актрисы, игра­ющей главную роль, и, конечно, гастролера, никто не зна­ет роли окончательно. От стихов никакого следа. Перед каждой фразой — пауза. Общий тон до такой степени вульгарный, что вам становится не по себе. Вы чувствуе­те, как вас, зрителя, оскорбляют эти пошлые интонации. Для вас нет сомнений, что эта «Шатландия», судьба ко­торой так дорога действующим лицам, бесконечно чуж­да актерскому воображению. Те же интонации, те же приемы будут завтра, во время представления разухаби­стого фарса. Вы с беспокойством ожидаете главной сце­ны гастролера и затем с ужасом бежите из театра на све­жий воздух.

— Нам за два дня раздали роли,— оправдываются актеры.

Да, это печально, это возмутительно. Но, во-первых, в данном случае дело принадлежало Товариществу, «сосьетэ», как любят выражаться актеры, стало быть, от них зависело установить порядок раздачи ролей". А во-вто­рых, нашла же время выучить роль актриса, игравшая главную роль, точно так же в первый раз, как и другие. И нашла в своем голосе более благородную дикцию и тон, соответствующий исторической пьесе.

Я был в этом театре вторично, на представлении «Ко­варства и любви». Здесь уже актеры не могли бы отго­вориться «двумя днями», так как эта пьеса считается ре­пертуарного и роли у всех «игранные». Я видел гофмар­шала, которому в гриме, в тоне и в ужимках позавидо­вал бы любой клоун из дешевенького, ярмарочного цир­ка. Я видел Вурма, не в известном парике с косичкой, а с большим лбом и коротко остриженными волосами, в собственном черном фраке и люстриновых панталонах, необыкновенно хитро не отходившего от суфлерской буд­ки, упорно избегавшего говорить текст роли, а заменяв - шего его гаерской мимикой и телодвижениями. Красивая актриса, игравшая леди Мильфорд, с прекрасным голо­сом и отчетливой дикцией, отлично выучила роль, произ­носила ее слово в слово, но, господь ее прости, я не понял половины того, что она говорила,— до того нелепы были логические ударения. (В местной газете ее хвалили-на другой день.) Президент, опять-таки в черном фраке но­вого покроя, с голубой лентой через плечо, очевидно, взя­той из букета актрисы, несколько раз так «останавливал­ся», что несчастный гастролер скрежетал зубами и топал ногой, а суфлер хрипел из будки...

Это какой-то кошмар, а не спектакль.

Я не люблю прикрас дешевого качества, которыми так злоупотребляют рецензенты, желающие «раскостить» пьесу или актеров, и в данном случае стараюсь передать только виденное мною.

Позвольте, для лучшей иллюстрации, передать вам рассказ одного гастролера, выписанного в прошедшее лето в один большой губернский город.

Приехал он поздно вечером и часам к одиннадцати пошел в театр, рассчитывая еще застать окончание спек­такля и будущих товарищей. Прибыв в театр, он с изум­лением услыхал со сцены текст из первого акта. Оказа­лось, что начали в десять часов. Сбор 17 рублей. Про­смотрев два акта, он до такой степени был поражен от­чаянным исполнением, что уже подумал — • играть ли ему здесь, не уехать ли из города, несмотря на совершенный путь в тысячу с лишком верст. В третьем часу ночи он случайно присутствует при следующей сцене. В театре идет четвертый акт пьесы... В саду мимо нашего гастро­лера проходят два господина, завернувшие сюда «окон­чить вечер», то есть выпить и здесь бутылку-другую.

* Постой-ка! Да здесь, кажется, играют! — говорит один, услыхав голоса актеров.
* Брось! Пойдем в буфет.

Ушли.

Гастролер решает бежать отсюда. Но «сосьетэ» умо-. ляет его остаться. Вся надежда труппы на то, что он по­правит их печальное положение. С начала лета здесь бы­ла сносная труппа, но за отсутствием сборов многие уш­ли, а остальные уже несколько недель не видали в своих руках не только желтенькой бумажки, но даже мелочи. Вещи перезаложены, хозяевам задолжали,— словом, обычная картина актерского нищенства. Гастролер был тронут и остался.

Назначается его первый выход: «Уриэль Акоста».

Что происходило на репетициях — не поддается опи­санию. Костюмов нет, декорации плохи. Но это еще пол­беды. У гастролера костюмы свои, первая актриса может быть в своем белом шлейфном платье, а на остальных публика все равно не обратит никакого внимания. Но бе­да в том, что актеров мало, некому ролей раздать. Суф­лера совсем нет, так как суфлеры, обыкновенно, служат на жалованье и в Товарищества не вступают. Владелец театра махнул рукой на своих арендаторов и не дает ни ламповщика, ни плотников. Гастролер сам с помощью товарищей поправляет рампу, устанавливает декорации, одевает двух-трех рабочих и учит их сказать несколько слов из пьесы; пьесу, конечно, наполовину вычеркивает. В суфлерскую будку садится актриса на роли grandes da­mes, и спектакль устраивается.

Начало назначено в половине девятого.'

Около восьми часов к гастролеру приходит кассир:— Сбора рубль 70 копеек,— шепчет он ему,— будем играть?

Гастролер беспомощно разводит руками. Представи­тель Товарищества уговаривает подождать.

* Здесь публика капризна. Когда хочет, тогда и со­бирается.
* Она не смела бы быть такой капризной, если бы всегда начинали спектакли вовремя. Однако не играть же перед тремя зрителями в задних рядах!

Девять часов.

* Сколько сбора? — посылает узнать гастролер.
* Пятнадцать рублей.
* Подождем.

В начале одиннадцатого сбор доходит до 35 рублей и останавливается- В половине одиннадцатого началась тра­гедия Гуцкова «Уриэль Акоста». Гастролер не мог видеть жалких физиономий главных актеров и крикнул:

— Застрелюсь на этих самых подмостках или под­ниму сборы!

Перед 50—60 зрителями в обширном помещении он проявляет всю силу своих дарований. Затем назначает «Гамлета», «Отелло», «Шейлока», «Разбойников» и, дей­ствительно, поднимает сборы до 300 и даже 400 рублей.

Вся эта поразительная картина из актерской жизни может показаться даже трогательной и возбуждающей наши симпатии. Актриса, играющая сегодня Эмилию, а завтра помещающаяся в суфлерской будке, достойна ува­жения и поддержки. Это напоминает те отдаленные вре­мена провинциального театра, когда г-жа С, ныне зна­менитая актриса, получала от антрепренера 8 рублей в месяц и башмаки. Но то были таланты, то была борьба за любимое дело. Г-жа С. ловила минуты, чтобы выучить роли наизусть, ночей не спала. Здесь же, как только Де­ла чуть-чуть поправились, каждый счел долгом швырнуть все заботы. Пошли отчаянные репетиции, никто ролей не учит, никто гастролера не слушается. И кончилось тем, что он назвал товарищей скоморохами и уехал.

Разумеется, «дело распалось». Но скажите, пожалуй­ста, можно ли послать упрек по адресу публики, не по­желавшей поддержать такой труппы? За что публика по­несет им свои рубли? На основании чего смеет рассчиты­вать на нашу поддержку сборище невежественных туне­ядцев, из которых огромное большинство двинулось на сцену только потому, что не нашло для себя в жизни ни­какого другого дела. Чтобы кормиться столярным, са­пожным ремеслом, чтобы быть белошвейкой и портни­хой, надо целый день трудиться, надо владеть станком, иглой, швейной машиной. Чтобы быть писцом, надо быть хоть грамотным. Для того, чтобы быть актером — ничего не надо. Удален из второго класса за великовозрастие и малые успехи — и пошел в актеры! Прежде от этого бал­беса требовался талант. Спросите старого актера — он вам расскажет, как трудно было пробиться вперед нович­ку. И антрепренер, и товарищи следили за ним «в оба» и начинали постепенно давать ему рольки только в слу­чае, если он обнаружит настоящие сценические способ­ности. Теперь же он сразу вступает в Товарищество, сам выбирает себе и амплуа и роли. Нет такого челове­ка — если он не калека, или не окончательный идиот,— для которого в обширной драматической литературе не нашлось бы одной подходящей роли. Сыграл он ее, был вызван за хорошие авторские слова — и он уже актер, имевший успех.

С дамской половиной дело стоит гораздо лучше. Преж­де всего, дамы неизмеримо добросовестнее мужчин. Слу­чаи, когда актриса не знает роли,— исключение, у акте­ра это — правило. Кроме того, их горячее захватывает само искусство. Но и до сих пор сколько женщин идут еще на сцену только потому, что театральные подмост­ки — самая выгодная арена для выставки женской кра­соты !

И вот подобное сборище жалуется на равнодушие публики!

**Ш**

Всякому, даже не состоящему «при театральном де­ле», бросается в глаза одно удивительно интересное яв­ление, повторяющееся в последние годы каждое лето. Это — гастроли лучших артистов. Никогда еще, с тех пор как существует русский театр, они не доходили до та­ких размеров, как в прошедшее лето.

Два разряда таких гастролей. В первом случае арти­сты ездят из города в город целыми труппами. Во вто­ром — существующие в городе труппы приглашают от­дельных лиц.

В прошедшее лето по железным дорогам Курск — Ростов, Воронеж — Ростов, Харьков — Севастополь и по Волге все время тянулись артистические Товарищества. Одна петербургская труппа сразу выставила их четыре (или пять). Во главе одного стояла г-жа Савина, во гла­ве другого — г. Давыдов, третьего — г-жа Васильева, четвертого — г-жа Потоцкая и, кажется, еще во главе пятого — г. Далматов.

Из Москвы выехало Товарищество г. Правдина и — если не ошибаюсь — два, состоящих из второстепенных актеров, не рискнувших занять крупные провинциальные центры, а приютившихся в Пятигорске и еще где-то. Рань­ше них выехало три оперных Товарищества. Еще рань­ше — балет г-жи Гейтен. Кроме того, составилось опер­ное Товарищество из провинциальных певцов и съезди­ло в Одессу киевское Товарищество г. Соловцова.

Я, наверное, пропускаю еще кое-какие группы. Пом­нится, например, что в Тифлисе гастролировала новочер­касская труппа г. Синельникова. Кажется, и труппа г. Корша побывала на Волге.

Ко второму разряду относятся гастроли «единолич­ные». Ездили г-жа Федотова, гг. Южин, Горев, Дальский, Дарский, Киселевский, Рощин-Инсаров, г-жи Волгина, Журавлева, супруги Фигнер, гг. Клементьев, Тартаков и проч., и проч., и проч.

Остановимся сначала на первом.

Петербургские и московские артисты выбирали, разу­меется, только крупные города. Большие затраты не по­зволяли им посещать города, где театр дает не более 400 рублей сбора. Только при 500 рублях на круг могли оку­питься эти расходы. А так как больших городов вообще немного, то в каждом из них с мая по август, то есть за три месяца, побывало не менее 4—5 Товариществ импе­раторских театров. Уехала г-жа Гейтен, приехала г-жа Савина, ее заменила г-жа Потоцкая, а г-жу Потоцкую г-жа Лешковская (с г. Правдиным и г. Рыбаковым), а там появилась опера, или в обратном, или в каком-нибудь ином порядке. В промежутках наезжали малороссы. Ино­гда они сталкивались. По всем газетам, например, про­шло известие о том, что в Харькове Товарищество г. Да­выдова и Товарищество г. Медведева поставили в один и тот же день одну и ту же пьесу. 2 июня г. Южин уезжа­ет из Ростова-на-Дону, 3-го там начинает г. Правдин. Только что г. Соловцов увозит из Одессы «Плоды про­свещения», в Одессу въезжает г. Давыдов с теми же «Пло­дами просвещения»...

Словом, в Харькове, в Ростове, в Саратове, в Астра­хани все время кипела театральная жизнь. Embarras de richesses! [[44]](#footnote-45) Театральный рог изобилия. Столичные га­зеты сильно нападали на своих артистов за эти затеи. В Саратове образовался кружок господ, нарушавших представления г-жи Савиной неприличным поведением в театральной зале. Провинциальные артисты, в большин­стве, негодовали на этот захват столичными артистами обывательских сумм, якобы принадлежащих им.

Но нападки и негодование без сильной аргументации решительно ни к чему не ведут. Надо рассмотреть явле­ние— а это, несомненно, «явление»,— объективно и сде­лать из него выводы, действительно поучительные.

Замечательно, что, несмотря на такое обилие спектак­лей столичных артистов, все они сделали прекрасные сбо­ры. Г-жа Савина выручила на свою долю около 8 тысяч, гг. Лешковская, Правдин и Рыбаков взяли по 4 тысячи (12 тысяч чистого дохода при 400—500 рублях вечерового расхода!). Вероятно, немало получили и гг. Давыдов, Варламов, Медведев, Далматов и т. д.

Взять за полтора-два месяца половину годового окла­да • — соблазнительно. Нет сомнения, что в будущем году к этим 12—15 Товариществам присоединится еще столь­ко же.

Чем же объяснить этот успех? Ведь сколько бы ни го­рячились газеты и провинциальные актеры, а факт на­лицо.

Дело в том, что, несмотря на участие в этих Товарище­ствах крупнейших русских артистов, главная приманка для публики заключалась не столько в отдельных лицах, сколько в превосходном ансамбле исполнения пьес. И они щеголяли ансамблем не только потому, что везли с собой пять-шесть пьес, с которыми переезжали из города в го­род, а потому, что таково их артистическое воспитание. Здесь каждый маленький актер знал, что обязан поддер­живать общий строй исполнения, и мелкое актерское са­молюбие никогда не заслоняло в нем сознания артистиче­ского долга.

Вот чего вы не встретите в 190 провинциальных теат­рах из 200.

Труппа г-жи Савиной наполовину состояла из провин­циальных артистов. Но она ездит все с теми же лицами уже не первый год и сумела вложить в них те же строгие традиции императорских театров.

Лучшим доказательством того, что публика шла не только на вывеску «с участием артистов императорских театров таких-то», а прежде всего на спектакли, достав­ляющие удовольствие твердым, артистическим ансамб­лем, может служить успех киевского Товарищества г. Со- ловцова. Ведь оно приехало не в Тюмень, где ничего не видали, а в Одессу, где в течение зимы было несколько те­атров и большая антреприза г. Грекова. И привезло оно не «Орлеанскую Деву», не «Гамлета», «Отелло» и «Шей­лока», а «Плоды просвещения», «Тещу», «Игру в лю­бовь», «В горах Кавказа», может быть, «Первую муху». И что же? Несмотря на большие расходы, Товарищество заработало по 1 рублю 40 копеек за рубль. Почему? Все потому же. Потому, что сила киевской труппы в ан­самбле.

«Артисты так сыгрались,— читаем мы в одной одес­ской рецензии,— что пьесы идут у них, как говорится, «без сучка, без задоринки» и... без суфлера, что большая ред­кость у русских актеров». «Мы уже не раз отмечали,— чи­таем в другой одесской газете,— прекрасный ансамбль в исполнении киевского Товарищества. Этому отличитель­ному качеству наших гастролеров обязана (и эта коме­дия) своим успехом».

И все отзывы в том же роде.

Я еще, вероятно, вернусь к киевскому Товариществу (теперь антреприза г. Соловцова), а пока отмечу следую­щий факт. В Киев так же, как и в другие города, каждую весну или лето приезжает то г. Давыдов со своей труп­пой, то кто-либо из других артистов императорских теат­ров. Отчего же местные актеры не выражают негодова­ния, не хлопочут о запрещении придворным артистам- за­езжать в Киев?

Потому что в Киеве есть театр в смысле постоянного, хорошо поставленного театрального дела. При этом усло­вии приезд гастролеров не только не отбивает у публики охоту посещать ее постоянный театр, а, напротив, еще сильнее развивает ее. Сравнения с талантливейшими кол­легами, которых так боятся саратовские театральные за­правилы, не могут испугать актеров, хотя и меньшей ве­личины, но не менее добросовестных и не менее предан­ных своему делу. Никто из публики, правильно воспитан­ной в театральном отношении, не окажет: «Я не пойду смотреть г. Чужбинова в городничем, потому что видел в этой роли гг. Давыдова и Медведева». Такая публика идет смотреть не г. Чужбинова, а комедию «Ревизор», причем она опытом нескольких лет убедилась в том, что раз «Ревизор» ставится на афишу, значит, роль городни­чего будет исполнена по меньшей мере прилично, а об­щий ансамбль будет если и менее блестящий, чем в труп­пе г. Давыдова, то, во всяком случае, столь же дружный, столь же серьезный и так же сохраняющий смысл и кра­соту произведения. Московская публика не охладела к гг. Ленскому, Южину, Гореву после приезда гг. Муне- Сюлли и Поссарта, и сборы на «Гамлета» и «Эрнани» не упали оттого, что то и другое ставил г. Муне-Сюлли.

Гонители столичных артистов из провинции говорят, что они захватывают обывательские суммы. Это совер­шенный вздор. Еще не бывало случая, чтобы театр разо­рял город. Разоряют буфеты, кафешантаны и всевозмож­ные певички-etoiies [[45]](#footnote-46), прибывшие с этой специальной целью из Парижа и Вены,— а не драматические театры. В Киеве есть и оперный, очень дорогой театр, и летом там по две оперетки, заезжали туда и г-жа Сара Бернар и г. Муне-Сюлли, и г. Коклен, и г. Давыдов с труппой, и г-жа Лешковская, и все они делали прекрасные сборы— и тем не менее Товарищество играло не только без убыт­ка, но и с барышом.

Ездили гастролеры и в Новочеркасск. Однако это не помешало хорошо сыгравшейся труппе провести прекрас­ный сезон, рассчитывать на такие же дальнейшие и ни­сколько не бояться ни г-жи Савиной, ни гг. Давыдова, Южина, Варламова и других. Они только поднимут вкус у публики и разовьют привычку к театру.

С тех пор как стоит мир — тьма боится света, невеже­ство гонит знание, бездарность завидует таланту. Немуд­рено, что и Васильев-Задунайский со своим приятелем Завихряевым-Замухрышкиным молят о запрещении арти­стам императорских театров ездить в провинцию. Василь­ев-Задунайский мнит, что его будут сравнивать с г. Да­выдовым и — о, ужас — чего доброго найдут его менее та­лантливым. Васильев-Задунайский, который — если бы его приняли на петербургскую сцену — играл бы Уховер- това рядом с г. Давыдовым-городничим!

Только беспросветная слепота актерского самолюбия может диктовать такие плачевные мысли.

Пусть лучше Васильев-Задунайский проникнется убеждением, что его напряженное, болезненно развитое самолюбие — сильнейший тормоз всего театрального дела.

Но до чего доходит непоследовательность самих акте­ров! В течение прошедшего лета немало было и таких го­родов, куда не заглядывали Товарищества столичных ар­тистов. И города вовсе не такие, где бы публика не люби­ла театра.

Возьмем один из них, значительный губернский город. Театр сняло Товарищество. В его среде есть несколько хо­роших актеров, со сценическими данными, с опытом, не лишенных и вкуса. Что ж оно делает? Вы думаете, оно ра­ботает, серьезно готовит пьесы, заботится об ансамбле,— словом, всеми силами стремится «пробить кору равноду­шия» публики? Ничего подобного. Оно... приглашает га­стролеров.

О художественных целях Товарищества смешно было бы говорить. Внимание его устремлено на то, чтобы все­ми правдами и неправдами «сорвать» один-два хороших сбора. Репетируются пьесы спустя рукава, роли почти не учатся, о том, чтобы собравшаяся публика провела вечер с удовольствием, нет заботы. Гораздо проще пригласить гастролера и положиться на афишу, где крупными буква­ми будет значиться «с участием известного артиста та­кого-то». Сначала приглашается один на пять, на шесть спектаклей, затем другой, третий и так проходит все лето.

Но если я защищаю поездки столичных артистов с не­сколькими, хорошо приготовленными пьесами, то в этом обращении гастролей в систему, я вижу, наоборот, один из признаков стремительного падения театрального дела. Мне кажется, это так ясно, что не стоило бы и доказы­вать. К сожалению, многие и многие думают до сих пор, что если Гамлет хорош, то приличные король, Лаэрт, ко­ролева, Полоний, Розенкранц, Гильденстерн и другие— • излишняя роскошь. «Все равно публика не обращает на них внимания!»

Какой классический вздор!

Вот этот-то взгляд самих актеров и доказывает низ­менность вкуса и понимания. В погоне за сборами они ставят с гастролерами трудные пьесы—в лучшем слу­чае— с двух репетиций, и спектакли обращаются в ка­кое-то показывание одного артиста или артистки, причем остальные роли, по актерскому выражению, «сводятся на нет». Для «Гамлета» еще все-таки во всякой сносной труппе найдутся порядочные Лаэрт, Офелия, Полоний, королева — остальных исполнителей и не ищите. Но уж если гастролер приезжает с новой пьесой, то она подвер­гается такому изуверству, что не дай бог автору попасть когда-нибудь на подобный спектакль.

Можно сказать без малейших преувеличений, что из пяти гастрольных спектаклей только один бывает удач­ным почти во всех отношениях. Остальные четыре повле­кут за собой неминуемое изуродование пьесы.

По собранным мною справкам, одному г. Южину уда­лось в прошедшее лето несколько «упорядочить» свои га­строли. Антрепренер, законтрактовавший артиста на не­сколько городов, составил труппу почти специально для его репертуара, заранее сговорившись с ним и о пьесах, и о распределении ролей, и о подборе костюмов и декора­ций. Во всех остальных случаях дело стояло иначе. Гаст­ролеры, рассчитывая на добросовестность актеров, в большинстве точно так же заранее посылали свой репер­туар, некоторые отправляли даже список в 30—40 пьес, предоставляя распорядителю выбрать из них 8—10, сооб­разно с силами труппы и средствами театра. Но роли не только не разучивались, а и раздавались-то лишь за день, за два до самого спектакля. Можете судить, что из этого выходило.

Некоторые гастролеры, как, например, г-жа Федотова, обладают таким сильным престижем, что актер ночи не доспит, а уж выучит роль, если ему приходится играть с ней. Но подавляющее большинство их, по излишней ли, неуместной мягкости характера, или из страха задеть са­молюбие товарища, относилось к этому равнодушно и по­тому являлось невольным участником художественного изуверства. Кого только я ни спрашивал из артистов, ез­дивших на гастроли, все до одного говорили мне, что им приходилось играть «при ужасных условиях». Конечно, речь идет о провинциальных театрах, а не подмосковных, где спектакли ставились два раза в неделю и, стало быть, было время для репетиций.

И что же оказалось? Из 10—15 гастролеров вряд ли четверо-пятеро остались довольны материальным резуль­татом. Товарищество, по-видимому, ничего не теряло. Ес­ли не ошибаюсь, кроме г-жи Федотовой и г. Южина, по­лучивших ассюрированное вознаграждение, остальные артисты приглашались на часть сбора (преимущественно треть) за вычетом вечерового расхода (от 75 до 125 руб­лей). На такие условия шли и артисты, действительно, с громким именем, и просто недурные артисты, способные занимать амплуа в порядочной труппе, но не имеющие сил нести гастрольный репертуар. И бывали сборы в 100 рублей и в 40 рублей! И бывало, что не было ника­ких сборов, и спектакли отменялись.

Там, где есть хорошо поставленное театральное дело, приглашение выдающегося артиста на несколько спектак­лей, с заранее приготовленным для него репертуаром, мо­жет только украсить сезон. В данных же случаях эти га­строльные спектакли подрывали доверие публики и к чле­нам Товарищества и к самому театру. И если актеры ни­чего не потеряли за лето, то они — или их будущие заме­стители— очень много потеряют за зиму.

Возвращаюсь к типу театра в губернском городе.

Мы уже знаем, что театр принадлежит частному лицу (может быть, буфетчику), и это частное лицо сдает его артистам на условиях, довольно тяжелых для них. Мы знаем также, что летом сюда наезжают или столичные ар­тисты с несколькими пьесами, или провинциальные же с гастролерами. Посмотрим, как стоит здесь дело зимой.

Антрепренеры давно исчезли. Можно безошибочно со­считать всех антрепренеров по пальцам на одной руке. Артельные начала успели привиться повсюду за какие- нибудь десять, много пятнадцать лет. Не заблуждайтесь, однако. Не думайте, что идея Товарищества в данном слу­чае обязана успехом широко развившемуся по всей актер- окой семье «братскому духу». Дело объясняется гораздо проще. Бывший антрепренер, слава богу, жив, здоров и действует по-прежнему. Он только переменил имя. Его зовут теперь «представителем Товарищества». И это но­вое звание он ни за что не променяет на бывшее. Вместе с новой кличкой он избавился от всех лежавших на его шее обязательств и сохранил почти все выгоды антрепренера.

Современные «сосьетэ» составляются так. Одно лицо (это он и есть), имеющее кое-какие деньги, небольшую библиотеку, «костюмчики», может быть, даже и декора­ции и «парички», а главное — обладающее способностью «съездить и устроить», снимает театр и подбирает труппу совершенно так же, как он снимал театр и подбирал труп­пу десять лет назад в качестве антрепренера. Если он че­ловек с значительными средствами и слывет за умелого распорядителя и если он при том же порядочный режис­сер (он почти всегда сам «главный режиссер»), то к нему охотно идут и лучшие из провинциальных актеров. Он, ко­нечно, и торгуется, и держится известного бюджета, и ве­дет контракты. Все это, как было и прежде, когда он был антрепренером. Разница только в расплате. Есть сборы — актеры получат жалованье, нет сборов — актеры его не получат. Он за это не отвечает. Но уж зато и актер гово­рит так: при гарантированном жалованье мои условия — 300 рублей в месяц, в Товариществе—400 или 450. Эту арифметику даже ученики второго курса театральной школы знают.

— Сколько вы жалованья получаете? — спрашиваю я молодую актрису.

* Двести рублей.

Я в изумлении.

* Да, но ведь у нас Товарищество.
* А!

Если бюджет антрепренера на театр средней руки 4 тысячи в месяц жалованья труппе, то бюджет Товари­щества 6, 7 и 8 тысяч. Поэтому, если оно в конце концов получит по 60 копеек за рубль, то считает себя совершен­но удовлетворенным.

В то же время представитель Товарищества не забы­вает и себя. Он, во-первых, получает из валового сбора известную часть рублей за потраченный капитал, извест­ную часть рублей за библиотеку, за «парички», за «ко­стюмчики», за расходы на поездки, на письменные при­надлежности. А затем известную часть рублей уже из чи­стого дохода за «представительство» и, наконец, как ак­тер и режиссер.

Актеры и рады были бы избавиться от такого «льва», но у них для начала нет денег, а у него есть, и он, по ста­рой привычке антрепренера, всегда выручит во время ве­ликого поста — даст аванс на проезд и на выкуп платья из ссудной кассы. К началу сезона труппа, в большинстве членов, находится уже в его руках совершенно так же, как когда-то находилась в руках антрепренера.

Открывается сезон. По условию Товарищества, «ре­пертуар мы будем составлять раз в неделю сообща», наз­начаются очередные контролеры в кассе и т. д. Но репер­туар составляется сообща только первые две недели для того, чтобы сразу начать дело скверно, сразу отбить у публики охоту к театру.

Позвольте на этом несколько остановиться.

Представьте себе заседание «репертуарного комите­та», что ли, в коем принимают участие артисты на все первые амплуа: драматический любовник и герой, первый комик, актер на первые характерные роли («благородных отцов» уже не существует), grande-dame, первая драма­тическая актриса, комическая ingenue, старуха, водевиль­ная актриса, простак. Все бодры и полны самых радуж­ных надежд.

* Надо, господа, открыть театр с помпой! Надо уда­рить в нос публике, чтобы первый же спектакль произвел сильное впечатление!

Все соглашаются. Кто поречистее — а в труппе всегда найдется один, считающий себя «интеллигентным и обра­зованным» актером,— тот, конечно, воспользуется случа­ем и скажет не так сжато. Но смысл его речи будет таков. Итак, надо обратить особенное внимание на первые спек­такли. Публика всенепременно бросится в театр смотреть новую труппу, надо овладеть ею.

* Я предлагаю начать сезон «Горем от ума»,— гово­рит актер, играющий Чацкого.

Молчание. «Представитель», если он даже не играет Фамусова, мысленно одобряет предложение, но тоже мол­чит, потому что знает по опыту, что оно провалится.

* Не правда ли, господа? Во-первых, классическая пьеса, во-вторых, в стихах. Всякий гимназист знает ее наизусть. Мы сразу покажем, какого репертуара хотим держаться. При том же пьеса давно не шла здесь.
* Южин в прошлом году играл,— откликается кто-то.
* И Рощин-Инсаров.
* И Дальский. И еще кто-то и еще.
* Ну, мало ли что! Они сами по себе, а мы сами по себе.
* Это я должна выходить перед новой публикой в первый раз в Софье? — обиженно замечает драматиче­ская ingenue.— Покорно вас благодарю.
* А Марья Васильевна в Горичевой? — басит резо­нер, ухаживающий за первой драматической актрисой и недолюбливающий пьес в стихах.
* Какую Горичеву? — откликается та.— Никогда в жизни не играла и не буду играть. Это дело Александры Петровны (grande-dame, около 50 лет «по дамскому сче­ту», играющая королев и барынь).

Сразу поднимается гвалт. Никто не соглашается на «Горе от ума». Там всего три-четыре роли — Чацкого, Фа­мусова, да Лизы, да, пожалуй, Репетилова.

Первый драматический любовник, оскорбленный в са­мых литературных чувствах, пожимает плечами и смол­кает.

* Уж если начинать с помпой, то, по-моему, начать «Медеей»,— вскользь бросает Марья Васильевна, кокет­ливо оправляя шляпу.
* Ну, уж тогда вы сами играйте и Язона,— отвечает герой.
* А по-моему, господа, благое дело «Каширская ста­рина». Роли у всех превосходные. Пьеса тоже классиче­ская...
* «Каширская старина»-то классическая?
* А то как же! — По его мнению, классическими пье­сами называются те, для которых требуются «особенные костюмы».

«Каширская старина» примиряет, однако, многих. За нее и резонер, и любовник, и комик, и старуха, и две актрисы.

Но в это время разгорается спор между драматиче­ской актрисой и ingenue. Обе претендуют на роль Марь- ицы. У обеих находятся сторонники.

* Марьица ingenue? — выходит из себя Марья Ва­сильевна.— Да где же это слыхано? Да ее Волгина иг­рает!

•— Мало ли что играет Волгина? Марьица молодая, страдающая девушка, значит, ingenue.

* Да и вообще, господа,-— заявляет «представитель», с гримасой почесывая за ухом,— я против «Каширки». Очень уж избито. Хорошо бы с новенькой пьесы начать.
* Новыми пьесами мы само собой сделаем сборы. Их надо поберечь,— раздается со всех концов длинного сто­ла, поставленного среди открытой сцены.

Вскоре поднимается шум. Пьесы выбрать не могут. Одни предлагают поручить это представителю, другие го­ворят «мы сами можем решить» и т. д. Несколько рабо­чих, прислонившись к кулисам, тупо следят за происходя­щим. В пустую залу, откуда смотрят на сцену нумера кре­сел, пробирается какой-то гимназист и с замиранием сердца смотрит на группу актеров в пальто, в шляпах, с палочками и с зонтиками, как будто перед ним вдруг раз­верзлось небо и он увидел интимную жизнь мифических богов.

Кто-то из актеров уже послал рабочего в буфет за рюмкой водки и кусочком ветчины...

Первая актриса заявляет, что она желает иметь три дебюта в своих лучших ролях. К ней присоединяются все актеры, занимающие первые амплуа.

Кончается тем, что распорядителю поручают соста­вить репертуар из дебютных пьес.

Таким образом, первые спектакли составляются из за­игранных пьес, причем в главных ролях выступают премьеры, а все второстепенные роли раздаются малень­ким актерам, так как никакой премьер не желает высту­пать до своих дебютов в небольшой роли. То есть ан­самбль, этот фундамент, без которого немыслим хороший спектакль, сразу изгоняется со сцены грошовым самолю­бием. Актеры, даже хорошие, далеко не обладают такими данными, чтобы удержать все внимание зрителей. И в ре­зультате собравшаяся на первый спектакль публика ухо­дит из театра, или мало, или вовсе не удовлетворенная. А стало быть, раз побывавший в театре скромный обыва­тель нескоро задумает заглянуть туда вторично. Дело ис­порчено с первых же шагов самомнением актеров и отсут­ствием серьезного взгляда на свое искусство.

А потом сборов нет, распорядитель забирает труппу в руки и начинает выискивать средства привлечь публику. Выпускает саженные афиши, расписанные кровавыми буквами, причем драма «Гроза» оказывается в пяти дей­ствиях и одиннадцати картинах, из которых каждая при­обретает название, вроде «Дикие нравы», «Гроза надви­гается», «Отъезд», «Ключ» и т. п. дребедень. «Горе от ума» забыто и заменено «Убийством Коверлей», «Убий­ством на улице Мира», «Преступлением и наказанием» и т.д. Недаром же авторы стараются давать пьесам эф­фектные заглавия! Мелодраму заменяет фарс. Новые пье­сы анонсируются «имевшими колоссальный успех на мо­сковской и петербургской императорских сценах». Иногда публика впадает в заблуждение и наполняет театр. Но так как пьеса не срепетована и не продумана, то спек­такль все-таки не имеет художественного успеха и публи­ка вновь охладевает к театру.

А тут наступают бенефисы. Здесь уж окончательно смолкают разговоры об ансамбле. Бенефициант должен развернуть свои дарования во всем блеске и выбирает пьесу, где он один сосредоточивает на себе внимание пуб­лики.

Но сбора ему не удалось сделать. Тогда другой бене­фициант осторожно выдвигает опереточку вроде «Звано­го вечера с итальянцами», сочинение мага и волшебника Оффенбаха.

Сбор усилился. Следующий бенефициант уже ставит «Цыганские песни в лицах», следующий — акт из «Корне- вильских колоколов». И пошло! Хоров нет, голосов нет, но публика терпит недочеты и очень рада, что драматиче­ский театр приобретает характер кафешантана. Наиболее ловкий бенефициант сам сочиняет водевили на местные злобы дня. На этот случай в каталоге Общества драмати­ческих писателей можно найти несколько готовых водеви­лей, вроде «Саратов как есть, на ладони он весь», причем на экземпляре имеется цензурная заметка, что город Са­ратов может быть заменен другим городом. Публика ло­вится на эту удочку, рассчитывая встретить на сцене ка­рикатуру и намеки на знакомые лица.

К этому времени во внутреннем распорядке труппы произошли значительные перемены. Первую драматиче­скую актрису пригласили в другой город, где в ней нуж­даются. Она уехала. За нею уехал герой. Выбыло еще не­сколько членов Товарищества. За два месяца, сентябрь и октябрь, Товарищество получило по 12 копеек за рубль — есть надежда, что в другом городе дела пойдут лучше. Контракты, торжественно подписанные в Москве, оста­лись в полном пренебрежении. Первый комик бросил «представителю» в лицо, что он скрывает от Товарищест­ва суммы, приписывает расходы и т. п. «Представитель», которому надоело возиться с этим делом, оскорбился и предложил Товариществу взять театр в полное распоря­жение с условием выплачивать ему из первых сборов кас­сы такую-то цифру. В противном случае он «прогонит» всех и наберет новую труппу. Первый комик, оказавший­ся в натуре изрядным злодеем, убедил труппу согласить­ся на предложение «представителя» и выбрать его, коми­ка, распорядителем. Актеры равнодушно согласились. Им все равно. Им буквально нечего есть. Многие из них за это время получили по 7—10 рублей.

* Вы увидите, как я поведу дело без этого нахала.

И он, действительно, горячо принялся за дело.

Он целый день в бегах. Со сцены в кассу, из кассы в типографию, из типографии к агенту Общества драмати­ческих писателей, от агента в канцелярию губернатора, из канцелярии на сцену, на колосники, под рампу. Штат слу­жащих он сократил и потому приходится во все входить самому. Ему некогда отдохнуть, некогда пообедать. По дороге забежит в буфет, выпьет рюмку водки и — дальше! Он и распорядитель, и режиссер, но он же и пер­вый актер. Он «любимец публики», то есть играет все вы­игрышные роли. Он уже пишет на афише свою фамилию крупными буквами. Фарс, драма, трагедия — он везде первое лицо. Но работы у него выше головы. Если бы в сутках было не 24 часа, а 36 часов, то и тогда не успел бы... выучить роль.

* Погромче, Ваня,— говорит он суфлеру,— сам черт не разберет, что ты там бормочешь в будке.

Только бы Ваня суфлировал погромче, остальное все пустяки!

Во время антракта он отдает распоряжения, обставля­ет сцену, загримированный и в костюме бегает в кассу. Гимназисты — будущие актеры — обожают его.

Но вот, слава богу, подошли праздники. Все вздыхают с облегчением. Дотянули до праздников — теперь сборы будут.

— За зиму не околели! Теперь — на подножный корм! Пришла наша весна,—сострил один актер. И точно. В праздничное время, как бы город ни был равнодушен к нашим лицедеям,— театр будет посещаться. Все ищут развлечений. В театре уже «двойные» спектакли. Играют и утром и вечером. Утром — «Уголино, или Башня голо­да», вечером — «Меблированные комнаты Королева». Ут­ром — «Две сиротки», вечером — «В бегах» и «Цыганские песни в лицах» и т. д.

Труппа небольшая. Она вся занята утром и вечером. Но актеры готовы говорить до хрипоты в пересохшем гор­ле, целый день не сходить со сцены — только бы хоть что- нибудь досталось из кассы и на их долю. Напряжение нужды так велико, что вы с изумлением задаете вопрос: откуда в этих измученных фигурках столько энергии для изображения утром — принцев и графов, вечером — му­жиков, чиновников, злых, добрых, умных, смешных, стра­стных и веселых?.. Многие уже несколько дней питаются чаем и хлебом с колбасой. Хозяйке, приютившей их, должны по горло; подарки прошлых лет от благодарной публики давно хранятся в ссудной кассе за то, что на не­сколько дней приободрили и дали возможность весело по­обедать, вспоминая лучшие времена. А впереди грозное насильственное безделие— • великий пост. А там пасха — дивный весенний праздник для всех, кроме несчастного актера. А дальше — лето, когда из трехсот театров двести стоят заколоченными.

В одной корреспонденции мы прочли следующее:

«У нас ненадолго приютилась небольшая труппа. Се­зон начался 20 мая, а уже к 1 июня положение актеров сделалось безвыходным. Театральные сборы не окупали расходов. Товарищество чуть ли не пешком явилось с раз­ных концов «матушки Руси», голодные и холодные, не имея, конечно, ни гроша. Вот почему станет понятною полная трагизма сцена 1 июня. При начале спектакля в кассе было не более 5 рублей. Тогда один из несчастных вышел на сцену и буквально заявил немногочисленной публике: «Мы не можем играть, потому что второй день ничего не ели».

Это ли не трагедия, в серьезнейшем смысле слова? Трагедия — по всем правилам Аристотелевой теории.

Из десяти тысяч русских актеров едва ли наберется одна — ну, две, состоящих из лиц, действительно одарен­ных сценическими данными. Я не об этих говорю все вре­мя, а вот о тех остальных, которые с большей пользой для себя могли бы быть ремесленниками, солдатами, портни­хами, приказчицами в магазинах, наконец, действительно интеллигентные из них — народными учителями и учи­тельницами. Какие силы толкнули их на этот «роковой» путь? Чья бессовестная лесть вскружила им головы и вну­шила им веру в их талант?

Нас возмущает их художественное изуверство, возму­щает то, что они взялись за дело, к которому непригодны, их невежество, безвкусие. Какими бездельниками кажут­ся они в сравнении с тружениками, зарабатывающими свое пропитание, как говорится, «в поте лица». Кому нуж­но их искусство и те развлечения, какими они угощают публику?

Но когда вдумаешься в эту бродячую жизнь, отмечен­ную поразительно бесшабашным отношением ко всему, начиная от бога и кончая их собственным искусством, когда ближе всмотришься в эти характеры, в которых чудовищное легкомыслие переплетается с красивыми по­рывами к творчеству, когда вспомнишь, какими горькими, настоящими слезами приходится им расплачиваться за те искусственные слезы, которые никого не трогают со сцены,— тогда невольно проникаешься глубоким состра­данием ко всем этим, поистине несчастным людям и тя­жело становится продолжать нападки на их бесцельное, никому не нужное занятие.

**V**

Среди многих причин падения провинциального театра одна из важных заключается в отсутствии постоянных трупп. Лет двенадцать назад, на столбцах другого изда­ния, я упорно проводил мысль о необходимости постоян­ной труппы в городе. С тех пор мне не раз приходилось беседовать на эту тему с актерами, и, несмотря на их возражения, эта мысль и доныне кажется мне безусловно справедливой. Тем более что за последние годы она встречает решительную поддержку на практике.

Единственно серьезным, практическим препятствием служит то, что снять театр в одном городе на несколько лет не легко. Для этого Товариществу надо или иметь значительные денежные средства, или пользоваться до­верием владельца театра. Но и это не опровергает необ­ходимости постоянной труппы, а только лишний раз до­казывает, что в большинстве городов не развита потреб­ность в театре и что актеры оказываются бессильны раз­вить ее.

Самое несчастное время для труппы — первые два месяца сезона: сентябрь и октябрь. Оттого ли, что горо­жане еще не съехались с дачных мест и не устроились на зимних квартирах, или по другим причинам, но в осенние месяцы повсеместно театры не посещаются публикой. Даже в столичных театрах сборы усиливаются с ноября и в особенности с конца декабря. Некоторые антрепрене­ры даже помещают в контракты с актерами условие, по которому имеют право в первое академическое полугодие платить только 60 процентов жалованья с обязательст­вом возвратить остальные 40 в течение января и февраля.

В небольших провинциальных городах в осенние ме­сяцы театральный доход едва покрывает расход. Значит, вся задача заключается в том, чтобы выдержать это двухмесячное испытание. В эту пору владелец театра, конечно, сваливает неуспех предприятия всецело на ак­теров и мечтает о сдаче театра в будущем году другой труппе.

Но если актеры, имеющие хоть какую-нибудь ничтож­ную поддержку, не упадут духом от первой, естественной неудачи, будут упрямо держаться художественной про­граммы, давать спектакли хорошо срепетованными, если они каждым своим шагом,будут доказывать и публике и владельцу, что представляют из себя не случайное сбо­рище людей, которым некуда было деваться, а разумно составленную труппу артистов, хоть и небольшой вели­чины, но все же артистов, если они трудом, энергией, сознанием серьезности своего искусства сумеют внушить уважение к себе,-—то не может быть, чтоб им не удалось победить равнодушие публики. И какой хотите лабазник, владелец театра, всегда оценит их качества и рискнет ос­тавить за ними театр и на второй и на третий год. Они сами будут удивлены быстрым завоеванием их искусства в публике, казавшейся спервоначала равнодушною к театру.

Но как из всякого испытания выходит целым только тот, кто глубоко убежден в правоте своей идеи, так и ак­терам надо бороться, «не покладая рук», за то, что они считают прекрасным, бороться даже в своей среде. Из каких бы добросовестных членов ни состояло Товарище­ство, в нем всегда окажется несколько господ, умеющих «сбить с толку». Против таких Товарищество должно действовать беспощадно.

А когда в самой среде актеров убежденность заменя­ется распущенностью, когда при первой неудаче они го­товы изменить своим «музам» и отдаться во власть сего­дня гаерству, а завтра оперетке, то нечего тогда обвинять публику, владельца театра. В какие бы города они ни приехали, они везде встретят то же недоверие.

Одно возражение против постоянной труппы актеры считают очень важным. Они говорят: служить в одном городе несколько лет кряду невозможно, так как одни и те же актеры надоедают публике.

На этом мы остановимся, хотя мне и придется повто­ряться. В этом-то возражении и проявляется основная ошибка во взгляде актеров на сценическое искусство. Скажу сильнее — здесь корень всего зла. Только тогда можно будет надеяться на подъем театрального дела, когда актеры поймут свою ошибку.

Для моих набросков этот вопрос тем более важен, что он играет немалую роль в деле преподавания в театраль­ных школах.

*Публика ходит в театр смотреть не актеров, а пьесы, разыгрываемые ими.*

Вот первая заповедь театрального катехизиса, кото­рую господа Васильевы-Задунайские должны заучить наизусть.

Отклонения, разумеется, бывают. Сюда, во-первых, относятся случаи гастролей, то есть, когда в город при­езжает артист, стоящий выше того уровня сценического искусства, к которому привыкла публика данного города. И в таких случаях публике интереснее смотреть гастро­лера в пьесе, хорошо знакомой ей, интереснее в смысле оценки игры гастролера.

Во-вторых, отклонения бывают, когда артист особен­но хорош в какой-нибудь роли и публика по несколько раз собирается в театр именно для него.

Затем низменный уровень драматической литературы может развить в публике привычку ходить в театр толь­ко тогда, когда в пьесе участвуют любимые артисты. Из­вестно, что на императорских да и на частных сценах артисты часто бывают, как говорится, «головой выше автора». Но этот случай нельзя даже назвать отклоне­нием от правила. Публика просто более доверяет знако­мым ей артистам, чем автору, и идет в театр с уверен­ностью, что такой-то состав и плохую пьесу разыграет, как хорошую. И тем не менее она смотрит пьесу, а не актеров; до прихода в театр, прежде чем внести в кассу свои целковые, она могл'а не обратить внимания ни на что, кроме фамилии любимцев, но раз она села на свои места в театральной зале, она читает название пьесы, действующих лиц и следит за пьесой, за движением, за развитием страстей и столкновений, а не за тем, как иг­рает тот или другой артист. Она может почувствовать, что удовольствие исходит от игры артистов, а не от самой пьесы, но до последнего занавеса она не перестает сле­дить за развитием фабулы.

Если пьеса хороша сама по себе и к тому же хорошо разыгрывается,— никто не станет оспаривать, что это есть норма театрального дела. Автор и актеры слились в одно художественное целое. Но не для того, чтобы дать публике лишний случай посмотреть на любимых акте­ров, а для того, чтобы общими усилиями нарисовать жиз­ненную картину, или провести идею, тронуть зрителей страданиями Жадовых, Кручининых, Гамлета, или рас­смешить характерными чертами комических героев.

Драматический писатель — будь это сам Шекспир — я не могу подобрать подходящего сравнения, чтобы ска­зать, до какой степени теряет он без достойных его про­изведений актеров. Очень заблуждается тот, кто дума­ет, что совершенно достаточно прочесть хорошую пьесу, чтоб иметь о ней полное представление.

Но в то же время, как бы ни были блестящи таланты актеров, там, где публика прежде всего интересуется ими, их чисто сценическим искусством, где драматиче­ская литература сама по себе занимает второстепенное место, там нет театра 'в его хорошем, воспитательном значении слова. Чтобы яснее выразить мысль, я сделаю резкий пример. Соберите труппу из лучших русских ар­тистов, каких только найдете на всех сценах, и заставьте их с неподражаемым искусством разыгрывать водевиль

В. И. Немирович-Данченко 353 и мелодраму, и всякий, придающий серьезное значение театру, отметит его полное падение, несмотря на совер­шенство сценического искусства.

Скажите провинциальному актеру, что он должен по­казывать публике не самого себя, а то лицо из пьесы, которое он изображает. Он вам ответит: это азбучная истина. И действительно, это азбучная истина. Но в та­ком случае она плохо усвоена. Иначе почему же хоро­ший актер может мне, мирному обывателю Екатерино- слава, надоесть? Если он во всех пьесах, какие я ни смот­рю, является все одним и тем же лицом, не умея разнооб­разить себя ни гримом, ни тоном, то он, действительно, скоро надоест мне. Но тогда он просто плохой актер и останется плохим и в Воронеже, и в Саратове. Если же в его изображении я вижу сегодня Жадова — молодого чиновника пятидесятых годов, с чистыми, не испорчен­ными жизнью, убеждениями, завтра — Молчалина, чи­новника двадцатых годов, льстивого карьериста, умерен­ного и аккуратного, а потом провинциального актера Незнамова, а дальше страстного мыслителя Уриэля,— то какое же мне дело до него самого, до Сарматова, Ску­ратова, Аярова, Агарева, до его носа, рта, голоса! Он да­ет мне ряд художественных образов, он вместе со своими товарищами дает мне возможность смотреть «Доходное место», «Горе от ума», «Без вины виноватые», «Уриэль Акоста» — пьесы, в которых отразилась интересующая меня жизнь, столкновение человеческих страстей,— и я ему глубоко признателен.

Почему г. Аяров думает, что если он вторично будет играть в Екатеринославе Уриэля, то я не пойду в театр, а если его заменит г. Скуратов, то я полечу сломя голову поглядеть на нового, совершенно неизвестного мне акте­ра? На основании практики? Неправда. Практика дока­зывает как раз обратное. Дебюты новых актеров нигде и никогда не делают сборов. Если актера, игравшего в прошедшем году, в нынешнем заменяет другой, не хуже, но и не много лучше первого, то мои симпатии долгое время наверняка будут на стороне предшественника. Ес­ли он добросовестно работал, я к нему привык, полюбил его. Я научился отличать особенности его природы от тех характерных красок, которые он накладывал на изо­бражаемые в пьесе лица. Если он актер, способный, мыс­лящий и трудящийся, то ведь рост его артистической лич­ности не остановится же на 32-м, или 38-м году от рож­дения? А его постепенное сценическое развитие будет способствовать и моему художественному.

Часто актер, из молодых, делающий успехи, говорит: «Мне надо уехать в другой город, где я займу первое амплуа, а здесь публика привыкла видеть меня во вто­ростепенных ролях и не примет в главных».

Вздор. Почему же на императорских сценах из моло­дого актера, занимающего второе амплуа, вырабатыва­ется премьер?

Только публика не допустит слишком стремительно­го перехода на первые роли. Но она будет права, и ее строгий суд окажет актеру только пользу. Здесь все то же отчаянное актерское самолюбие — первый враг теат­ра. И в заблуждении, что публика смотрит актеров, а не пьесы, и в отсутствии ансамбля, в нежелании играть Молчалина, когда может уже играть Незнамова, а для Чацкого еще не хватает силенок, и в страхе надоесть публике, и в стремлении поскорее обратиться в зауряд­ного гастролера,— во всем прежде всего самолюбие, а не само дело.

В Харькове в продолжение многих лет был хороший театр—антреприза г. Дюкова. Со смертью его «дело рас­палось». Прошло, должно быть, лет десять, пока не ор­ганизовалось Товарищество г. Бородая. В первый сезон дела были не блестящи. Публика уже отвыкла от дра­матического театра. Но Товарищество завоевало ее упор­ным трудом и на второй год осталось почти без новых лиц. И что же? Театр снова встал на ноги, публика сно­ва полюбила его, новые пьесы делали сборы, а те, кото­рые приходились публике особенно по вкусу, держались на репертуаре по 10 раз в сезон. Так продолжалось, если не ошибаюсь, четыре или пять лет. Любили и театр, лю­били и актеров. Но вдруг, по разным причинам, Товари­щество распалось. И с тех пор в Харькове опять нет те­атра и ко всякой новой труппе публика относится с недо­верием, и в большом университетском городе театраль­ные антрепризы оканчиваются ежегодным крахом.

Еще интереснее в Киеве. Там в продолжение многих лет не было хорошего драматического театра. Сущест­вовало убеждение, что Киев «не театральный город». Однако там с большим успехом подвизалась опера, опе­ретка и Общество любителей, приглашавшее гастроле­ров и молодых артистов. Три года назад театр снят То­вариществом г. Соловцова. Большая часть его состояла из сыгравшихся уже артистов харьковского театра г. Бо- родая. И что же? Город оказался весьма «театральным», так как дела драматического театра идут блестяще. В последний год г. Соловцов уже явился антрепренером, но ему и в голову не пришло, что актеры могут надоесть. Он только отчасти заменил нескольких небольших акте­ров другими, а все ядро труппы осталось тем же. И в провинциальном городе «Плоды просвещения» шли, если не ошибаюсь, 16 раз в сезон при почти полных сборах, «Игра в любовь» г. Балуцкого — тоже что-то вроде 16 раз и тоже с прекрасными сборами.

Очень может быть, что г. Соловцов нашел бы двух- трех актеров лучше тех, какие у него занимают извест­ное амплуа, и на тех же условиях. Но за существующи­ми большое преимущество в том, что все другие члены труппы сыгрались с ними, что с ними уже составился коренной репертуар, который нет надобности готовить заново с новыми лицами, что, стало быть, труппа имеет возможность уделять больше времени для новых поста­новок и не проваливать одну пьесу за другой, вследствие плохой срепетовки. А вместе с тем нет такой надобности и гоняться за всякой новинкой. И вместо того чтобы тра­тить время на поездки в Москву да на ознакомление с новыми актерами, режиссер заботится о будущем репер­туаре. Силы труппы ему знакомы, и роли могут быть розданы задолго до начала сезона, что и делается.

Но Москва, Петербург, Киев, Харьков — все крупные города. Однако я не вижу никаких причин, почему бы не быть тому же самому и везде, где есть театр. Конеч­но, большому кораблю большое плаванье. Актер на из­вестное амплуа, получающий в Киеве 400 рублей в ме­сяц, должен рассчитывать в Бердянске на 10о—150 руб­лей. Если в Киеве пьеса выдерживает 16 представлений, то в Бердянске она пройдет всего три-четыре раза. Но все же это не мешает Бердянской труппе вести дело со­вершенно так же, как в Киеве, только в уменьшенном масштабе. Вместо семи-восьми спектаклей в неделю (с праздничными утренними), давать только три. Это даст возможность ставить пьесы вдвое-втрое меньше по коли­честву, зато делать больше репетиций, необходимых для актеров малоопытных. Возьмем для нормы второй год существования в Бердянске одной труппы. От первого сезона у нее сохранилось не менее десяти удачных гото­вых спектаклей, которые она может повторить и во вто­рой сезон, а половину их и два раза. Вот уже 15 спек­таклей. Остается еще 60—70, то есть до полусотни новых с повторениями,— две на неделю, почти по пять репети­ций на каждый новый спектакль. А в пять серьезных, добросовестных репетиций актеры, уже сыгравшиеся друг с другом, всегда могут создать вполне приличный ансамбль. А затем вместе с развитием артистических сил неминуемо будет расти и склонность бердянских обы­вателей к театру. Стало быть, к тому времени, когда пер­вый актер в силах будет взяться за Гамлета — и сборы дадут труппе возможность прилично обставить траге­дию, ч '

Но для всего этого надо трудиться, трудиться и тру­диться!

Нельзя раздавать роли накануне спектакля; нельзя во время репетиций играть в винт; нельзя выходить на сцену, не зная роли наизусть, а принимаясь за изучение ее, не знать всей пьесы,— сыгравши думать, что она уже окончательно готова, в свободное время не заниматься ею еще, не «отделывать» ее, не совершенствоваться в ней; нельзя первой актрисе отказываться от роли На­тальи Дмитриевны Горичевой, потому что она играет Марьицу в «Каширской старине» и Лидию в «Блуждаю­щих огнях»; нельзя жалеть красивые усы и играть в них Жадова; придумывать «фортели», чтобы выдвинуть роль там, где, по замыслу автора, она стушевывается; нельзя приучать публику к неаккуратности и начинать спек­такли сегодня в половине восьмого, а завтра в девять, а послезавтра в восемь. Надо горячо верить в святость своего искусства и требовать уважения к нему.

Вместе со всеми преимуществами чисто художествен­ного характера, приобретаемыми оседлостью труппы,— посмотрите, чего достигают актеры в своей частной жиз­ни. Во-первых, в материальном отношении. Люди, не знающие актерской семьи, часто думают, что ни одна профессия не оплачивается так щедро. Многих юнцов именно это заблуждение толкает на сцену. На самом деле иное. Хорошее содержание имеют только артисты императорских театров. Я знаю одного провинциального актера, никогда не получавшего менее 300 рублей в ме­сяц, который на 35-м году жизни предпочел место в прав­лении железной дороги с окладом в 75 рублей в месяц. Вот его расчет. Во-первых, за пять лет ему удавалось не более одного раза получать жалованье полностью. В ос­тальных случаях или наступал «крах» за долги до кон­ца сезона и он оставался без всякого места, или по ра­счету ему приходилось получать не более 60—75 процентов, то есть не более 200 рублей в месяц. Во-вто­рых, летом актеру очень трудно найти работу. Он слу­жит, в сущности, всего шесть-семь месяцев в году, то есть «трехсотрублевый» актер получает в год от 1200 до 1500 рублей. Бенефисы редко приносят что-нибудь, но будем считать его приход до двух тысяч. Теперь сочтите, сколько уйдет у него на туалет. В качестве небольшого служаще­го в правлении железной дороги он довольствуется дву- мя-тремя парами платья, а на сцене ему надо иметь всегда хорошую фрачную пару и пять-шесть сюртучных и пиджачных. А галстуки, перчатки, краски, пудру и пр.? А самый большой расход это переезды. В половине авгу­ста приехал с семьей из Москвы в Орел, куда везет с со­бой и багаж. Первое время, пока осмотрелся и нанял квартирку,— гостиница. В конце февраля — из Орла в Москву, опять гостиница. А там из Москвы в Ростов-на- Дону и т. д. Почти половина всего заработка уходит у семейного актера на переезды и на все, что сопряжено с ними. Мудрено ли, что он предпочел 75 рублей эфемер­ным тремстам.

Допустим, что мы с вами сняли театр в каком-нибудь городе на несколько лет и набираем труппу. Будьте уве­рены, что актер, получающий 300 рублей в месяц невер­ных, с удовольствием пойдет к нам на 200 и даже на 150, если мы заключим с ним условие на несколько лет и да­дим ему какую-нибудь уверенность в том, что эти 150—200 рублей он будет получать аккуратно. Он всегда останется в выгоде, а вместе с тем и наш расход по те­атру сократится значительно. Летом он точно так же бу­дет свободен, но, во-первых, и летом труппа может найти работу в том же городе или неподалеку от него, а во-вто­рых, он имеет pied a terre [[46]](#footnote-47), да и привык жить только на то, что заработал за зиму.

Почти во всяком городе вы найдете какого-нибудь местного «ветерана сцены». Он почти никогда не выезжа­ет отсюда, служит со всякой приезжей вновь труппой и публике своей не только не надоел, а напротив, она его считает «своим», «любимцем» и никто не берет таких прекрасных бенефисов, как он.

Наконец, для защиты «оседлых» трупп, я должен кос­нуться еще одного, очень важного, но несколько щекот­ливого вопроса.

Наше «общество» очень легко смотрит на «нравствен­ность» русской актрисы, в особенности провинциальной. Надо отдать «обществу» справедливость,— это слово оно понимает в самом узком смысле. Между мною и вами не может быть спора о том, что актриса, переменившая до 35 лет пять-шесть любовников, которым отдавалась ис­кренно, веря в прочность связи, «нравственнее» светской замужней дамы, меняющей под шумок фаворитов из года в год, и неизмеримо «нравственнее» крупного взяточника или кулака под личиною человека, занимающего видное общественное положение.

Но у «общества» есть формулы, обращенные в запо­веди, вроде—«шито да крыто» или «не пойман — не- вор». А жизнь актрисы поставлена условиями самого искусства в особенные рамки. Из десяти современных ба­рышень едва ли пять отдают первый поцелуй мужу, но этого никто не знает. А актрису иногда в течение одного вечера целуют на сцене, на глазах всей публики, и jeune premier, и простак, и благородный отец. И человек из «об­щества» с трудом верит, что процент актрис, раздающих свои поцелуи в жизни, не многим больше процента та­ких же дам, которых он встречает в гостиных. Он туго понимает то обстоятельство, что актриса, выйдя за ку­лисы и встречаясь с jeune premier' ом, совершенно забы­вает о поцелуе, полученном от него на сцене. Он все еще склонен видеть в провинциальной актрисе Анниньку Го- ловлеву, и если она отправится к нему с жалобой на лю­бовные преследования купца Кукишева, то он, подобно щедринскому начальнику края, увидит в «ее жалобе лишь предлог для косвенного нападения на его собствен­ную, начальника края, персону» и скажет, что, «истратив силы в борьбе с внутренними врагами, не имеет твердо­го основания полагать, чтобы он мог быть в требуемом смысле полезным».

Однако и общество относится к актрисе подозритель­но не без основания. Помимо условий закулисной близо­сти между мужчиной и женщиной, помимо даже того, что затрата нервного напряжения на сцене требует и от­дыха, более нервного и резкого, чем для деятелей других профессий,— именно эта бродячая, цыганская жизнь

ставит актеров в тяжелые условия, совершенно незнако­мые другим.

Возьмем такой пример. В нем не будет ни преувели­чений, ни прикрас.

В городе Орле служит актер на ролях героев. Он сер­дечный и порядочный человек, любит свой труд, одинок. Из двадцацти товарищей его нашлось бы две-три жен­щины, которых он мог бы легко пленить и своей красо­той, и деликатностью обращения, и, наконец, своим даро­ванием. Но мимолетные связи не манят его. В любов­ной практике их было немало и они не избавляли его от тяжелого одиночества. Вместе с тем буфет, все одни и те же избитые анекдоты, карты — еще не захватили его.

В том же городе Орле поступила на сцену драмати­ческая ingenue. Они полюбили друг друга, обвенчались и искренно верят в то, что никогда не расстанутся.

С этих пор на приглашение антрепренера или Товари­щества наш герой отвечает: «Я могу поехать к вам толь­ко с моей женой; ее репертуар таков-то». В свою очередь и драматическая ingenue отказывается от предложений, присылаемых ей одной.

Еще сезон, другой, а уж много-много еще два сезона им удастся служить вместе. Но вот наступает год, когда это им окончательно не удается. Товарищество пишет «ге­рою»: «Драматическая ingenue у нас уже есть, так что при всем уважении к таланту вашей супруги мы долж­ны отказаться от ее предложения». Антрепренер пишет ей: «Героическое амплуа, как вам известно, занимаю я сам; поэтому меня очень удивило, что вы напоминаете мне о вашем супруге. Конечно, он талантлив и, может быть, гораздо талантливее меня, но здешняя публика меня обожает». Так неудачно идут все переговоры.

Прикиньте сюда мысленно порывы так называемой jalousie de metier [[47]](#footnote-48), открытое раздражение жены, когда он получает уже второе предложение, а она еще ни одно­го. («Поезжай! Тебя любят, тебя зовут. Поезжай один, я у тебя на шее не буду висеть. Скоро утешишься, най­дешь другую!..») Взрывы негодования со стороны мужа, если, наоборот, жену приглашают, а его нет. («Ха-ха! Любопытно, как такой-то будет вести с тобой Холмина! Поезжай с богом! Небось, я без куска хлеба не останусь!

Ты талант! А я бездарность!») Прикиньте все это, и вы почувствуете, как начинает расшатываться семейное счастье. Но наши супруги решили выдержать испытание. Он отказался от своих предложений, она — от своих. Зима прошла тяжелая. Приходилось играть по клубам и каким-то трущобам. Толкались на императорскую сцену (провинциальные актеры хлопочут о дебютах на импера­торских сценах, чаще всего, во время нужды) — из это­го ничего не вышло. Безденежье и не в актерской семье возбуждает разлад. То он в чем-то виноват, то она чем-то провинилась. <

Но зима прошла, на будущее они начинают смотреть с новыми надеждами.

А между тем новый сезон грозит тем же. Делать не­чего— супруги расстаются, но с уверенностью, что это происходит в первый и в последний раз. «Ты мне должен писать каждую неделю аккуратно. И чтоб ничего не скрывал от меня! Слышишь? Если ты полюбишь дру­гую,— пиши прямо. Не смей меня обманывать!» — «Ко­нечно! Ты, смотри, сама не увлекись кем-нибудь, а за меня-то будь покойна!»

Осудите теперь актера, если он сойдется с другою. Три-четыре месяца он аккуратно писал каждую неделю, не скрывал ничего и искренно и просто хвалил в своих письмах комическую ingenue. «Ты что-то уж очень рас­хваливаешь комическую инженю,— писала ему жена,— уж не влюбился ли в нее?» На пятый месяц письма от мужа к жене стали неаккуратными, и комическую ingenue он уже не хвалит... Остальное понятно... Они ра­зошлись. Не «развелись» — • на это у них никаких денег не хватит, а разошлись, и через год герой требует, чтобы вместе с ним приглашали и его «жену».

Драматическая ingenue плакала, надрывалась, това­рищи ее жалели, но что ей от этого? Надолго ли хватит поддержки товарищей, когда «простак» не на шутку влю­бился в нее, а одиночество в часы отдыха так томитель­но тяжко! Знакомых в городе у нее нет: она приехала в августе с тем, чтобы в феврале уехать. Есть несколько молодых людей из первого ряда и среди них даже теат­ральный рецензент, они часто навещают ее, но даже не считают нужным газировать [вуалировать] свои жела­ния. Есть еще несколько психопатически влюбленных в нее «девуль», по выражению г. Боборыкина, но они уме­ют только трещать над ухом, подносить бутоньерки и вышитые полотенца, да подготовлять удачный бенефис. А «простак» на репетициях не отходит ни на шаг и у него такие добрые, ласковые глаза...

Я не говорю, что «оседлость» непременно спасла бы нашей ingenue мужа, но нет никакого сомнения, что так называемый «адюльтер» сократился бы в актерской сре­де наполовину. И она нашла бы друзей в среде город­ских жителей, как находит их архитекторша, у которой муж сбежал с докторшей, и она могла бы скоротать длинный, свободный от работы вечер. И сумела бы по­ставить себя так, что «девули» не посовестились бы ввести ее в дом своих мамаш и папаш, богобоязненных обитателей города.

В литературе много раз захватывался артистический мир с его интимной жизнью, и вы не назовете ни одного глубоко задуманного произведения, в котором автор не симпатизировал бы всей душой типу русской актрисы. Она отдается искренно и самоотверженно. Если муж от­носится к ней хорошо,— вы почти не встретите случаев, чтобы она первая изменила ему. Если муж относится дур­но, она плачет, ревнует, делает ему скандальные сцены — и все-таки не бросит его первая. Вся тягота «бессемей­ности» падает на нее одну. Пока муж проводит время в клубе с товарищами, она торопится перешить старое платье для новой роли, дать больному ребенку лекарст­ва, зачинить сюртук мужа, вычистить бензином его пер­чатки, приготовить на «керосинке» два скромных блюда к обеду и выучить роль, которую она всегда знает лучше, чем муж свою.

Если актер более склонен к «исканию нового города», то актриса, достойная нашего уважения, всегда пред­почтет оседлость.

Я не имею претензии дать читателю картину жизни провинциального актера во всей полноте. Моя главная задача — разработка программы для театральных школ. Но прежде того я должен был оглянуться на ту публи­ку, перед которой придется подвизаться будущим акте­рам, на их товарищей, с которыми им придется дружить или бороться, на условия, в какие поставлено театраль­ное дело в провинции. Внимательный читатель, может быть, заметил, что по пути я старался намечать те вехи, которые до некоторой степени помогут нам приблизиться к основным задачам школы.

Мне, вероятно, придется не раз еще подчеркнуть, что не только частные, но и казенные театральные училища должны явиться естественными поставщиками актеров не для императорских, а именно для провинциальных сцен. Вот почему на школах лежит обязанность вложить в своих питомцев те художественные принципы и знания, которые могут способствовать подъему театрального дела в провинции. В том, какими мерами достигнуть этого, и .заключается наша задача. Если бы школа не могла слу­жить этому, если бы выходящие из ее стен явились в провинцию теми же Замухрышкиными и Длинношлейфо- выми, которые вносят с сфбою на всякую сцену художест­венное изуверство,— то ей незачем было бы и существо­вать. Раз она существует,— театр вправе ждать от нее света.

И опять-таки я не рассчитываю предложить читателю что-нибудь законченное в вопросе о преподавании в теат­ральных училищах. Разработка их программы — вопрос чрезвычайно сложный и далеко не завершенный. Стрем­ление дать ученику как можно больше подготовки для его трудной сценической карьеры сталкивается с множест­вом таких любопытных обстоятельств, что каждое из них может поставить новый, частичный «вопрос». Сжать их, сгруппировать, опростить и втиснуть в возможно краткую школьную программу — труд не легкий. Я не берусь за него. Пусть мои наброски послужат лишь поводом к тому, чтобы высказались опытнейшие из тех, кто вдумывался в это дело. Я уполномочен редакцией «Артиста» заявить, что всякое мало-мальски серьезное замечание найдет место на столбцах нашего журнала.

МОСКОВСКИЙ ОБЩЕДОСТУПНЫЙ ТЕАТР[[48]](#footnote-49) 1. ЦЕЛЬ ТЕАТРА

В настоящее время во множестве городов России или городское самоуправление, или высшая местная админи­страция озабочены тем, чтобы доставлять небогатым классам жителей разумные развлечения. Перед нами спи­сок около сорока известных нам местностей, где уже без­условно признана необходимость таких развлечений вос­питательного характера. Среди них самое могуществен­ное место, без всякого сомнения, занимает драматический театр.

Служа попервоначалу только развлечением, возбуж­дая в слушателях лишь общие театральные эмоции, за­хватывающий интерес к тому, что происходит на сцене, театр, незаметно для самих слушателей, вносит в их души известные образы и идеи и может иметь огромное облагораживающее и высоко просветительное значе­ние. <...>

Москва, как центр театральной жизни России, Моск­ва, обладающая миллионным населением, из которого огромнейший процент состоит из людей рабочего класса, более, чем какой-нибудь из других городов, нуждается в общедоступных театрах.

<...> Речь идет не только о специально рабочем люде. Помимо него, в Москве существует огромный кон­тингент учащейся молодежи, приказчиков, чиновников, их семей, весь огромный район центральной местности Моск­вы занят всевозможными торгово-промышленными заведениями с сотнями служащих в них — и все это поч­ти вовсе лишено возможности посещать драматический театр и прибегает за отсутствием развлечений к двум самым коренным из зол современной жизни — картам и вину. Мы не хотим упоминать о тех ежегодно, но случай­но нарождающихся и исчезающих дешевых театрах, ко­торые слишком далеки от истинно художественных за­дач, чтобы служить высокой просветительной миссии театра.

2.РЕПЕРТУАР И ЕГО ИСПОЛНЕНИЕ

Что такое «общедоступный» театр? Каковы его худо­жественные задачи? Как разобраться в понятиях «обще­доступный» и «народный»? Вот вопросы, которые до сих пор возбуждают много разноречивых толкований. Одни говорят о необходимости какого-то специально народно­го или узко бытового репертуара. Другие под «общедо­ступностью» театра понимают пропаганду лубочных кар­тин в произведениях крикливых, рассчитанных на воз­буждение диких и стадных инстинктов толпы. Третьи предпочитают феерические зрелища, лишенные глубоко­го смысла и живой правды. Четвертые считают необходи­мыми узкую тенденциозность, пьесы, подчеркивающие мораль в ущерб ее литературным достоинствам. И т. д. Так ли это? Точно ли репертуар общедоступного театра должен быть обременен какими-нибудь посторонними по­буждениями? Все это отмечено, главным образом, стрем­лением подлаживаться под мало развитой вкус толпы. Между тем как мерилом для составления репертуара и его сценического воплощения должны быть, как раз на­оборот, требования наиболее развитого современного зрителя. Все, что носит на себе печать лжи или извра­щенного вкуса, еще привлекающее известную часть пуб­лики в дорогих театрах' экзотического репертуара, все, что не проникнуто здоровым чувством жизненной прав­ды, должно быть удалено из репертуара общедоступного театра. Комедии и драмы Островского, Гоголя, Грибое­дова, Писемского; трагедии Пушкина и А. Толстого; тра­гедии и комедии Шекспира и фарс Мольера; наконец, не­которые современные пьесы как русского, так и западно­го репертуара — все это такой обширный и свежий ма­териал для сценического воспроизведения, их идеи так ясны, глубоки и жизненны, что нет ни малейшей надоб­ности ни с какой побочной, антихудожественной целью прибегать к бульварной мелодраме, крикливой феерии или тенденциозной бытовой картине.

Театр — прежде всего развлечение. Необходимо, что­бы человек, прослушавший спектакль, получил известное удовольствие, то есть волновался вместе с другими, пла­кал или смеялся, но в то же время надо, чтобы он ушел удовлетворенный и унес с собой частичку добра и правды, облагораживающих его душу. Ничто крикливое, фальши­вое или условно навязанное не способно произвести это­го серьезного воспитательного впечатления. Художест­венно написанная сказка или историческая картина, хотя бы из эпохи совершенно чуждой и незнакомой слушате­лю, по своим реальным, общечеловеческим мотивам и ха­рактерам неизмеримо глубже захватит непосредственно относящегося зрителя, чем пошлость, разукрашенная знакомыми ему бытовыми подробностями. То, что восхи­щает глубоко развитого и образованного зрителя с не­испорченным, здоровым вкусом, то не может не потрясти зрителя вовсе неподготовленного, и, наоборот, то, что возмущает первого своей неправдой или пошлостью, мо­жет только извратить понимание жизни в душе непосред­ственного зрителя.

Таким образом, раз драматические представления служат высшим целям искусства, репертуар должен быть исключительно художественным, исполнение воз­можно образцовым, и вся разница между дорогим теат­ром и народным заключается только в большей или мень­шей доступности их, в большей или меньшей дешевизне и количестве мест.

3. ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ ТЕАТРА

<...> Театральный опыт приводит к следующим за­ключениям. Пятнадцать, даже десять лет назад не толь­ко в общественном сознании, но и в самой артистической среде еще не проявлялось со всей яркостью убеждение, что художественность исполнения пьесы зависит вовсе не от талантливой игры нескольких участвующих в ней артистов, а прежде всего от правильной, разумной интер­претации всей пьесы, от ее общей художественной поста­новки. Не только общество, но и сами артисты еще хра­нили убеждение, что достаточно собрать в пьесу несколь­ко талантливых и опытных участвующих лиц, чтобы она произвела должное впечатление. Только за последние годы общие художественные задачи стали вытеснять ус­пех отдельных личностей. Пример мейнингенцев чрез­вычайно ярко доказал, что без участия высокоодарен­ных артистов одной умелой постановкой образцовых произведений можно достигать чрезвычайных результа­тов. Театр, эксплуатирующий наплыв современных пьес, лишенных крупных достоинств, написанных на ин­терес минуты и новизны,— такой театр должен скрывать убогость содержания и художественных качеств пьесы исключительной талантливостью исполнителей. Произве­дения же, охраняющие вечные идеалы искусства — кра­соты, правды и добра,— могут производить огромное впечатление даже при выполнении лишь следующих ус­ловий: верно схваченного общего тона, яркой стильности игры и безупречной и твердой срепетовки. Это гораздо труднее, чем поставить плохую пьесу с прекрасными ар­тистами, но в данном случае результаты достигаются не столько присутствием в труппе выдающихся артистов, поглощающих притом огромные содержания, сколько упорной, серьезной и вдумчивой работой как самих артистов, так, главным образом, режиссерского управ­ления.

Люди, вдумывающиеся в будущее русского театра, ожидают подъема его от воспитанников театральных школ. И действительно, за последние лет десять из теат­ральных школ выпущено немало даровитых людей, кото­рые при других условиях русского театра могли бы уже выработаться в выдающиеся сценические силы. Этих ус­ловий нет. Школа, давая своим питомцам художествен­ный фундамент, по самым своим задачам не может вы­пускать из своих стен опытных актеров. Таким образом, воспитанникам школ приходится попадать или в импера­торские театры, где они,в силу вещей обречены на без­деятельность, или идти в провинцию, где им приходится бороться с невежественной рутиной и часто гибнуть в этой борьбе. Но и помимо школ, в Москве вот уже много лет работает кружок преданных искусству деятелей под именем Общества искусства и литературы. Как те, так и другие представляют из себя людей, посвятивших свою жизнь высшим целям искусства, одушевленных не лич­ными стремлениями, а общими художественными зада­чами. Вот на эти-то молодые силы и должна опереться администрация проектируемого театра. Опять-таки де­сять лет назад это было бы невозможно еще, так как кад­ры этой молодежи были еще слишком незначительны, чтобы могли образовать из себя прочную, серьезную и полную труппу. Теперь же это вполне достижимо. Даро- витейшие из молодежи, приобретшие уже в течение не­скольких последних лет известную сценическую технику, художественно воспитанные и готовые жертвовать частью своего провинциального гонорара ради того, чтобы ра­ботать в прекрасных художественных условиях,— с та­кими лицами не трудно создать образцовый московский театр. Не пройдет и нескольких лет, как в этой труппе выработаются и выдающиеся сценические силы. Всякий серьезный актер подтвердит, что он совершенствуется не путем исполнения двадцати ролей по одному разу с трех репетиций, а путем исполнения трех ролей по двадцати раз с 10—15 репетициями и под руководством опытных режиссеров. Мысль эта встречает горячее сочувствие и полную уверенность в успехе у всех серьезных театраль­ных деятелей Москвы. Сформированная таким образом труппа должна начать всю свою сценическую работу за­долго, не менее чем за полгода до первых представлений проектируемого театра.

<...> Признано повсюду, что успех драматических курсов тем серьезнее, чем ближе они стоят к театру. Ни одна из существующих драматических школ до сих пор не удовлетворяет вполне своему назначению, потому что ученики стоят далеко от театра, в смысле участия в его спектаклях. Ученик должен одновременно с обучением школьным предметам привыкать к сценическим подмост­кам. Постоянное наблюдение над театральным делом в его живом течении скорее разовьет вкус и приспособит молодого человека к самостоятельной деятельности, чем одно школьное преподавание. ...При этом условии со­здастся лучшая и истинная драматическая школа в Рос­сии. <... >

ИЗ БЕСЕДЫ С АКТЕРАМИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА ПЕРЕД НАЧАЛОМ РЕПЕТИЦИЙ ПЬЕСЫ Л. Н. АНДРЕЕВА «АНАТЭМА»

Я нахожу, что наш театр за последние годы отстал от своего назначения — идейности.

От идейных пьес—в лучшем смысле... Мы стали ужасными октябристами.

Мы очень отстали от идей свободы, в смысле — от со­чувствия страданиям человечества.

И отстали ошибочно. Может быть, в погоне за изящ­ными формами, но это тоже ошибочно...

«Анатэма» увлекает меня прежде всего большим ре­волюционным взмахом.

Это есть вопль мировой нищеты. В беседе с Андрее­вым я почувствовал, что он не очень оценил это сам, но это так.

Вся пьеса есть вопль к небу всех голодных, несчаст­ных, именно голодных. Жаждут чуда, спасения, а все чу­до в одном слове: «справедливость».

В самом начале уже слышатся эти ноты, а с первой картины уже все идет среди умирающих от голода. И не потому они жаждут чуда, что они невежественны, а по­тому, что так они изверились тысячелетиями, что вся ве­ра только в чудо...

...Нам надо выйти из колебаний в исканиях формы, в которых мы находимся вот уже пять-шесть лет. Везде так много говорят о кризисе театра, символизации, сти­лизации, реализме и т. д. Говорят во всех больших со­браниях, исходя всегда из Художественного театра, бра­ня его. Но наконец пришло время поговорить и в нашей аудитории.

Вопрос о «смерти быта» вырос, конечно, в самых нед­рах нашего театра, в глубине или на поверхности — дру­гой вопрос, но было что-то такое в театре, что толкало его куда-то вперед, и, может быть, если бы мы не сдела­ли ошибку — не шваркнулись бы в одну сторону, то, мо­жет быть, уже нашли бы то, что мечтали найти. Но в кон­це концов и это не вредно — это могло изранить театр, но не убить его.

Я пришел к убеждению за последний год, что если бы захотели уничтожить реализм, который имеется в соста­ве самого театра, то нужно было бы уничтожить весь театр, распустить рабочих и т. д. Я дальше скажу, что реализм находится в составе всего русского искусства.

Беда, когда реализм уходит в натурализм мелкий.

Идеал — реализм, отточенный до символов. Когда го­ворили о «Грозе», Иван Михайлович [Москвин] сказал: «Надо, чтобы к третьему акту забыли о купчике, а чув­ствовали бы только трепет душ. Жизнь их».

Все, чего мы достигли за эти годы, должно нам по­мочь отыскать эту форму.

Как?

Все должно идти от жизни. Не от сухой схематиче­ской жизни. Жизнь должна быть самым первым источни­ком сценического воплощения.

Сейчас же сталкиваюсь с самым слабым местом на­шего театра.

Мы часто говорили, что реализм становится мелким, но это потому только, что мы сами становимся мелки.

Вся труппа и режиссер — лучшие в мире. Недостает подъема идейного, подходим к пьесе с мелко налажен­ной душой и становимся мелкими натуралистами.

Если же подходить с большой идеей и возвышенно налаженной душой артиста, то мелочи отпадут, и жизнь сама поможет создать высшее.

Актер при мелком переживании отличается от зрите­ля только сценическими данными. Если же мы даем себе право не участвовать в жизни, создавать себе райскую жизнь, полную радости, то мы должны быть лучше, чище, выше. Забава дает радость, но большая идея со­страдания к страданиям, слезы могут дать счастье не меньшее.

То, что мы плохо понимаем крупные страдания,— это просто только от более буржуазной жизни нашего арти­ста, чем следовало.

Для того, чтобы уйти от ходульного провинциального актера, ушли в мелочи быта, но отрезали от себя самое важное, то есть то, для чего, может быть, только и суще­ствует театр.

Мы подходим к жизни несколько мелко, и в подходе к пьесе это невольно сказывается.

Надо подходить не только к форме, но и содержанию.

Наш театр был принят, когда он выступил, очень ра­достно. Он принес мизансцену, паузу, темп, красочные переживания. Это все было совершенно неизвестно до Художественного театра.

За это его полюбили.

Театр принес репертуар яркий, сильный и идейный. Друзья театра увидели, что в этом театре прежде все­го— автор. Проникали в душу автора, при всех тех сред­ствах чудных, которые принес с собою Константин Сер­геевич. Но потом это было уже не совсем так, а потом все хуже, а когда начали искать новые формы, то совсем забыли автора. Сумели проникнуть в Чехова, немножко в Грибоедова, две пьесы Ибсена — и только. Способ­ность проникать в душу автора есть не наша особен­ность.

Потому ли, что мелко подходили к жизни, потому ли, что нами переживались формы больше, чем автором, но не умели.

Что касается артистов — нужна простота сильных переживаний, почти лишенная подробностей.

Из двух чаш художественных весов: на одной — чисто внешняя сценическая форма, на другой — проникнове­ние в образ, в идею автора. Выше вторая, так как более пуста первая.

Или не ставить пьесу, или проникнуться автором. На­до забыть, что видели иногда его неприятным, его лично, и найти то, что в произведении его есть личного, ему при­сущего.

Талант большой, но холодный. Это не недостаток, а качество.

А я говорю о проливании слез над нищетой и любве­обильным сердцем. Но, может быть, мы увидим, что его холод и жестокость не есть отсутствие сочувственного сердца, а есть стремление подняться выше и посмотреть оттуда оком проницательного философа.

Может быть, можно впасть в сентиментальную сла­щавость, но нужно проникнуться слезами толпы нищих, и, может быть, самому актеру придется наполнить серд­це слезами...

О ПОСТАНОВКЕ «КАРАМАЗОВЫХ»

«Братья Карамазовыл явились для театра целой эпо­хой, важным этапом в направлении театра. Это было не только опытом инсценировки романа. Театр не хотел прибегать к обычным и всегда неудачным переделкам, а сделал ряд картин более или менее связанных фабулой. Сделал на два вечера. По форме это было новое сцени­ческое явление, как бы раскрепощавшее многие теат­ральные условия. С успехом такой постановки не каза­лось уже необходимым многое такое, что в банальном понимании сценичности всегда казалось до сих пор не­избежным. Вместо обычных актов по 30, 35, 40 минут можно, оказывается, играть картины, из которых одна идет три минуты, а другая 1 час 20 минут (как «Мок­рое»). Боязнь монологов отвергнута настолько, что мо­нолог Ивана Карамазова («Кошмар») является уже це­лой сценой и идет 28 минут. Введение чтеца. Если для одних это казалось трудно воспринимаемым, то другие находили в нем, наоборот, присутствие какого-то важно­го элемента в театральном представлении, что-то вроде греческого хора. Декорации были отброшены совсем. Оказалось возможным дать стиль обстановки только одною мебелью и костюмами, и т. д., и т. д. Словом, ру- Щились все внешние условности спектакля. И перед та­лантом, желавшим проявиться на сцене, падали ее оковы и расширились горизонты.

Но не только в этом смысле «Карамазовы» сделали в театре эпоху. Гораздо важнее было то направление, ко­торое вместе с этой постановкой приняло творчество ар­тистов. Об этом не только в год постановки, но и недавно еще по поводу инсценировки «Бесов» писалось очень много. Достоевский всколыхнул артистические силы, вы­звал их к такой интенсивной работе, какая не наблюда­лась во всем предыдущем репертуаре театра. Артистиче­ские индивидуальности вскрылись с такою же смелостью и такою же энергией, разрушили какие-то внешние око­вы, как вся постановка разрушила внутренние. Здесь уместно рассказать о тех огромных результатах, какие принесла эта постановка внутренней жизни театра в ра­ботах артистов над ролями, в подходе режиссеров к пье­сам. Достаточно сказать, что с «Братьев Карамазовых» как бы окончательно и совершенно решительно был утвержден тот путь театра, которого он в лихорадочном трепете искал в течение предыдущих нескольких лет и по которому идет теперь так смело.

ИСКУССТВО ТЕАТРА

До сегодняшнего вечера я не был знаком со взглядом Ю. И. Айхенвальда на театр и должен признаться, что все, что я сейчас слышал, совершенно ошеломило меня. Тем более что, слушая Ю. И. Айхенвальда, я не мог от­делаться от мысли, что он прав. Все время я говорил се­бе: Да. Так. Во всем этом театр повинен. Nostra culpa, nostra maxima culpa [[49]](#footnote-50). Но вместе с тем звучал внутри и горячий протест, и я говорил себе: Если Ю. И. Айхен- вальд прав, то как же я и целый театр, в котором я ра­ботаю, как можем мы изо дня в день отдаваться нашей работе и думать, что мы творим подлинные художест­венные ценности, служим настоящему большому ис­кусству?!.

Разрешить это противоречие, конечно, не просто и не легко, и я не пытаюсь этого сейчас сделать. Высказан­ное Ю. И. возбуждает много мыслей, которых нет воз­можности сейчас оформить. Я попробую остановиться лишь на том, что считаю особенно существенным.

Да, Ю. И. прав, но лишь постольку, поскольку он сам знает театр. Знает же он его, очевидно, только в одной его разновидности, быть может, и в самом деле далекой от выполнения задач подлинного искусства. В самом де­ле, о каком театре говорит Ю. И.? О театре, в котором несколько актеров, заучив написанные в ролях слова, стараются воспроизвести на подмостках сочиненные ав­тором и подсказанные ремарками сцены. Подобно ху­дожнику, который, наскоро просмотрев рассказ, изобра­жает его страницу за страницею в рисунках, эти актеры, конечно, только иллюстраторы и не преследуют никаких более серьезных задач. Но разве мы не знаем иллюстра­торов, которые сумели возвысить свои рисунки до значе­ния подлинных произведений высокого искусства? Разве мы не знаем иллюстраций, которые равноценны настоя­щим картинам? Что такое некоторые из произведений Серова, как не обычная книжная иллюстрация? Что та­кое его рисунок к стихотворению Пушкина «Зимняя до­рога» или акварели с изображением Елизаветы Петров­ны и Екатерины II на охоте? Это обыкновенные иллю­страции— одна к сочинениям Пушкина в издании Кон- чаловского, а две другие к «Царской охоте» Кутепова. Между тем эти создания кисти художника во много раз ценнее и ближе к подлинному искусству, нежели десят­ки прославленных картин. Рисунки к «Царской охоте» по праву красуются на стенах Музея Александра III, ря­дом с лучшими созданиями русской живописи, и не менее ценны, чем любая из акварелей такой мировой знамени­тости, как Менцель. Дело не в том, написано ли худож­ником его произведение, чтобы наглядно изобразить уже описанное в чьем-либо рассказе или просто для того, чтобы изобразить задуманное самим художником. Боль­шинство картин всегда что-либо наглядно поясняет, то есть иллюстрирует. Все дело в отношении художника к его задаче, в его проникновении в глубину изображаемой сцены. И если есть заурядные иллюстрации, поверхност­но изображающие рассказанное, а рядом иллюстрации, равноценные картинам, то, конечно, и на сценических подмостках наряду с простым наглядным иллюстриро­ванием написанного диалогами рассказа возможно со­здание настоящего и самоценного художественного про­изведения. Но возможно это при такой работе и таком отношении к своим задачам, которых Ю. И. Айхенвальд, очевидно, совершенно не знает. Вот, например, как рабо­тает театр, которому я служу более пятнадцати лет.

Но остановимся сначала на работе самого автора- драматурга. Как создается его художественное произве­дение? Если он берет живых людей во всем их целом и связывает их таким же целиком подсказанным жизнью анекдотом, то, конечно, его работа тоже еще далека от того, что делает настоящий художник. Этот последний тоже может брать людей из жизни и коллизии отноше­ний, подсказанные жизнью, но и то, и другое для него только материал, подобный материалу, который соби­рает и художник, делая этюды для своей картины. Ху­дожник-драматург не списывает своей драмы с натуры. Он создает ее иначе. Перед его глазами проходит жизнь. Создаваемые ею вопросы захватывают его пытливый ум. Он задумывается над решением этих вопросов и загадок жизни, но по свойству своей психики находит ответы не в отвлеченных формулах мысли. Ответы приходят в виде создаваемых его творчеством жизненных сцен. Неизвест­но откуда возникшие образы людей живут, запутывают­ся в сети жизненной неурядицы и по-своему ищут выхо­да из своих злоключений. Кто они? Откуда взял их ху­дожник? Несомненно, что они создание какого-то бессо­знательного синтеза. Они — итоги сделанных художни­ком в жизни наблюдений, но в то же время они и конкретные, облеченные плотью и кровью существа, на­стоящие люди жизни; иначе они не производили бы впечатления действительности, не были бы близки бу­дущему зрителю и казались бы выдуманными. В сущно­сти, это частицы самой жизни, претворенные синтезом ху­дожника в новые образы и принявшие в новых комби­нациях новый вид. Однако художник-драматург бессилен передать и их во всей полноте того, как он их чувствует. В его распоряжении только отрывочные фразы и слова, которыми обмениваются созданные им люди, да не­сколько ремарок, поясняющих ход действия. Вот и все.

И вот эти диалоги попадают в руки артистов. Что должны они сделать с этими диалогами? Неужели на­чать сейчас же их заучивать и затем, обмениваясь реп­ликами на репетиции, разыграть требуемую автором ко­медию или драму. Конечно, нет. Ведь суть того, о чем хо­чет рассказать автор-драматург, вовсе не в словах дей­ствующих лиц. Она в их переживаниях, в смене этих переживаний, в их столкновении с переживаниями дру­гих лиц. Диалоги, которые автор написал,— только да­лекое отражение этих переживаний, их внешнее проявле­ние, за которым остается еще очень многое, и актеры, пожелавшие воспроизвести на сцене написанное драма­тургом, должны сосредоточить свое внимание, конечно, не на этих словах, а на скрытых за ними переживаниях. Прежде всего они хотят понять произведение, которое будут исполнять, хотят понять, что желал сказать своим произведением автор, какую мысль вложил он в него. Они хотят во всей глубине и цельности понять пережи­ваемое действующими лицами, и, разумеется, это не все­гда легко и сразу им удается. Если по поводу Гамлета или Фауста, ибсеновских драм или шекспировских тра­гедий написана целая литература, если по поводу каж­дой новой, появляющейся на сцене драмы пишется мно­жество противоречивых критических статей, то ясно, что понимание написанных для сцены вещей сплошь и рядом требует большого чутья и не меньшего углубления мыс­ли; и артист, стараясь понять свою роль, нередко наты­кается на ряд трудно разрешимых противоречий, ищет их разрешения у тех, кто писал по поводу этого произве­дения, беседует с товарищами и иногда приходит к со­вершенно новому пониманию своей роли. То же самое происходит и с другими его товарищами, пока наконец внутреннее скрытое действие драмы, вся коллизия пере­живаний, заложенных в ней, совершенно не выясняется и на репетициях артисты не чувствуют переживаемой драмы во всей ее силе и выразительности.

Могу заверить Ю. И., что за все время такой работы театр меньше всего интересуется словами, вложенными в уста того или иного действующего лица — их никто и не думает заучивать. Их повторяют под суфлера, сосре­доточивая все внимание на том, что лежит за этими сло­вами или, вернее сказать, в подкладке этих слов, на са­мих переживаниях, соответствующей им мимике и инто­нации той или иной реплики. О самих словах пока никто еще и не думает. Но вот наконец спектакль готов. На ре­петиции артисты передавали драму, почти не прибегая к словам. Приближается момент, когда драма должна быть показана зрительному залу, и тут впервые театр вспоминает наконец о словах действующих лиц. Если драма ясна без слов самим артистам, то зрительному за­лу без пояснения ее словами трудно, конечно, сделать ее понятною. Исполнители драмы проникнуты ею, без слов переживают все ее перипетии, знают ее и чувствуют от начала до конца, но зрителю надо пояснить все словами. Где же взять эти слова? Конечно, у автора, который дол­го работал над ними и дал такими, что они лучше всего выражают каждый момент развивающегося на сцене действия. Актеры принимаются за внимательное изуче­ние этих слов, запоминают их и наконец выступают с ни­ми перед зрительным залом. Можно ли теперь сказать, что все происходящее на сцене — только наглядное ил­люстрирование артистами диалогов, вложенных автором в уста действующих лиц? И не вернее ли сказать совер­шенно наоборот, что, разыгрывая на сцене заданную ав­тором драму, артисты пользуются словами действующих лиц для пояснения, то есть иллюстрирования разыгры­ваемой ими драмы? И не являются ли слова, данные ав­тором, иллюстрацией игры, которая есть создание акте­ров, а не автора, хотя канва этой игры и исходит от него.

Посмотрим в заключение, в каком отношении нахо­дится исполнение артистами драмы к той жизни, которая была источником драмы для автора.

Автор-драматург, как было уже сказано выше, синте­зирует жизнь. Разрозненные и случайные ее черты он слагает в определенные цельные образы, от этих обра­зов берет их слова и в этих словах отдает свое произве­дение на сцену. Что же делают здесь с этим произведе­нием?

Немые, данные в условных знаках, слова здесь за­ставляют звучать. Эти живые слова влагают в уста реальных людей и этим людям придают те живые очер­тания, которые рисовались воображению автора, а для передачи этих очертаний берут от настоящей жизни раз­личные ее живые черты, то есть созданный автором син­тез подвергается обратному анализу, разложению. Вы­раженная в немом слове жизнь снова становится реаль­ною жизнью, снова случайные сочетания различных про­явлений жизни проходят перед глазами зрителя, неожи­данно сплетаются в сложные коллизии и, приходя к тому или иному разрешению, приводят зрителя к тому же вы­воду, к которому когда-то пришел автор, наблюдая жизнь. Иначе говоря, театр ставит зрителя в роль самого авто­ра, но развертывает перед ним жизнь не во всей ее спу­танной сложности, так как у зрителя нет того дара раз­бираться в жизни, который был у автора. Театр дает зрителю картину жизни, уже прошедшей через горнило драматического творчества, дает ее в очень стройно по­добранных проявлениях, и зритель с большою легкостью получает от этой жизни те впечатления, которые пережи­вал автор, а пережив их, приходит и к тем же выводам. Театр дает зрителю возможность воспринять от жизни те же впечатления, которые получил от нее автор, и вос­принять их так, что в душе зрителя повторяется смена тех же переживаний, через которые прошла душа авто­ра. Можно ли же после этого сказать, что на театраль­ных подмостках нет искусства, что это только какое-то иллюстрирование того, что уже дано целиком в написан­ной автором драме. Если утверждать это, тс с таким же совершенно правом можно сказать, что и в творчестве автора нет искусства, потому что все записанное им уже дано, в сущности, самою жизнью. Если же синтез, сози­даемый автором, есть подлинное искусство, то почему же не является им обратный анализ этого синтеза, произве­денный к тому же с единственной целью заставить зри­теля прийти снова к тому же синтезу, но только более доступным для него путем? Вот те мысли, которые роди­лись в моем мозгу под впечатлением того, что высказал Ю. И. Айхенвальд.

Было бы, однако, ошибкою сделать из сказанного тот вывод, что как автор для1' своего произведения пользует­ся материалами, подсказанными из жизни, в такой же мере актер для своего творчества пользуется произведе­нием автора. Такой взгляд все-таки ограничивал бы самостоятельное творчество актера. Для него не может быть достаточным материал, данный пьесой. Автор дает только куски жизни и не может заменить актеру его личное не только знание, но и понимание жизни. Если да­же пьеса не бытовая, а психологическая, то и тут автор не может дать той полной широты психологии, которая бы исчерпывала все возможности. Актер — творец. Он обладает настолько сильной интуицией жизни и психо­логии, что вносит во всякое свое создание свою собствен­ную личность, автор же только устанавливает известную точку зрения, особое чувство жизни, и это служит для актера руководящим началом в его собственных иска­ниях.

Вот знакомые мне примеры, приходящие сейчас на память. Станиславский, создавая Шабельского в драме «Иванов», далеко ушел от образа, намеченного автором, и как бы не воспользовался теми красками, которыми автор наделил этот образ. Но по духу всего произведе­ния, по тому освещению, которое автор дает этому куску русской жизни, по тем субъективным настроениям, ка­кие автор внес в свою драму, Станиславский еще глуб­же приблизился к замыслу Чехова, чем даже сам Чехов. При первой постановке «Иванова» роль Шабельского прекрасно играл актер Киселевский, и кто потом увидел Станиславского, тот на первый, поверхностный взгляд мог остаться неудовлетворенным. Однако как только этого зрителя начала захватывать атмосфера, создавае­мая Чеховым в этой пьесе, так неминуемо он должен был почувствовать несомненную подлинность такого Шабель- ского, какого создавал Станиславский. Здесь, в этом слу­чае, и происходит то замечательное сценическое явле­ние, когда две индивидуальности — актера и автора — нашли пятна полного слияния. Только при условии слия­ния двух индивидуальностей, хотя бы не во всем целом, а в главных линиях, или пятнах, или волнах (не знаю как назвать — у искусства еще так бедна терминология), только в таком слиянии актер становится творцом, и ис­кусство сцены приобретает право на самобытное право существования.

Другой случай таков: у того же Чехова Епиходов за­думан как образ совсем не такой, каким его играет Москвин. И я прекрасно помню оценку самого Чехова. Он сказал: «Это не то, что я написал, но это талантливо и верно». «Верно» — то есть интуитивно схвачены черты внутреннего образа и именно под тем углом зрения и в тех настроениях, какие вышли из души автора. Хотя не только внешние краски, но и многие внутренние очерта­ния, образы и темп роли — все принадлежит творчеству актера. В обоих этих случаях актер был индивидуален, потому что в создание роли внес свой опыт, свою интуи­цию жизни, свою наблюдательность, проникновенность, вкус, все то, что создало его личность не только как сце­нического мастера, но и как человека, получившего то или другое качество по наследственности, воспитанию, вкусу и т. д. и т. д.

Помню еще и такой случай. Островский был на пред­ставлении «Леса», когда Несчастливцева играл Писарев, а Аркашку Андреев-Бурлак. Это были замечательные исполнители двух ярких типов, созданных Островским. Островский сказал: «Это не то, что я написал, но это чу­десно». Если же такую точку зрения может устанавли­вать сам автор, которому не очень-то легко отказаться от образа, выросшего в его воображении, то легко по­нять, что точка зрения зрителя может быть еще сво­боднее.

«Истинно говорю Вам, если пшеничное зерно, когда падет на землю, не умрет, то останется одно, а если умрет, то даст много плода». Великая по своей простоте евангельская истина изумительно объясняет всякое ду­ховное творчество. Также и артистическое. Если актер воспринимает замысел автора в полной чистоте, напря­гая все силы, чтобы не изменить в нем ни одной черты, боясь приложить к нему малейшую самостоятельность, стараясь всеми своими актерскими способностями пере­дать его зрителю нетронутым,— он поступает в высшей степени добросовестно, относительно автора, но совер­шает грех перед собой, перед своей артистической лич­ностью. Зерно не умрет и останется одно. Для того чтобы от зерна, заброшенного в душу актера, появилось настоя­щее, новое создание искусства, авторский замысел дол­жен умереть в душе актера, как простое пшеничное зерно должно умереть в земле. Известная часть работы, пер­вые шаги создания у актера уйдут на то, чтобы воспри­нять замысел автора. Путем анализа, путем интуитивно­го понимания роли, отклика на те или другие чувства ее актер сначала обмысливает свою роль в соответствии со всей пьесой, с настроениями, вложенными в нее автором, под его углом зрения. Но потом с течением работы актер может лишь изредка советоваться с автором. Потом у актера в душе вырастает свой собственный, ему одному принадлежащий образ. Ему одному на всем свете, по­тому что он один являет из себя свою самостоятельную индивидуальность. И кто знает, чем именно актер будет жить в этом образе! Быть может, автор возбудил в нем такие аффективные воспоминания, о которых актер не скажет не только режиссеру или своим товарищам по пьесе, но даже самому близкому человеку. Роль может возбудить такие аффективные воспоминания, которые покоятся в самых глубоких тайниках человеческой ду­ши, такие воспоминания, в которых и сам-то себе актер может признаться только в наиболее глубокую сосредо­точенную минуту одиночества. Тут происходит чудо ис­кусства. Самые интимные, самые глубоко скрытые свои переживания, в которых актер не признается никому из близких, несутся под маской, через художественный тем­перамент актера, на художественную радость тысячной толпе. Перед тысячной толпой он вскроет эти пережива­ния. И если они находятся в тех пятнах слияния двух индивидуальностей актера и автора, и если актер обла­дает талантом, то есть способностью заражать зрителя своими переживаниями, то произойдет торжество ис­кусства...

Надеюсь, вы видите теперь разницу между актером- иллюстратором, то есть пользующимся своими чисто сце­ническими данными для передачи замысла автора, и ак­тером-творцом, создающим на основании этого замысла свое собственное творение.

Можно ли же при этом говорить, что сценическое ис­кусство, как искусство актера, не есть искусство в на­стоящем смысле?

Всякое искусство может быть низведено к роли про­стого иллюстратора и не только другого искусства, но и не имеющих ничего общего с искусством наблюдений; однако из этого еще не следует, чтобы это искусство не имело своей особой области, в которой оно и царит во всем великолепии своего могущества.

Для актера-иллюстратора его сценические данные со­ставляют самодовлеющую цель — его «искусство», а в глазах актера-творца они только средство для передачи толпе внутренних движений его души. Виртуозность тех­ники для первого все, для второго не исключается необ­ходимость такой же виртуозности, но она подчиняется у него его духовным требованиям.

Голос, дикция, глаза, пластичность, даже темпера­мент и присущее актеру обаяние, все, что может в его сце­нической личности способствовать заражению зала, все, что называется общим словом «талант», все это — условия sine qua non [[50]](#footnote-51) для сценического деятеля. Но один актер в совершенствовании и развитии этих данных видит свое искусство, другой же только пользуется всем этим ради высших духовных целей. Первый изощряет свои данные для выработки сценических приемов, которые изобража­ли бы любовь, гнев, ревность, радость, испуг, зависть, доброту и проч., и совершенствует эти приемы только для того, чтобы применить их для иллюстрирования об­разов автора. Поэтому такое искусство даже сами пред­ставители его называют «ремеслом», хотя бы и в самом благородном смысле этого слова. Актер же творец стре­мится к выражению своих переживаний, и потому его со­здания не повторяемы, и его сценические приемы всегда свежи. Здесь заложена и разница между тем, что роль можно играть, но можно ее и создавать.

Ю. И. Айхенвальд придает огромное значение слову. Да, для актера-иллюстратора слово имеет почти первен­ствующее значение. Для актера-иллюстратора, оберегаю­щего замысел автора во всей чистоте, было бы большой опасностью ослабить силу слова, потому что в его игре за этим словом не будет того глубокого трепета само­стоятельной индивидуальности, того, что могло бы по­крыть собственное значение слова. У актера-иллюстра­тора большая часть его виртуозности направляется имен­но на подыскание интонации, с какой «слово» будет про­изнесено. Наоборот, у актера-творца слово является ес­тественным, легким, настолько необходимым, что о нем не нужно думать,— выражением его личных пережива­ний. Конечно, во всей предварительной работе актера- творца слово имеет большое значение, но значение конт­роля, и только. Высшее искусство наступает тогда, ког­да замысел автора умирает в душе актера вместе со словоад. !

Ю. И. Айхенвальд говорит, что я назвал однажды театр искусством грубым. Да, я сказал в своей статье о «Горе от ума», что искусство театра есть искусство гру­бое, но я относил это ко всем тем побочным искусствам, которые театр в себя вбирает. И, может быть, театр, как коллективное искусство, не есть подлинное искусство, но оно все же становится истинным искусством, как только театр становится выразителем искусства актера... Вот те соображения, которые мне пришли в голову, когда я за­думался над высказываемым Ю. И. Айхенвальдом.

[В ГРОМАДЕ ЗАДАЧ...]

В громаде задач, возбужденных мировой войной, не самая ли первая: очистить русский гений от впившихся в него качеств'—рабства и нечестности?

Чем сильнее чувство любви к своей стране, тем боль­шим испытаниям подвергается оно, когда оголяются эти язвы так ярко, как теперь, под этим ярким освещением войны.

Больно говорить об этом? Мучительно, нестерпимо больно. А не великий грех малодушно замалчивать?

Не время? Это потом? Но так рассуждают трусы.

[«ТРИ СЕСТРЫ»]

Чехов писал «Трех сестер» летом 1900 года в Ялте, а переписывал в Москве ранней осенью. Он тратил на од­но действие два-три дня, но между действиями делал значительные перерывы. Набросок пьесы хранился у не­го в виде отдельных маленьких диалогов.

Б последний год у него развился такой прием письма.

— У меня весь акт в памяти,— говорил он.— Сцена за сценой, даже почти фраза за фразой, надо только на­писать его.

Я не помню, чтобы об этом приеме письма в разных биографиях Чехова что-нибудь говорилось. Он писал не так, как Лев Толстой, который приступал, имея только основную линию, основной замысел, а находил выраже­ния только во время процесса самого письма. Как бы только во время самой творческой работы нащупывал истинную свою правду. И в частностях встречал даже неожиданности, которые так или иначе влияли не толь­ко на архитектонику произведения, но даже на направ­ление главной мысли. Словом, вся важнейшая творче­ская работа шла в процессе писания. А у Чехова она со­вершалась ранее в отдельных набросках, даже в простом записывании отдельных характерных фраз.

В ту осень 1900 года он находился в непрерывно бод­ром и хорошем настроении. Когда он написал пьесу, то самым искренним образом говорил, что написал воде­виль, и удивлялся, когда мы потешались над таким опре­делением «Трех сестер».

Первый раз пьеса была читана актерам в присутствии самого Чехова. Как и в другом случае, когда к нему об­ращались актеры за разъяснением таких мест в ролях, которые казались неясными, он не только не пускался в длинные объяснения, но с какой-то особенной категорич­ностью отвечал краткими, почти односложными замеча­ниями. Например, спрашивали его, что это такое:

Маша. Трам-там-там...

Вершинин. Там-там...

Маша. Тра-ра-ра...

Вершинин. Тра-та-та...

Чехов отвечал, пожимая плечами: — Да ничего осо­бенного. Так, шутка [[51]](#footnote-52).

И сколько потом к нему ни приставали за разъясне­нием этой шутки, он ничего не ответил. И актерам не лег­ко.было найти свою внутреннюю задачу для передачи этой шутки.

Ни в одной предыдущей пьесе, даже ни в одной белле­тристической вещи Чехов не развертывал с такой свобо­дой, как в «Трех сестрах», свою новую манеру стройки произведения. Я говорю об этой, почти механической связи отдельных диалогов. По-видимому, между ними нет ничего органического. Точно действие может обойтись без любого из этих кусков. Говорят о труде, тут же гово­рят о влиянии квасцов на ращение волос, о новом бата­рейном командире, о его жене и детях, о запое доктора, о том, какая была в прошлом году погода в этот день, да­лее будут говорить о том, как на телеграф пришла жен­щина и не знала адреса той, кому она хотела послать телеграмму, а с новой прической Ирина похожа на маль­чишку, до лета еще целых пять месяцев, доктор до сих пор не платит за квартиру, пасьянс не вышел, потому что валет оказался наверху, чихартма — жареная баранина с луком, а черемша — суп, и спор о том, что в Москве два университета, а не один и т. д. и т. д. Все действие так переполнено этими, как бы ничего не значащими диалогами, никого не задевающими слишком сильно за живое, никого особенно не волнующими, но, без всякого сомнения, схваченными из жизни и прошедшими через художественный темперамент автора и, конечно, глубо­ко связанными каким-то одним настроением, какой-то одной мечтой.

Вот это настроение, в котором отражается, может быть, даже все миропонимание Чехова, это настроение, с каким он как бы оглядывается на свой личный, пройден­ный путь жизни, на радости весны, и постоянное круше­ние иллюзий, и все-таки на какую-то непоколебимую веру в лучшее будущее, это настроение, в котором отражает­ся множество воспоминаний, попавших в авторский днев­ничок,— оно-то и составляет то подводное течение всей пьесы, которое заменит устаревшее «сценическое дейст­вие».

Охватывает какой-то кусок жизни своим личным на­строением с определенным движением от начала первого действия к финалу пьесы, но передает это в цепи как бы ничего не значащих диалогов, однако метко рисующих взятые характеры.

Вот эта манера письма наиболее ярко проявилась в «Трех сестрах».

Когда пьеса репетировалась, Чехов уехал в Ниццу. А когда приближалось первое представление, то он, едва ли не умышленно скрывая свой адрес, уехал в Неа­поль.

Как он ни таил свое волнение, мы его чувствовали. Пять лет он не писал пьес, и призрак провала «Чайки» в Александрийском театре пугал его, может быть, и на этот раз. Однако телеграммы об успехе должны были его утешить.

По ансамблю, по дружности исполнения и по зрело­сти формы—«Три сестры» всегда считались в театре лучшей постановкой из чеховских пьес. И в Петербурге, куда Художественный театр уехал в конце этого сезона, «Три сестры» покрыли успех «Дяди Вани».

К этому времени режиссура театра уже с полным ма­стерством начинала воплощать на сцене тонкие замыслы Чехова. А что касается исполнителей, то я не очень со­грешу, если скажу, что едва ли сам Чехов не имел в ви­ду определенно того или другого из актеров, когда писал пьесу. А так как он обладал на редкость способностью угадывать характер дарования актера, то результат от такой работы должен был получиться заведомо успеш­ный. Наконец, во весь этот период Художественный театр был так насыщен взаимной любовью артистов театра и Чехова, что одно это связывающее все чувство должно было быть залогом очень успешной работы.

Роли в «Трех сестрах» много раз переходили к дру­гим исполнителям, так что в 150-е представление «юби­лярами» оказались только О. Л. Книппер и А. Л. Виш­невский. Ольгу после смерти Савицкой играют Н. С. Бу­това и М. Н. Германова. Ирина от М. Ф. Андреевой пере­шла к Н. Н. Литовцевой и потом В. В. Барановской, Анд­рея играл еще А. И. Адашев, Вершинина — В. И. Кача­лов, Е. А. Лепковский и Л. М. Леонидов. Тузенбах окон­чательно перешел к В. И. Качалову и т. д.

В личных отношениях Чехова с Художественным театром эпоха «Трех сестер» играет особенно большую роль. К этому времени и дружественная связь поэта с артистами совершенно окрепла, к этому времени отно­сится и его женитьба на О. Л. Книппер.

Первое представление «Трех сестер» состоялось 31 января 1901 года. <...>

[ТЕАТРАЛЬНЫЕ МЕЧТАНИЯ]

Помечтать. О том театре, который будет через пятьде­сят, сто, двести лет — не знаю. Я люблю мечтать, мечтать подробно, до мельчайших деталей. Признать — автомо­биль, теперь — самолет, может быть, и более...

Итак, о театре.

Не буду говорить, каким будет зал — это вас мало касается.

Но будет изумительная акустика. И будет отовсюду видно. Потому что необходимо будет, чтоб было видно.

Обстановка и насколько она будет сливаться с акте­рами. Это уже начато.

Самые лучшие художники. [На сцене] только самое необходимое.

Что актер возьмет от прошлого? Что принесет своего?

Корнями в реальной жизни, а образ, отточенный до символа. Как цветок.

. Какой будет актер?

Сценический темперамент. Голос. Лицо. Пластика. И то и другое от бога, но и то и другое развивается. Но развитие не оторванное от важнейшего, о чем ниже, а не­пременно из этого важнейшего исходящее. Печь надо строить так, чтобы она принимала огонь и передавала его, а не по фантазии сумасбродного печника.

Интуиция для актера. В области ощущений.

В произведении на нас действует то, что нам напоми­нает свое пережитое.

Может ли актер читать произведение иначе, чем вся­кий читатель? Не становится ли он тогда профессиона­лом? И что плохого, а что хорошего в профессионале? В Театрально-литературном комитете не хотели актера.

У актера есть сила заразить других своим восприя­тием.

Об актере и его репертуаре. Слово. Литература. Сце­ничность. Скелет или рисунок. Расширение театральных возможностей. Чем уже литературная интуиция, тем уже рамки сценичности.

Какая работа должна идти параллельно с техниче­ской, профессиональной? Ничего не могу рекомендовать, кроме вдумчивого чтения (и изучения) прекрасных об­разцов литературы, вдумчивого отношения к жизни и ее явлениям, большим и маленьким героям.

14. В. И. Немирович-Данченко 385

Чтоб быть подготовленным интуитивно для «Ревизо­ра», надо знать Гоголя и эпоху. Знать жизнь не сентиментально.

Почему так часто приходится восклицать: «Ах, хоро­шо, но не то!»?

**«ВИШНЕВЫЙ САД» В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ**

Я постараюсь рассказать историю «Вишневого сада», как она сохранилась у меня в памяти.

В 1903 году Художественный театр очень нуждался в пьесе. Уже наступил апрель, а между тем мы не оста­новились ни на одной постановке для следующего сезона. Сколько помнится, 12 апреля решено было ставить «Юлия Цезаря»; это было очень поздно для такой сложной по­становки, но все же театр приступил к работе. Затем впе­реди предвиделась обещанная пьеса Антона Павловича, а новая пьеса Антона Павловича — это событие, для нас казавшееся, конечно, громадным. Постановка «Юлия Цезаря» дела не спасала: тяга к современным пьесам всегда, во все века, во всех театрах была сильна, и всегда современная пьеса находила гораздо большее количество слушателей и неизмеримо больший интерес, чем класси­ческая. Всегда даже второстепенная, даже третьестепен­ная современная пьеса имеет больше притягательной си­лы, чем пьеса классическая.

Основной упор у нас был на «Юлия Цезаря» и на ожи­даемую пьесу Антона Павловича.

Лето Антон Павлович проводил под Москвой... Он думал над пьесой. До нас доходили об этом всякие слухи, правда, очень скупые, потому что жена Антона Павло­вича, Ольга Леонардовна [[52]](#footnote-53), поддерживала секрет, кото­рый Антон Павлович хранил от театра, и только редко- редко, на ушко, кто-нибудь сообщал словечко.

Здесь мне хотелось бы попытаться обрисовать ту об­становку, литературную и театральную, то духовное об­щение с эпохой, которое было у Антона Павловича в эту пору, хотелось бы бросить взгляд на те задания, которые представляли ему жизнь и театр, на те влияния, которые он сам испытывал, и на все то, что подготовляло появле­ние «Вишневого сада».

Конечно, я не претендую на непогрешимость в данном случае, но я знал близко Антона Павловича, его жизнь, его эпоху, и мне кажется, что мои догадки могут быть более или менее правильными.

Если представить себе вообще Антона Павловича, его любовь к русской провинции, к уездной жизни, если вспомнить, что и на театрах наибольшую притягательную силу имела уездная жизнь, а не столичная (может быть, потому, что уездная жизнь давала больше простора для русской лирики, в ней было так много элементов для по­этического воплощения; может быть, оттого, что для сто­личного зрителя это было близкое, но не домашнее, а зри­тель всегда хочет, чтобы его держали близко к жизни, но чтобы на сцене было не то, что его всегда окружает),— мы могли ждать, что в этой пьесе Чехов пойдет по той же линии, по которой шел в предшествовавших: «Ива­нове», «Дяде Ване», «Трех сестрах», «Чайке».

Какой была тогда уездная жизнь? Не надо забывать, что это был 1903 год, канун и затем первый звонок к ре­волюции 1905 года; стало быть, уже до слуха Чехова не могли не долетать отзвуки напряженной подпольной жизни, которая привела затем Россию к 1905 году. Был уже Горький, гремевший в Художественном театре, где сыграно было с блестящим успехом «На дне». Уже всю­ду и везде, во всех городах, в столицах, чувствовалось приближение громадной новой силы, силы развертыва­ющихся новых общественных проявлений. Антон Павло­вич не касался этого [... ] но, конечно, его не могла не ох­ватывать и не волновать в «Вишневом саде» будущая жизнь, которая ему предвиделась.

В каких красках, в каком рисунке пойдет эта жизнь, он не предсказывал, он никогда не любил предсказы­вать, как вообще не любил даже рассуждать об этом, но пройти мимо этих предреволюционных настроений чело­веку, который так мечтал о более счастливой жизни, ко­нечно, было нельзя.

Затем форма чеховской драматургии, своеобразный язык, своеобразный реализм лиц. Как будто язык совер­шенно простой, как будто необычайно натуралистиче­ский, а в то же время прошедший через пленительный талант в создании писателя. Красивый, совсем простой язык, а в то же время — «мы увидим небо в алмазах». Своеобразие сцен, совершенно своеобразное чувство те­атра, полное разрушение аристотелевского единства , полное разрушение общепринятой в то время структуры пьес. Какое-то не то пренебрежение к большим, развер­нутым сценам, не то нежелание их писать, необычайная родственность по духу с Тургеневым, Толстым и Григо­ровичем, но форма как будто целиком от Мопассана — сжатость, краткость, отсутствие больших сцен, психоло­гически развивающихся.

Вот эти элементы драматургии Чехова встречались, конечно, прежде всего с его задачей написать пьесу имен­но для Художественного театра. Он, несомненно, очень сильно думал и об этом. Может быть, несколько меньше, чем в «Трех сестрах», пьесе, как будто просто написан­ной для актеров Художественного театра, которых он так полюбил. Создавая «Вишневый сад», он, может быть, об этом думал меньше, поэтому потом, когда пьеса была дана театру, она встретила большие трудности с распре­делением ролей. Но, во всяком случае, Чехов так полю­бил Художественный театр, что писал, несомненно, для него. Стало быть, он делал упор на его качества, на крас­ки этого театра, на его интуицию.

Он умел угадывать актера, он необычайно чувствовал театр, чувствовал по-своему. Он как-то знал, чем будет волноваться публика, он умел дать трогательное рядом со смешным так, что трагическое от этого еще усугубля­лось. Он так умел рисовать жизнь, что зритель уносил с собою сильное, живое чувство и переносил его в свою собственную жизнь. Он писал всегда произведения, кото­рые начинали жить по-настоящему, уже будучи сыграны, как и всякое великое драматическое произведение, кото­рое живет не только пока играется спектакль, но еще и долго по его окончании.

Применительно к пьесам Чехова всегда много гово­рилось о великой тоске и грусти. Но как было передать чеховскую тоску о лучшей жизни? Конечно, можно было играть не так, как мы играли. Я вспоминаю, как я в Ека- теринославе попал на спектакль «Три сестры». Скука была невообразимая. С первых слов актеры начали иг­рать «чеховскую тоску». А когда мы играли в Художест­венном театре «Три сестры», у нас три четверти вечера публика хототала, а тем не менее получалось сильное впечатление чеховской тоски. Это было искусство чехов­ской светотени. Но так как уже были сыграны «Чайка»,

\* Единство времени, места и действия.

«Дядя Ваня», «Три сестры», то многие средства уже были использованы, и очень может быть, что в своей новой пьесе Чехов искал новых приемов для воздействия и на театр и на публику.

Надо еще принять во внимание его необычайную стро­гость к самому себе и до щепетильности доходившее в то время охранение своей репутации. Писал он уже в то время мало — пять—семь листов в год. Он волновался от каждой неверной репортерской заметки, волновался из- за того, что в какой-то одесской газете было неверно рас­сказано содержание «Вишневого сада». Так вот, если вы вспомните, как строго и осторожно он относился к своей артистическо-литературной репутации, то вы поймете, по­чему он пишет в одном письме ко мне: «Пишу с большим трудом, по четыре строчки в день».

К этому времени полнейшего-расцвета своего таланта он довел стиль до такого отточенного совершенства, ко­торого трудно было ожидать даже после таких прекрас­ных произведений, как «Дядя Ваня» и «Чайка».

Вот в таких условиях, мне кажется, в такой атмосфе­ре, в такую эпоху Чехов писал «Вишневый сад».

Была зима, уже был сыгран «Юлий Цезарь». Мы с жадностью ловили каждое известие о том, как двигается пьеса, и в конце концов (точно не смогу сказать — когда) пьеса была прислана. Может быть, Ольга Леонардовна расскажет о том, как она заперла несколько человек в какой-то комнате, чтобы никто из посторонних не ме­шал, и как мы впервые читали пьесу под большим се­кретом.

Насколько я припоминаю, пьеса не сделала сразу та­кого сильного впечатления, такого огромного, какого можно было ожидать. Манера Чехова рисовать образы штрихами здесь приобрела как будто еще большую утон­ченность. Первое время, когда мы ставили «Чайку», нам было чрезвычайно трудно разгадать в, нескольких штри­хах образ; и дальше было трудно; но потом, казалось, научились его понимать, стали понимать, что это такое в «Трех сестрах»: «трам-та-ра-рам». Когда его самого спрашивали об образах пьесы, он отделывался совершен­но незначительными замечаниями актерам или говорил: «У меня там все написано». Иногда делал замечания чрезвычайно меткие, но разгадать их удавалось не сра­зу. Помнится, например, по поводу «Дяди Вани» как-то задал вопрос Константин Сергеевич, а он ответил: «По­звольте, ведь он же свистит!» Больше ничего, «сви­стит» — и догадывайся! И очень не скоро Станиславский догадался, что это значит.

Казалось бы, театр уже уловил подход к пьесам Че­хова, но теперь явились новые затруднения, и через са­мый аромат произведения, через какое-то особенное свое­образие отношений лиц нужно было догадываться о том, что хотел сказать и что хотел нарисовать Чехов.

Так что первое впечатление от «Вишневого сада» по­казалось несколько странным: ни одна сцена крепко не возведена, ни один финал не показался эффектным и, может быть, казался странным финал всего спектакля — кончает один старый слуга Фирс, которого забыли...

Приехал Чехов в Москву: ему разрешили, когда на­ступили морозы, жить в Москве. Скучал он в Ялте ужас­но и чрезвычайно хотел принимать участие в репетици­ях. До тех пор мы переписывались, и в письмах шли да­же некоторые споры относительно распределения ролей. Театр не совсем соглашался с тем распределением ролей, которое предлагал Чехов. Начать с того, что он из понят­ного чувства деликатности назначил главную роль не своей жене. Я очень хорошо понимал, что Раневскую должна играть Книппер, а он настаивал на своем. Бы­ло еще несколько условий, с которыми театр не согла­сился.

Когда он приехал и начал ходить на репетиции, скоро пошли недовольства, он нервничал: то ему не нравились некоторые исполнители, то ему не нравился подход ре­жиссера, то ему казалось, что допускаются искажения его текста. Он волновался настолько, что пришлось его уговорить перестать ходить на репетиции.

Когда я теперь припоминаю все это, я думаю, что при­чина разногласий была двоякая. Некоторая вина была и на нем: он все-таки несколько наивно думал о театраль­ной технике, несмотря на то, что давно любил театр, бы­вал за кулисами; тем не менее никогда не приближался к театру так вплотную, как тут захотел приблизиться. Он не представлял себе, что те достижения, которые он ви­дел в постановках его же собственных пьес,— в «Чайке», в «Дяде Ване», в «Трех сестрах»,— пришли далеко не сразу, как это могло бы казаться, что интуиция его долж­на пройти через творчество актеров для того, чтобы они стали такими же живыми, какими он их видел в своих прежних пьесах, и что если актер сразу начнет интониро­вать так, как написано в пьесе, из этого получится только представляемый доклад, а не творчество актера.

Точно так же и с режиссерством. Всегда особенности его пьес, полных, если можно так выразиться, опоэтизи­рованного натурализма, открывали перед режиссером чрезвычайно сложный путь. Не так это было легко, как ему казалось. А его многое раздражало; иногда он был необычайно недоволен произнесением некоторых фраз, и уже ему казалось, что, может быть, актер недостаточно понял образ или что мы будто бы недостаточно обращали внимание на текст.

Но были, конечно, Ошибки и со стороны театра. Во- первых, в двух-трех случаях, насколько помню, он как будто был прав, что роли были розданы не совсем верно. Работать с некоторыми исполнителями было довольно трудно. А затем он натолкнулся на скрещение тех двух течений, которые всегда были сильны в Художественном театре,— оба сильные, оба друг друга дополнявшие, оба друг другу мешавшие. Всегда было два режиссерских течения — одно, идущее от яркой внешней изобразитель­ности, от красок, и другое, идущее от внутренней сущно­сти, от внутренней необходимости, от неизбежности пси­хологической. Эти две разные силы сталкивались и ког­да сливались, то получались те замечательные спектак­ли, которые сделали славу Художественному театру. Но в процессе работы они, конечно, принесли много мучений и самим режиссерам, и актерам, и особенно авторам. Это было не только с Чеховым, так было и с другими авто­рами. С Леонидом Андреевым, например, когда ставился «Анатэма», доходило до очень крупных разговоров, когда мы прямо чуть не с кулаками бросались друг на друга. Кончалось тем, что он уходил, чтобы не возвращаться, но наутро звонил, мирились, и к концу генеральной репе­тиции и спектакля мы были закадычными друзьями. Так же бывало и с гораздо менее талантливыми авторами, вроде Чирикова, который хлопал дверями, кричал, что больше в театр не приедет, и уходил, но скоро возвра­щался, всегда оставаясь большим другом театра.

Это, между прочим, для всякого современного деяте­ля искусства может быть очень понятным. Сейчас много говорят о том, что такое автор и режиссер, говорят, что театр должен «слушаться» автора... А между тем это мо­жет относиться только к такому театру, который доволь­ствуется ролью исполнителя, передатчика и слуги автора.

Театр, который хочет быть творцом, который хочет сотво­рить произведение через себя, тот не будет «слушаться». Но тут был грех нашего театра — нечего закрывать гла­за — было просто недопонимание Чехова, недопонимание его тонкого письма, недопонимание его необычайно неж­ных очертаний. ...Чехов оттачивал свой реализм до сим­вола, а уловить эту нежную ткань произведения Чехова театру долго не удавалось; может быть, театр брал его слишком грубыми руками, а это, может быть, возбуж­дало Чехова так, что он это с трудом переносил.

Например, звук во втором действии, этот знаменитый звук, который я считаю до сих пор не найденным. Надо было за кулисы дать приказ найти звук падающей в глу­бокую шахту бадьи. Этот звук Чехов сам ходил прове­рять за кулисы, говорил, что надо брать его голосом. Если не ошибаюсь, Грибунин пробовал давать голосом звук этой упавшей бадьи, и тоже не выходило. Все это стоило очень больших исканий, и все, что было непра­вильно, задерживало постановку. Затем, бывали случаи и раньше, когда он не соглашался с некоторыми увлече­ниями актеров. Наконец, относительно знаменитой «ми­зансцены с комарами» Чехов говорил, что нельзя быть таким натуралистом. Он не любил, когда Станиславский закрывался платком от комаров, и говорил: «Я теперь, когда буду писать пьесу, напишу: действие происхо­дит там, где нет комаров, чтобы больше не утриро­вали».

Ко всему этому, я думаю, примешивалась огромная тревога за судьбу пьесы. Я уже говорил, что Чехов отно­сился к своему имени чрезвычайно строго. Было у него какое-то чувство неудовлетворенности, ему казалось, что пьеса идет на неуспех. Он как-то полушутя, полусерьезно в разговоре со мной сказал: «Купи пьесу за три тысячи, я ее с удовольствием продам». А я говорил, что десять дам и наживу не десять, а пятьдесят. Он отвечал: «Ни­когда. За три тысячи можно продать». Он думал, что я его обманываю, утешаю,— до такой степени он не дове­рял себе, находя единственное успокоение в нашей энер­гии, в нашей работе.

Надо полагать, что и жена его, Ольга Леонардовна, переживала в это время огромные муки; днем она репе­тировала в театре, а потом приходила домой и, вероят­нее всего, не могла рассказать мужу всего, что было на репетиции; ей оставалось либо ничего не рассказывать, либо рассказывать так, чтобы он не волновался, так как это ему было вредно.

Когда Чехов перестал ходить на репетиции, наши ак­теры по-прежнему часто приходили к нему: он любил, чтобы вокруг него был народ, хотя сам большей частью молчал.

Так продолжалось до 17 января. Так как здоровье Чехова было слабо, в Москве он, как автор, редко пока­зывался, казалось, что не скоро мы его увидим,— мы при­думали устроить его чествование.

В этот вечер состоялась премьера «Вишневого сада». Чехов угрожал совсем не прийти на спектакль; в конце концов его уговорили, он приехал. Об этом вечере вы, вероятно, много слышали и читали, я на нем останавли­ваться не буду, но должен сказать, что он действительно носил характер необычайной любви к поэту-драматургу, необычайной трогательности, нобычайного внимания, не­обычайной торжественности.

Был ли таким же успех пьесы? Николай Дмитриевич Телешов сказал здесь, что все двадцать пять лет был ус­пех. Это не совсем так. Успех Чехова был громадный, а успех спектакля был средний. Это нужно совершенно твердо сказать. Первое представление было 17 января, а на пятой неделе поста, когда мне прислали в Петербург отчеты о сборах, оказалось, что сборы на эту пьесу упали на пятьдесят процентов,— и это в разгар первого сезона!

Прошло 25 лет, и не только теперь, через 25 лет, а уже через несколько лет после премьеры «Вишневый сад» стал первой пьесой в Художественном театре, самой пер­вой. Куда бы мы ни приезжали — в Петербург ли, в Одес­су, в Варшаву, в Берлин, в Вену, в Париж, в Нью-Йорк— во всех городах мира, где бы ни гастролировали, мы должны были играть «Вишневый сад». Ставили и другие пьесы, но все-таки на первом месте — «Вишневый сад». «Чайка» когда-то создала успех Художественному теат­ру, но «Вишневый сад» как будто вобрал в себя все, что мог дать лучшего для театра Чехов, и все, что мог луч­шего сделать театр с произведением Чехова.

И вот это прекрасное произведение было сначала не понято, как многое и многое в театре.

Как примет эту пьесу современный зрительный зал — трудно было угадать. Мы сыграли «Вишневый сад» не­сколько раз и были поражены громаднейшим вниманием во время спектакля, а по окончании — неизменным энту­зиазмом. Сначала казалось, что это реакция публики, еще живущей старыми впечатлениями; это было бы понятно. Но нет, видишь зал, наполненный по крайней мере напо­ловину новой публикой, которой прежние радости Худо­жественного театра совершенно незнакомы, и она, во вся- ском случае, проявляет большой интерес и большое вни­мание, аплодирует. Насколько она волнуется, насколько эта часть публики воспринимает чужую для нее жизнь через такого большого поэта, как Чехов, уловить мне, по­жалуй, не удалось. Между тем мне кажется, что этот се­годняшний зал должен понять Чехова и «Вишневый сад», и понять не так, как зал первого представления, первого абонемента, который для нас всегда был ненавистным.

Не могу сказать, как это будет: может быть, в нашем спектакле потребуются какие-нибудь изменения, какие- нибудь перестановки, хотя бы в частностях; но относи­тельно версии о том, что Чехов писал водевиль, что эту пьесу нужно ставить в сатирическом разрезе,— совер­шенно убежденно говорю, что этого не должно быть. В пьесе есть сатирический элемент — ив Епиходове и в других лицах, но возьмите в руки текст, и вы увидите: там — «плачет», в другом месте — «плачет», а в водевиле плакать не будут! Во всяком случае, какие-то изменения могут быть.

Придет какая-то молодая труппа, очень талантливая, какие-то наши внуки, которые сумеют схватить все то, что сделал Художественный театр с Чеховым, и в то же время сумеют как-то осветить пьесу и с точки зрения но­вой жизни, и тогда опять будет реставрация «Вишневого сада» и тогда Чехов еще раз начнет жить для русской публики. Во всяком случае, и через 25 и через 30 лет для нас «Вишневый сад» все так же останется первым в ряду постановок Художественного театра.

ШАРЛАТАНЫ

Первый. ...Нет, это нельзя понимать так поверх­ностно! Надо внимательнее терминировать. Ведь терми­нология в искусстве так трудна, сложна, тонка. И часто, чаще всего, люди горячатся, спорят только потому, что по-разному, с какими-то существенными оттенками, толкуют один и тот же термин...

Второй. Но термин «шарлатан, шарлатанство» вы произносите тоном слишком категорическим, чтоб сомне­ваться в его... как бы сказать?., в его «порицательном» смысле.

Первый. Да, в смысле «порицательном», как вы го­ворите, произношу этот термин совершенно категори­чески.

Второй. И однако вы обращаете его на имена, очень крупные, художников, талантливость которых по­лучила общее признание.

Первый. Совершенно верно. Иду дальше: и шарла­таном можно быть очень, очень талантливым. Иду еще дальше — само шарлатанство может быть искусством. И тем не менее, с точки зрения подлинного искусства, того искусства, которое является истинной ценностью культуры, которое воспитывает человека и нужно чело­вечеству, шарлатанство есть подмен, суррогат, обман, на­дувательство.

Второй. Как и само искусство. Само искусство есть ведь обман, надувательство.

Первый. Вот и начинается игра терминами. Ис­кусство—обман? Да, но то, что я называю шарлатанст­вом,— обман, подмен в совершенно ином смысле. Обман искусства — это то, что Пушкин так великолепно назы­вает «вымыслом». Помните?

Порой опять гармонией упьюсь, Над вымыслом слезами обольюсь...

Это то настоящее, что живет в душе художника, что органически слито с его сокровенными замыслами, меч­тами и что стихийно стремится вылиться, воплотившись у художника в красках, у музыканта в звуках, у актера в живых образах. Не напрасно говорили, что такое ис­кусство не только — правда, а выше правды. Но как правда глубока и чиста, так и это искусство — подлинное и целомудренное отражение души творца.

Второй. Целомудренное?

Первый. Да. Это значит без примеси какого-то ком­мерческого расчета, без какого-то постороннего вмеша­тельства.

Второй. Материального?

Первый. Нет, не только материального. Может быть, даже меньше всего и реже всего материального. Главное — желание нравиться, честолюбие, славолюбие.

Второй. Будто бы у величайших художников не бы­ло побуждений такого порядка!

Первый. Все было: и мечты о славе — это у всех, и честолюбие, даже зависть — у многих, и у кого только не было материальных побуждений — и у Достоевского, и у Тургенева, и у Чехова, и у самого Пушкина! Но в мо­менты творчества, в самой лихорадке художественного охвата, всякий не чисто художественный расчет отсутст­вует совершенно. Средства воздействия подлинный ху­дожник отыскивает только в глубинах тех волнений, ка­кими стеснена его душа... помните?

...И пробуждается поэзия во мне: Душа стесняется лирическим волненьем, Трепещет и звучит, и ищет, как во сне, Излиться наконец свободным проявленьем — И тут ко мне идет незримый рой гостей, Знакомцы давние, плоды мечты моей.

Художник ищет технических выражений, не расста­ваясь с этими «давними знакомцами», даже под их дик­товку и под их контролем. Он их раб. И в этом добросо­вестном, безоговорочном рабстве художника-техника перед образами художника-мечтателя его победа. Поэто­му в то время, когда художник-техник творит, в его пере­живаниях нет ни единого чувства, враждебного этому рабскому подчинению мечте. Он должен преодолеть все ее требования для того, чтобы овладеть ею. Он должен раствориться, умереть в своей мечте для того, чтобы ро­диться обновленным в слиянии с нею.

А у шарлатана если и имеются такие «давние знаком­цы», то он им не верит. Он не верит в их чародейную силу. Он не верит самому себе. Потому что он во власти посто­роннего расчета. Он раб не художественной мечты, а вот этого расчета. Отдавшись расчету, он и средств воздейст­вия, своих технических выражений ищет в области по­сторонней. Старается обмануть подменом: он шарла­танит.

Оба — и подлинный, чистый, целомудренно творящий художник, и шарлатан — стремятся к одной цели — най­ти убедительные слова, образы, краски. Но первый ищет их в природе своей мечты, и ищет для того, чтобы эта мечта воплотилась полнее и цельнее,— хотя при этом он и помнит, что потом продаст свое творение за деньги или за славу, за честолюбие или за какой-нибудь успех про­паганды. Он это знает, но других средств, кроме своих, художественных, не признает, потому что ни в какие дру­гие не верит. Наоборот, в шарлатане превалирует имен­но этот расчет, он раб не мечты своей, а какой-то своей посторонней цели, и поэтому средства воздействия он ищет где угодно, но не в глубинах мечты. Шарлатан ве­рит глубоко только в то, что толпа, с которой он ищет связи,— стадо, что ей нужно пустить пыль в глаза и что ее можно, а то даже и надо обманывать...

Второй. Подождите... Вы мне напомнили... Посмот­рим в Даля... «Толковый словарь живого великорусского языка»:.. Вот: «Шарлатан — обманщик, хвастун и наду­вало; кто морочит людей, пускает пыль в глаза, отводит, туманит, разными приемами дурачит и обирает».

А ведь, как хотите, это определение во многом может быть отнесено и к подлинному искусству.

Первый. Конечно. Это-то и ведет к заблуждениям. На этом-то и ловится публика. Шарлатанство бывает так талантливо, что портит воздух удушливостью и уже труд­но различить в нем тонкий аромат подлинного искусства. Но подождите — откроют форточку, тяжелый дурман улетучится, а здоровый запах останется. Вы правы в оценке толкования Даля —разные приемы, туман, на­важдение,— все это может быть отнесено и к искусству, как к области большого духовного воздействия. Или вот еще к религии, где шарлатанство находит себе огром­ную ниву, находит и находило во все века.

Поэтому можно сделать уже такой вывод: шарлатан­ство тем сильнее, тем самоувереннее, чем невежественнее толпа.

В искусствах она так же невежественна, как и в по­знании тайн природы.

Правда, шарлатаны часто переоценивают невежест­венность толпы. Сказал бы я даже: на этом они в конце концов и попадают впросак, потому что толпа в конце концов невежественна только до известного предела, до известного терпения. Однако все-таки по поговорке «на наш век дураков хватит» шарлатан может опешить на самый короткий срок, а затем «жив курилка!». И снова он нагл, и снова его наглость принимается за ту самую смелость, которая присуща настоящему, подлинному ху­дожеству.

Вот два актера, вот два режиссера, вот два поэта, два живописца. Один — • прост и скромен. Он в подлинном ис­кусстве, он целомудрен, по мере отпущения ему сил глу­бок, но уверен и смел. У другого самая сокровенная меч­та, положим, быть оригинальным, новым во что бы то ни стало. Он нескромен, поверхностен, свои возможности он или переоценивает, или совсем им не верит. Он или щего­левато, нагло-самоуверен, или трус. Но он сверкает, око­ло него всегда шум. Да он и не мог бы жить без этого шума...

Второй. Вы точно блеск, всякий эффект называете шарлатанством.

Первый. Нисколько.

Второй. Оскар Уайльд, по-вашему, шарлатан?

Первый. Нет, нет, хотя бы и сопоставить его пара­доксы, его цветок в петлице — изумительнейшему по чи­стоте небесной глубины Блоку... Нет, Уайльд — весь гар­мония, весь органичен. А уж зато все доморощенные Уайльды, все, кто схватили от него только цветок и под­ражание его грешной жизни,— наверное, шарлатаны.

Тут у меня напрашивается еще вывод: чем в толпе больше жажды новизны, тем раздольнее шарлатанам. На эту удочку толпа ловится легче всего, потому что в но­визне особенно трудно разбираться. Еще два слова.

В шарлатанство может впадать и подлинный худож­ник, когда он изменяет своей мечте и предпочитает быть рабом постороннего вмешательства.

В русской толпе шарлатанству так же обеспечен ус­пех, как и хлестаковщине. Эти два явления очень родст­венны, хотя и далеко не тождественны.

И вот если мы теперь вернемся к началу нашей бесе­ды и к тем именам, которые то крикливо, то властно, то под аплодисменты, то под хохот или сарказм врываются в атмосферу современных искусств; если мы со всей чут­костью и беспристрастием постараемся уловить грани между подлинным художеством, подлинным пафосом и шарлатанством, грани, быть может, капризно сочетав­шиеся в одном и том же лице...

ПРОСТОТА, ЯСНОСТЬ, ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЧЕСТНОСТЬ

Перед началом зимнего театрального сезона мне хо­чется, хотя бы в нескольких словах, сказать о тех зада­чах, которые, на мой взгляд, следует поставить перед советским театром и советской драматургией.

В своей повседневной производственной работе наш театр должен главным образом опираться на современ­ную пьесу. Это не значит, конечно, что из репертуара те­атра может исчезнуть наследие классической драматур­гии. Но базой, фундаментом, на котором возникает тес­ная связь театра со зрителем, будет, разумеется, совре­менная пьеса.

Перед советским драматургом и театром встают чрез­вычайно сложные задачи. Нашему драматургу прихо­дится отражать жизнь в процессе ее коренной ломки. На его глазах складываются, новые человеческие и произ­водственные отношения. Происходит переоценка ценно­стей в вопросах этики, морали. Все это еще не отстоялось. Все это находится в бурном процессе оформления.

Надо отдать справедливость деятелям советской дра­матургии. Они хорошо сознают всю сложность и много­гранность стоящих перед ними задач. Спросите любого драматурга, и он скажет вам, какой должна быть совре­менная пьеса, скажет, что она должна отвечать задачам социалистического строительства, что ее структуру нуж­но стремиться сделать максимально сценичной, язык — творческим, сильным, убедительным. Произведение, по­строенное сплошь на трескучих лозунгах, не может пре­тендовать на значение художественного произведения. Подлинно художественное произведение должно нести зрителю радость, без которой нет вообще искусства.

И я с чувством какого-то крепкого спокойствия, уве­ренности должен отметить, что эти, казалось бы на пер­вый взгляд, элементарные, но далеко не всегда реализу­емые истины крепко укореняются в сознании наших дра­матургов. Об этом свидетельствуют и многочисленные горячие дискуссии. Об этом свидетельствуют и последние работы советских драматургов.

Какие требования предъявляем мы сейчас к совет­скому актеру?

Я считаю, что теперь, по прошествии пятнадцати лет, роль актера определилась гораздо четче и задачи, постав­ленные перед ним, ему легче разрешить, чем, скажем, несколько лет назад. Ибо за эти годы сознание актера, его психика должны были сильно измениться. В его миро­ощущении произошли сдвиги. У него уже иное, новое восприятие действительности. Поэтому образы современ­ности, которые нашему актеру приходится создавать, бли­же ему теперь, на этом этапе, чем тогда, когда он поли­тически был еще совсем зеленым.

А что особенно дорого — это то, что в настоящее время актер может полнее отдаваться своему актерскому ис­кусству именно благодаря тому, что он сам уже стал со­ветским человеком, что ему нечего все время боязливо глядеть внутрь, не грешит ли он преступно идеологиче­ски, как это было еще несколько лет назад. Политически он уже неизмеримо воспитаннее и может смелее работать специально над своим искусством без опасения удариться в формализм, в чистый эстетизм. А театр — это актер, хотя бы ведущая роль принадлежала драматургу, и теат­ральное искусство есть прежде всего актерское искусство.

Режиссерам мне хотелось бы дать совет: приостано­виться в своих безудержных поисках новых форм, новых во что бы то ни стало. За пятнадцать лет революции уже накоплен громадный опыт в области различных театраль­ных форм, методов, систем. В особенности громадный опыт в том, что делать не надо. Пора сделать вывод, что убедительно только то, что органически слито с пьесой.

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 ис­кусств, даже в самом шикарном смысле этого слова, ча­сто вызывающее взрывы аплодисментов, оскорбительно для серьезно настроенного советского зрителя, обманы­вает его доверчивость.

Мужественная простота, ясность — можно и так ска­зать — художественная честность — вот по чему изголо­дался современный зритель.

Еще несколько слов хочу сказать нашим актерам. Ни­где в мире театральные люди не могут даже мечтать о том положении, какое занимает театр у нас. По тому большому политическому значению, которое ему прида­ется, по тому вниманию, каким он окружен, ясно, что театр является у нас большим государственным делом. А отсюда — каждый работник театра является человеком, активно творящим это государственное дело.

Наш актер не должен этого забывать. Сознание это будет постоянно питать его гордость. Оно будет служить ему стимулом для непрерывного творческого горения.

ЗАМЕТКИ ПО ПОВОДУ ПОСТАНОВКИ «ГРОЗЫ» А. Н. ОСТРОВСКОГО

Лет двадцать — двадцать пять назад отрывки из «Гро­зы», а также и вся пьеса целиком, нередко бывали объ­ектами моей театрально-педагогической работы. Чем же отличается мое теперешнее отношение к этому спектаклю от моего отношения к нему, характерного для тех лет?

Совершенно ясно, что разница здесь громадная. Она проходит по двум линиям. Первая — та ясная, простая, без которой сейчас уже не может ставиться ни одно клас­сическое произведение} его звучание в современности. А вторая — то стремление к художественному совершен­ству, какое наблюдается, вероятно, у всякого работника искусства в позднейшей, то есть более зрелой полосе его творческих исканий. Эти линии в процессе работы, оче­видно, скрещиваются.

Наша насыщенность революционными настроениями делает для нас теперь более рельефными отдельные об­разы пьесы и в особенности взаимоотношения. С другой стороны, многое в пьесе стало излишним,— это, во-пер­вых, чисто бытовые подробности, потерявшие в наших глазах интерес, а потом — те элементы «разъяснения» быта, которые были необходимы, с точки зрения Остров­ского, для зрителя его эпохи и в которых мы уже не нуж­даемся. Этими соображениями продиктованы произведен­ные нами купюры.

«Гроза» всегда была глубоко революционна. Револю­ционность ее — в столкновении двух основных образов: Кабанихи и Катерины. Кабаниха — яркое, монументаль­ное воплощение всей косности старого быта. Катерина— столь же яркое воплощение свободного духа. Они ни на одну секунду не приемлют друг друга и если и мирятся, в силу жизненных условий, то только до очередного взрыва, до очередной вспышки противоречий. Неприем­лемость их друг для друга определяется самыми харак­терными их чертами: Катерина не приемлет тирании и деспотизма, Кабаниха чует в Катерине враждебные и непонятные ей идеи, которые грозят разрушить весь ве­ковой уклад Кабанихина быта. Обе эти фигуры стихий­ны. Трагический конфликт неизбежен.

В постановке пьесы самое важное и самое трудное— правильное и яркое создание образов Катерины и Каба­нихи. Здесь наиболее возможно столкновение между стремлением к совершенству в искусстве и теми, я бы сказал, узкэпублицистическими требованиями, с какими нередко подходят теперь к образам классического произ­ведения. Если играть Катерину, скажем, «по Добролю­бову», то образ перестанет быть предметом искусства, а сделается предметом кафедры социологии. Важно вскрыть образ целиком, во всей его психологической сложности, во всех проявлениях его изумительной чисто­ты, прямоты, наивности, непоколебимой независимости, стремления к какой-то самой высокой, почти неземной, правде. С другой стороны, Кабаниха должна быть взята без малейшей тени сентиментализма: жестокая до звер­ства ив то же время живая и простая; способная в ми­нуты ненависти к непонятной, глубоко враждебной Ка­терине остервенеть до потери самообладания и в то же время — монументально непоколебимая, «гроза», «гроз­ная».

Я в своей жизни перевидал множество Катерин и Ка­баних на сцене, но никогда не видал ни одной замеча­тельной Кабанихи,— может быть, за исключением когда- то знаменитой провинциальной актрисы Дубровиной,— и помню только одну замечательную Катерину — Стре- петову. Сколько я ни припоминаю виденных мною акт­рис,— у всех образы были подмочены сентиментализмом, склонностью «смягчать» сентиментальным пониманием выражение самого Островского: «А мера-то и есть искус­ство» («Таланты и поклонники»).

Художественный максимализм. Ни малейшей слаща­вости. И ни малейшего резонерства. В то же время про­сто, жизненно, реально. Нигде не впадая в мелодраму.

Вот тут-то и заложена глубокая разница в отношении к классикам теперь и прежде.

Остальные фигуры должны быть расположены в пер­спективе этого основного столкновения: с одной стороны, Дикой, воплощающий тиранию и самодурство в их пре­дельном обнаружении, с другой —забитый Тихон, Борис и задавленный окружением энтузиаст Кулигин. Более близко к Катерине стоят Кудряш и Варвара, рвущиеся на волю и убегающие из этого «темного царства».

Революционный дух, заложенный в этой драме, на­столько силен, что если идти от авторского текста и до­стигнуть выполнения глубоких творческих замыслов Островского, то обнаружится такое огромное революци­онное содержание, которое не будет нуждаться ни в ка­ком тенденциозном истолковании.

В самой форме спектакля театр добивается найти тон яркой, темпераментной песни о «неволюшке». Язык Ост­ровского здесь полон глубочайшей лирики и оценивается нами как лучшие поэтические образы Пушкина.

В пьесе сталкиваются два мировоззрения: Катерина— с трагедией от предрассудков (гроза — гнев божий, кара небесная) и Кулигин (гроза — электричество). Давящий покой. Изумительная природа. Ночь на Волге. Ярко вы­раженный быт. Все произведение представляется как поэма-былина.

Спектакль должен быть не грандиозным, а простым, как песня. Русская песня несет в себе всегда глубокое и простое чувство. В ней услышишь и о неволе, и о горе— потере любимого человека, песня любви... Песня о «не­волюшке». Чтобы подняться до песни, нужно быть чрез­вычайно глубоким и простым.

Заставить с большим интересом воспринять быт, дав­ность которого семьдесят пять лет,— задача огромная и очень трудная. Надо находить себя в данных образах. Идя от себя, надо находить классические монументаль­ные образы.

Зерно пьесы — гроза, как выражение предрассудка; предрассудок должен быть чрезвычайно ярко показан.

Подход к работе, как и всегда: куски и задачи, но за­дачи значительные. Большие масштабы.

Важно не наигрывать задач, а думать о них. Если бу­дешь об этом думать, все настоящее само придет. Необ­ходимо все время следить за собой, чтобы быть простым, не терять задачу, не наигрывать темперамент.

Необходим разворот материала и искание красок, но важно после такого распахивания вернуться к Остров­скому,— тогда не будет штампа. Распахивая, нужно обя­зательно все время видеть впереди автора. Тогда может получиться классический спектакль. Нужно дойти до свежего академического спектакля.

Необходимо пройти по ролям с точки зрения зерна каждой из них. Все чувства в спектакле должны быть ог­ромного масштаба. Главная линия — не фотография, а художественный максимализм.

Кованый язык Островского менять не следует. Это было бы равноценно тому, как если бы у Пушкина в сти­хах «Зима!... Крестьянин, торжествуя...» взять и переста­вить слова. В интонациях надо идти прочно от себя, но все время точно по тексту. Нельзя также затрепывать и забалтывать слово в угоду индивидуальному пережива­нию. Слово Островского в особенности нельзя мазать. Больше внимания тексту, не мельчить его.

Помимо слов автора хорошо иметь «про себя» какой- то другой, внутренний монолог. Это наполняет. Если бу­дет непрерывная внутренняя своя жизнь, то по-другому будешь смотреть на все. Но самое важное, конечно, пе­редача самой пьесы. От внутреннего монолога зависит— как рассказать, а от текста что рассказать.

В чем состояло исполнение классического литератур­ного образа каким-либо великим актером прошлого? Ес­ли проверить, на чем у него строилось артистическое ис­полнение роли, то увидим, что только на личном обаянии, присущем ему: у кого от голоса, у кого от глаз, от при­родного темперамента и т. д. и т. п. Плюс к этому, ко­нечно, возможное литературное понимание текста. Все это и давалось в роли на хорошем покое, покое без тре­пета. Если у актера все найдено,— он выходит на сцену покойно. Роль готова. Он радостен, весел, бодр, а отсю­да— штамп. А Художественный театр — театр «живого человека» — этим удовлетворяться не может. В таких случаях он говорит: «А где индивидуальное, в настоящем смысле слова, где перекидывание своего нерва?.. »

Если играть Грозного так, как, например, его играет Айдаров или играл Южин,— монументального, властного подагрика, с постукиванием палкой,— получится велико­лепный литературный образ, но не живой. И возьмите Фому Опискина — Москвина, здесь тоже есть что-то от Грозного,— совсем другое дело. Здесь живой человек.

Можно верно говорить слова роли, но, пока они не попадут к тебе внутрь,— это будет только литературно. Говорить о своих чувствах только спокойно — это «лите­ратура». Нужно какое-то чувство, которое должно брыз­нуть и окрасить, оживить образ. Нужно разобраться в своем организме. Нужно найти пути к осуществлению всего этого. На этих путях можно пробовать отказаться от найденного покоя, от найденного литературно-класси­ческого образа. В конце концов, вернешься к нему, но обогащенный другими красками. Предположим, надо играть сердитого. Что это такое? Это не только сердитый вид, но и еще что-то живое от сердитости. Отсюда могут пойти отдельные детали. От этого актера куда-то потя­нет, и все пойдет само собой. В результате получится живой человек.

В искании чувств можно и преувеличивать — это ни­чего, лишнее потом всегда можно отбросить. В начале работы над ролью надо собирать, а не идти к готовым формам. Нужно страстное желание найти необходимое чувство: нужно захотеть себя побеспокоить. Камень и тот при известной температуре превращается в газ или жид­кость.

Все дело в умении взять крепко объект. <...>

Важно зацепить верное отношение к объекту. Раз отношение к объекту верное, то и интонация будет верна.

На сцене нужно играть всегда то, куда можно напра­вить весь свой темперамент.

Важно, чтобы все было просто, но простота должна быть не легковесная, а глубоко нажитая. Если взять Пушкина, то мы увидим, что он чрезвычайно прост в сво­ем драматизме, несмотря на всю глубину своих произве­дений. Он легко доступен, но он не легковесен.

Когда у актера все в образе будет глубоко нажито, тогда простота сама к нему придет. Надо найти себя в каждом куске роли настолько крепко, чтобы можно было говорить просто, ничего не подчеркивая. И тогда все не­пременно дойдет, дойдет потому, что «я этим живу». Если это будет достигнуто по всем ролям, то от этого будет легкость восприятия спектакля, несмотря на всю его глубину.

Даже при ярком исполнении, если еще порыться в се­бе, то можно найти еще более яркие и ценные живые источники.

Можно и ловко сыграть, но это будет поверхностно, если пойдешь не от внутреннего замысла. Работа поверх­ностная— даром потраченное время. Нельзя сразу иг­рать, не разобравшись в кусках. Отдельные куски и от­ношения проскочить никак нельзя. Рано или поздно к ним придется вернуться. Даже тогда, когда кажется, что ра­бота кончена, необходимо проверить и подумать. Когда роль сразу пошла,— можно многое проглядеть. Тут осо­бенно важно проверять себя. Недосмотрел—застрял. Наше искусство тяжелое, много в поисках приходится страдать. Когда через эти страдания найдешь свой образ и придешь обратно к литературному,— это идеал. Когда же не могущие чего-то преодолеть в себе или в пьесе идут по линии вымарок и отказа от автора,— это уже не ли­тература.

«Идя от себя»,— нельзя жить одними словами. Надо понять основное: зачем человек говорит, кому и для чего. А слова пока не важны. Надо «зажить» не словами, а своим отношением. Вот тогда будет живая индивидуаль­ность. Если вначале зажить словами,— получится поверх­ностно. Нужно зажить настоящим чувством — тогда все будет глубже. В данной пьесе чувство косности имеет для действующих лиц важное значение. Косность тоже в себе найти можно. Хотя в наше время, когда легко завоевыва­ется море, воздух и даже человек, о косности говорить трудно. Но дело не в предметной косности, а в представ­лении, что это за чувство. Это — непоколебимое верова­ние в какие-то устои.

Еще раз говорю: надо прийти на сцену без слов — суфлер их подаст,— но с верными чувствами.

Важно зацепить основное. Когда же удалось зацепить основное, нужно упражняться в наживании нужного гра­дуса темперамента. Хорошо воспитанный темперамент идет от большого опыта. Нужно уметь приказать себе. Если нужна ненависть, то надо заставить себя ненави­деть, но так, чтобы от ненависти человек перестал пони­мать окружающих и потерял дар слова. А раз человек в таком состоянии,— значит, он уже не «литературный». Здесь ему нужен только суфлер, чтобы передать свое чув­ство в словах. Кстати, сильные чувства слов не любят.

Первое условие для актера — это играть только то, что чувствуешь. Ни одного жеста по указаниям режиссе­ра,- если вы его не чувствуете! Самое важное, чтобы у ак­тера не пропал аппетит к роли.

Нужно найти самые важные, самые сильные чувства. Когда найдено самое главное чувство,— тогда опреде­лится весь ритм роли.

Нужно все пружины пустить в ход , чтобы найти дол­жное отношение к партнеру. Можно упражняться без слов. Когда же нашли отношение к партнеру,— нужно разбирать куски.

В поисках можно идти и не от главного. Самое люби­мое у актера то, что ему удается зацепить свое, собствен­ное. То, что шло от него,— то крепко... Это его создание... Это драгоценная вещь. Фактически впоследствии это у него заштампуется, но для него сиять будет всегда.

В каждом штампе вначале было, вероятно, что-то хо­рошее, а потом совершенно пропало. Обычно заштампо­вывается актерское великолепное мастерство. И если этот штамп поскоблить хорошенько, то под ним можно найти что-то хорошее. Надо искать, раскапывать это хорошее, оживлять его и складывать для себя. Не надо только брать ту форму, которая была когда-то создана актером, надо поискать — откуда этот штамп пришел?

Важно заготовить в себе «физический путь роли». Какие, например, физические элементы страха? Это — бессилие, непонимание того, что происходит, и ожидание чего-то ужасного. Вот эти ощущения и нужно в себе най­ти и хорошенько распахать.

Возьмем для примера физические действия и состоя­ния, связанные с некоторыми красками образа Кабанихи. Подозрение — это когда глаза как-то пронизывают чело­века, проникают в его душу: враг или друг? Может быть, какой-то взгляд боком. Благочестие — это такое чувство, когда «бог где-то здесь, около меня... он простит...». Хо­зяйка — «Это сделай так, а это вот этак... По этому век­селю рассчитайся... по этому — проценты внести... Кожу продай тому-то...». Она все знает, и это у нее на покое. Сын — дурак. В этом какая-то покорность судьбе: «ду­рак, ничего не поделаешь!» С этим какая-то примирен­ность. И что бы он ни сказал, порой, может быть, что умное,— все равно: «дурак»!

Скупость жестов для монументальности спектакля имеет огромное значение. Но в процессе работы можно допустить и лишние жесты, если они помогают; их потом можно будет убрать.

Уклон в сентиментальность здесь недопустим. Это тра­гедия, а не драмочка.

Если бы какая-то купеческая жена изменила своему мужу и отсюда все ее несчастья, то это была бы драма. Но у Островского — это только основа для высокой жиз­ненной темы. У него гроза — наказание божие. Вопрос о боге — это необходимый элемент трагедии прошлого. В религии — высшая трагедия человеческого духа. Здесь, в «Грозе», нет «плакатности». Здесь все поднимается до трагедии. На религиозных предрассудках уже в первом акте завязывается узел, который будет постепенно раз­вязываться. В конце первого акта Катерина уже стра­шится, как она, с грешными мыслями, предстанет перед богом. Ее духовная сила, стремление к свободе, смешан­ное с религиозными предрассудками, создают трагедию.

Для трагедии требуется колоссальная насыщенность. Раз задача расширяется, то и темперамент должен быть круче. Каждое движение должно быть оправданно. Серь­езность задачи помогает общей картине. Если задачи разбить на мелкие «правды», это уже не трагедия.

В трагедии должен быть особый ритм, отличающийся от ритма старого театра — репетиционно-резонерского. Надо все, что дается актером, поднять на несколько гра­дусов выше. Здесь все должно быть ярче. Нельзя писать трагедию акварелью — тут нужны масляные краски. И финал спектакля должен быть не на покое, а на колос­сальном драматическом взрыве. Как трагедии Шекспира кончаются — на аккорде взрыва.

В результате спектакля не должно получиться плакат­ной антирелигиозной пропаганды. Здесь и красота дол­жна быть громадной. Здесь все громадно. Нужно в своих мыслях поднять себя. Вот тогда будет трагедия. Вот то­гда наш молодой зритель, сидящий в театре, подумает: «Вот что делали с свободным духом!» После этого спек­такля должен быть у зрителя необычайный подъем духа.

Вся свежесть нашей постановки «Грозы» состоит в яркости красок. Лирика Катерины, удаль Кудряша и т.д.

Репетировать на сцене, когда еще не все распахано, не следует. На сцену можно выходить только тогда, когда все места найдены; причем все репетиции обязательно должны идти «в нерве». Это обеспечивает продуктивность работы.

ЗА КУЛЬТУРУ СЦЕНИЧЕСКОГО СЛОВА

Я понимаю единодушие, с каким приветствуется вы­ступление Алексея Максимовича Горького. И сделано оно вовремя, так как язык советской художественной литера­туры действительно очень засоряется. Это засорение я считаю явлением естественным. Ведь совершенно понят­но, что вызванная из самых недр народа творческая сила обогатила и захлестнула и источники художественного творчества. Хлынул огромный поток новых слов, порою случайных. Очень нередко я останавливаюсь перед новым для меня словом с чувством как бы неожиданной наход­ки, с тем чувством легкого радостного возбуждения, какое доставляет в произведении искусства творческая неожи­данность. Это я встретил, например, у Леонова, хотя его язык слишком сложен и страдает излишеством метафор, часто даже надуманных. Встречал я такие приятные не­ожиданности и у Артема Веселого. Но должен добавить, что мало, кажется, кто так злоупотребляет этой случай­ной новизной слов, как Артем Веселый. Словно он по­ставил это своей главной задачей. И если говорить о сло­весном «мусоре», то А. Веселый рискует быть особенно легкой мишенью для нападок.

Признаюсь, я еще не задумывался крепко над вопро­сом, поднятым Алексеем Максимовичем, и высказываю сейчас беглые мысли. Думаю, что язык писателя подчи­няется требованиям творчества совершенно так же, как и другие элементы произведения, поскольку художествен­ное произведение вообще можно разлагать на элементы. Среди этих требований огромную роль играет искрен­ность. Когда мне приходится за последние месяцы гово­рить о нашей новой литературе, в особенности о драма­тической или об актерском искусстве, я с особенной на­стойчивостью останавливаюсь на двух ядах, отравляю­щих сегодняшнее наше искусство: на сентиментализме в широком смысле и резонерстве, то есть надумывании вместо горения. Причем придуманное торопятся выпу­стить в свет, не дав ему раствориться в индивидуально­сти писателя (или актера).

Еще острее, чем в литературе, стоит вопрос о сцениче­ском языке, потому что здесь слово уже не только види­мо для глаз читателя. Оно доходит, вернее, передается через актера, который старается донести каждое слово до зрителя в сильном и полном звучании, ибо слово есть важнейшее средство проявления роли. Речь идет не толь­ко о богатстве слов, большое значение имеет конструк­ция, обороты речи.

Какую громадную роль играет творчески-совершен­ный язык для сцены — лучше всего можно проследить у Островского. Язык Островского, в широком смысле сло­ва, имеет, может быть, первостепенное значение во всем художественном богатстве его произведений.

Язык надуманный, претенциозный, засоренный слова­ми, органически с образом не слитыми, на сцене во мно­го-много раз губительнее, чем в чтении.

Вопрос работы над языком в театре сложный, особен­но в таком театре, где психологические стремления акте­ра должны быть всесторонне оправданы. Бережное, за­ботливое отношение к слову обогащает палитру актера. Слово может взвинчивать актерские возможности, но может и притуплять их, возбуждать досадное чувство беспомощности. Поэтому мы не имеем права давать акте­ру «пищу», приготовленную на плохом языке. Актер всегда ищет слово, которое сжато и сильно выражает за­дачи, поставленные автором. Бледный, бескрасочный, так называемый газетный язык, например, часто встречаю­щийся в современных пьесах, никуда не годится для сцены.

Вот почему актер так радостно работает над произ­ведениями классиков — Чехова, Л. Толстого, Островско­го, Гоголя, Щедрина и др. При этом приходится встре­чаться и у классиков с такими особенностями языка, ко­торые приходится преодолевать. Язык Тургенева, на­пример, слишком растянут, не насыщен темпераментом. В «Горе от ума» встречается много выражений корявых, требующих от актера особенного мастерства, чтоб сде­лать их легкими для уха зрителя.

Большое значение имеет работа над языком перевод­ных произведений. Чем сильнее и лучше язык переводи­мого автора,тем труднее его переводить.

Между прочим, несколько лет назад я начал было готовить поход против бранных и вульгарных слов на сцене. Я, право, не знаю сегодня таких пьес, где не было бы «сукин сын», «сукины дети», «зад». Не могу забыть, как герой пьесы в одном театре, обнимая девушку, в ко­торую он влюблен, вскрикивает: «Ах ты, сукина дочь!» Это хорошо?

Или «пока!», «ничего подобного!», «обязательно!» Что это, как не вульгаризация языка?

Ах, какой это огромный, важный, сложный и трудный вопрос — культура художественного языка и какое счастье иметь такого «стража», как Горький.

ОСВОБОЖДЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Революция внедрилась в театр вширь и вглубь. Нигде в мире театр не является, как у нас, большим государст­венным делом. Когда я говорю за границей о нашем те­атре, мне или не верят, или завидуют. Пролетариат лю­бит своих художников и мастеров. Он отдает им свои нежные и дружеские чувства. Куда девались дореволю­ционные провинциальные театры, ставившие по 70—80 новых постановок в год? Вспоминаю одну из моих уче­ниц— Муратову, потом актрису Художественного театра. Она пришла с мольбой: возьмите на какие хотите малень­кие роли, иначе я сойду с ума; за сезон в пять месяцев я сыграла семьдесят ролей, среди которых «Мария Стю­арт», «Орлеанская дева», «Гроза», имела на каждую роль не более двух репетиций, и все костюмы должна была иметь свои!

Теперь все театры работают так, как прежде работали только Художественный и императорские театры.

А репертуар! Как поразительно изменились требова­ния к нему! Новый зритель жаден к знанию и к культу­ре... И сколько их, этих зрителей! Актеров не хватает, в то время как на Западе тысячи безработных актеров тоскливо ищут спасительного ангажемента. Возникло огромное театральное строительство, в глухих углах страны — клубы и театры. Осуществились мечты, казав­шиеся несбыточными. Незадолго до революции я образо­вал «Общество друзей общедоступного театра», высшей мечтой было построить в четырех углах Москвы так на­зываемые «народные» театры. Иллюзии! Удалось ли бы [нам] построить [хоть] один? А пролетариат воздвигает их один за другим по всей территории нашего великого Союза!

Так широко раздвинулись рамки театра вширь, за­хватив огромные массы зрителей.

Но не менее важно изменение внутреннего лица те­атра— то, что я считаю движением вглубь. Самое важ­ное, что дала революция,— освобождение творческой мысли от сковывавших ее формальных границ и предрас­судков, от связывавших ее узких горизонтов. В театр во­шел широкий взгляд на идейное содержание пьес, кото­рые театр ставит. Художники по-новому и свободно гля­дят на классику и воспринимают современные произве­дения. У театра, внутри его, всегда было два театраль­ных яда: сентиментальность, обсахаривание, дешевая слезливость, боязнь резких и смелых задач, и другой яд — художественное шарлатанство, неоправданное трю­качество. То и другое диктовалось буржуазной моралью. В конце концов применительно к ним можно сурово и обвинительно говорить о художественном лицемерии старого театра. Смелый идейный размах был ему чужд: его не допускала не только цензура, но и артистический мир, но и публика, привыкшая в театре к спокойным и необременительным зрелищам. Революция принесла в театр идейное и творческое беспокойство, она заставила переоценить старые навыки, она не позволяет отсижи­ваться на тихих местах. На своем личном творчестве я испытал это с особой силой. За эти годы я пережил ог­ромный сдвиг. Впервые во всю свою жизнь я почувство­вал полную свободу в осуществлении своих замыслов. Я увидел, что я больше не должен опасаться диктовав­шейся нам сомнительной театральной теплоты, что я обя­зан и могу идти к спектаклям строгим, острым, беспо­койным. Революция освободила творчество, она расшири­ла его идейное содержание, она глубоко политически осмыслила дело театра, она поставила смелые, огромные общественные и тесно с ними связанные художественные задачи, она связала художников со всей жизнью социа­листической страны, и это для нас, работников искусст­ва,— самое большое, значительное и решающее событие в нашей жизни.

ПРОСТОТА ГЕРОИЧЕСКИХ ЧУВСТВ

Героическая эпопея челюскинцев должна не только произвести огромное впечатление на театр, на актеров и режиссеров,— она должна быть ими глубоко проду­мана.

У нас до сих пор и актеры и постановщики, представ­ляя героев, становятся на ходули. До сих пор исполни­тели не только всех Раулей, Марселей («Гугеноты»), Дон- Карлосов, маркизов Поза, героев Гюго, но даже героев простого русского репертуара всегда стремятся к созда­нию каких-то непростых человеческих фигур. В жесте, в интонации, в мимике — во всем они ищут таких внеш­них исключительных красок и черт, благодаря которым самое геройство кажется надуманным.

И вот пример челюскинцев показывает, что героями могут быть люди самые простые, по виду такие, что, если не увидеть еще чего-то важного за их внешними прояв­лениями, они могут показаться самыми ординарными, ничем не отличающимися от обыкновенных людей.

Театры и, в частности, актеры должны подумать над тем, каким огромным внутренним огнем, какой стой­костью, какой преданностью своему народу должны об­ладать люди, чтобы быть подлинными героями в самых простых бытовых проявлениях, и каким пафосом необы­чайной простоты должен обладать актер, стремясь к созданию такого героического образа.

В постоянной борьбе за простое, реальное искусство, в постоянной борьбе с плохими театральными штампами, в постоянном стремлении творчески доказать, что про­стота вовсе не означает приниженности чувств и задач, всегда ищешь примеров героизма. Эпопея челюскинцев дает потрясающие своей убедительностью образы и кар­тины для актерского творчества, для могучего движения вперед истинно советского театра.

«АННА КАРЕНИНА» НА СЦЕНЕ МХАТ

Перенос романа на сценические подмостки — дело для всякого театра рискованное и только в исключитель­ных случаях заслуживающее одобрения. Однако в поис­ках великолепного актерского материала театр все же прибегает к инсценировкам. Романы лучших писателей увлекают огромной правдой первоисточника, психологи­ческой глубиной и многогранностью образов. Если же роман принадлежит перу своего, национального писате­ля, то материал становится вдвойне близок природе ак­тера. В таких случаях актерские достижения в значитель­ной мере перекрывают недостатки спектаклей с точки зрения классической театральной формы, которую инсце­нировка неизбежно разрушает.

Лев Толстой, как художник, был всегда родным на­шему театру. Чехов и Толстой. Горький, с его открыто революционным направлением, только в последнее деся­тилетие властно овладел творческой устремленностью актера Художественного театра. Это явление, это пере­ключение творческой устремленности нашего актера про­исходило медленно, грузно. Потому что оно неминуемо охватывает все элементы актерского и режиссерского мастерства. А это значит: все художественные привычки, методы театра — все то, в чем переплетаются и богатые, нажитые ценности театра, требующие бережной охраны, и заштамповавшиеся слабости и недостатки, требующие вытравления.

Однако именно благодаря этому интереснейшему в истории театральной культуры процессу получились и ясные очертания нового отношения к Толстому. Уже в подходе к «Воскресению» была огромная разница с тем, как театр работал над «Живым трупом». Теперь же идео­логическое направление театра стало еще глубже и строже.

Установить драматургическую линию спектакля, выб­рать наиболее заманчивые картины романа, воспроиз­вести глубокие и тонкие переживания действующих лиц, провести их через великолепную ясность и простоту, свойственные величавому творчеству Толстого, уберечь­ся от малейшей вульгарности, вычертить из всего мате­риала роли для актеров, донести до зрителя этот густой аромат толстовского обаяния и чтобы все это было про­низано глубоко заложенной в романе социальной идеей — таковы задачи, стоящие перед составителем сценического текста и режиссурой.

Чего зритель ожидает от «Анны Карениной» на теат­ре? Ведь это любимейший роман в мире. Сколько раз переводили его на кино! Сколько драм игралось на эту тему, вульгарно сколоченных до пределов адюльтера с трагическим концом.

Но раз за это взялся театр с таким аппаратом, как Художественный,— ох, боюсь, что множество зрителей ожидает увидеть на сцене почти все свои впечатления, полученные от романа: всю линию Анны — Вронского — Каренина, и всю линию Левина — Кити, и драму семьи Облонских, и так называемый «высший свет», и уж ко­нечно— скачки и Обираловку.

Ясно, что такой размах физически невозможен. Об­суждали в театре мысль о спектакле, продолжающемся два вечера подряд, как когда-то давались «Братья Кара­мазовы». Однако тут столкнулись с необходимостью та­ких переделок и переработок текста романа, которые вряд ли были бы допустимы. Да и самый образ Левина в идеологическом смысле стал под сомнение: ясное и твердое социальное истолкование его на театре было бы, во всяком случае, необычайно трудным.

Роман Толстого огромен по своему философскому раз­маху. Он охватывает не только трагическую страсть Ан­ны, но и мучительные размышления Левина о смысле жизни, строгость и целомудренность взаимоотношений между двумя любящими существами, огромный вопрос о детях в тогдашнем общественном укладе и целый ряд других. Вообще роман так богат и идейным и художест­венным содержанием, что даже часть его может пред­ставить прекрасное целое.

В нашем спектакле дается почти полностью линия Анны. Трагедия Анны. Трагический конфликт между ох­ватившей ее страстью и жестокой, фарисейской, господ­ствующей над ее жизнью моралью ее среды и эпохи.

С одной стороны — скованная в гранитные стены мо­раль блестящего императорского Петербурга, мораль, по которой Каренин даже мирится с изменой жены, лишь бы об этом громко не говорили в свете; с другой — силь­ная страсть, доведенная до крайних пределов в своей требовательности, простота и искренность честной нату­ры, которая, ощутив радость чистой правды, уже не может помириться с лицемерием и ложью.

Анна-вся во власти мужа, и ей грозит гибель. Однако Толстой расположен увидеть «божеское» в самых зако­ренелых фигурах. Так происходит и с Карениным. Эта «машина», и «злая машина, когда рассердится», при ви­де настоящего человеческого горя — умирания Анны — расплавляется в сочувствии, познает «счастье прощения» и готова к самоотверженности. Казалось бы, конфликт не поведет к трагической развязке: Каренин согласен на развод и даже готов отдать Анне сына.

Но он же, великолепный реалист Толстой, твердо зна­ет, что в мире, который он описывает, такого сентимен­тально-благополучного исхода быть не может. На помощь непоколебленной царствующей фарисейской морали яв­ляется графиня Лидия Ивановна. Влюбленная в Каре­нина ханжа быстро овладевает его ослабевшей волей и поворачивает руль событий: Каренин отказывается от своих обещаний, не дает ни сына, ни развода. Затравлен­ная, оскорбленная Анна изгнана из общества.

И еще дальше, и еще глубже прозревает гений Тол­стого. Женская любовь описываемой эпохи не то, что мужская. Мужчине там предоставлено широкое поле об­щественной и государственной деятельности, отвлекаю­щей его от любовных переживаний, а права женщины грубо ограничены, любовь легко обостряется у нее до пре­дела, являясь началом и концом всей ее психологии. Для Анны развод мог бы быть и не нужным, если бы Вронский любил так, как любит она, так же самоотвер­женно и неиссякаемо. И в конце концов развод оказы­вается нужнее ему, потому что для него это — возмож­ность, женившись на Анне, сохранить все свои связи в свете. Для нее единственный смысл жизни — любовь Вронского. Он же плоть от плоти, кровь от крови своего общества. Ее любовь обостряется до трагизма, его — пресыщается, гаснет, а тот «свет», который с позором изгнал ее из своей среды, становится так же близок ему, как был и до встречи с Анной.

Впрочем, роман Толстого, как известно, всегда воз­буждал горячие идеологические споры, так, может быть, он и теперь встряхнет всю сложность жизненных проб­лем, захваченных гениальным писателем.

В другом месте можно было бы сказать много инте­ресного о глубоких художественных и технических зада­чах, поставленных перед театром этой инсценировкой. Для пишущего эти строки, во всяком случае, в этом спек­такле продолжает осуществляться ломка некоторых так называемых традиций театра в полном соответствии с ценнейшими его завоеваниями — работа, прошедшая че­рез постановки «Врагов» и «Любови Яровой».

Это относится и к борьбе с рыхлыми темпами, заш- тамповавшимися в театре под флагом неверно понимае­мой «чеховщины»; и к борьбе с уклонами от художест­венного реализма к натурализму; и к новым достиже­ниям в области сценической техники; и к углублению психологических задач; и — что самое важное — к боль­шей, чем прежде, четкости пронизывающей спектакль социальной идеи.

[О РУКОПИСИ ВС. ВИШНЕВСКОГО «МЫ — РУССКИЙ НАРОД»]

Рукопись предназначена для фильма. Насколько я могу в этом разбираться, налицо серьезные достоинства: строгость, монументальность композиции при ясной и выдержанной динамической линии — история одного пол­ка; большой темперамент, руководимый мыслью, а не ра­стрепанными нервами; простота без вульгарности. Дол­жен, однако, признаться, что особенного художественно­го «раздражения» я не получил — того неожиданного, от чего сразу обдает радостью новизны и острой правды. Есть хорошие фигуры, но мы к ним уже привыкли, а те, которые поновее, как Вятский, полковник, поручик, ка­жутся надуманными и неубедительны. И пафос: искрен­ний, конечно, но все того же звучания, к какому ухо так привыкло в нашей литературе боевых сцен, где мужест­венность и величие содержания часто уступают сенти­ментальности.

Автор, несомненно, владеет тем классическим юмо­ром, теми традиционными красками героизма, которые являются характерными чертами гения русской нации. Для популяризации идеи этого, может быть, и достаточ­но, но при требованиях более глубоких, художественных ждешь и более самобытных красок. Нужны очень круп­ное мастерство и творчество актеров, чтобы не впасть в «патриотический» шаблон. Но средним, даже хоро­шим актерам, боюсь, не избежать соблазна к легкому успеху.

Может быть, я ошибаюсь?..

ТЕАТР МУЖЕСТВЕННОЙ ПРОСТОТЫ

Я никогда не пытался подводить систематично итоги сорокалетию искусства Художественного театра — неког­да было,— но приблизительно могу расчленить его путь на три периода.

Первый был наполнен борьбой со старым театром. Для этого и возник Художественный театр, призванный бороться со штампами, которые гордо назывались «тра­дициями». Живая речь вместо певучей декламации, жи­вые человеческие образы вместо заштампованных по ам­плуа героев и комиков, героинь и «наивностей», живая, жизненная убедительная обстановка. Это были главные черты того нового искусства, которое начинал Художе­ственный театр.

В величайшей степени этому помог Чехов. Правда, уже до Чехова новое началось в «Царе Федоре», но ут­вердил его в нашем театре Чехов. Сюда необходимо при­бавить еще одно громадной значимости явление — теат­ральную роль режиссера, которая до Художественного театра бывала только эпизодом, если не считать некото­рых постановок Яблочкина, Аграмова, за границей — Кронека... В русском театре это было явлением новым— • огромная роль режиссера.

Очень скоро начали обнаруживаться и минусы на­шего направления, объяснявшиеся, очевидно, характе­ром дарований, преимущественными склонностями тех, кто это направление осуществлял,— режиссеров и акте­ров. Моим минусом, например, было, может быть, то, что я увлекался больше литературностью образов, чем их жизненными и сценическими проявлениями. Здесь налицо было увлечение, может быть, в чем-то задержи­вавшее рост театра и возбуждавшее протест со стороны Константина Сергеевича Станиславского. И, может быть, его художественная линия в то время и не была бы такой горячей, если бы не было моих уклонов в литературщину. А минусы этой его линии проявлялись в большой склон­ности к натурализму, к фотографированию жизни и, я бы сказал еще, в некоторой прихотливости и капризности творческой фантазии, не регулируемой теми требования­ми, которые в литературном отношении представляет пьеса.

Когда наши сильные стороны сливались, тогда полу­чались замечательные спектакли. Спектакли, которые мы ставили вместе (постановки пьес Чехова и др.), и со­ставили, в сущности, самую сильную эпоху в Художест­венном театре. А когда мы расходились, вероятно, быва­ли ошибки и с той и с другой стороны.

Во всяком случае, в первые годы жизни Художествен­ного театра наше искусство было в необычайной степени богато надеждами. Старый театр давал так много пово­дов для борьбы,— потому что в нем было много таких очевидных грехов, заблуждений, застоявшихся и пок­рывшихся тиной и плесенью театральных идей,— что бо­роться с ним было легко. И вот этой борьбой Художест­венный театр был весь захвачен.

Взяло верх в конце концов чеховское искусство. Ис­кусство чеховского театра воцарилось у нас настолько, что трудно было бы назвать какую-нибудь репетицию какой угодно пьесы — не только современной или клас­сической русской, но и Шекспира или Софокла,— где бы мы не использовали того творческого запаса, который накопился от работы над Чеховым.

И вот не прошло и десяти лет, как уж начали ощу­щаться (потому что мы оставались людьми свежими, строгими к себе и неразрывно связанными с новой ли­тературой и жизнью) какие-то наши заблуждения. Наступал второй период жизни Художественного те­атра.

Станиславский довольно скоро — уже через несколь­ко лет — осознал, что разрыв с содержанием пьесы, та­кое внедрение себя самого в литературную ткань пьесы допускать нельзя. В то же время он начал усиленно вни­кать в то, что такое актерская простота, актерская внут­ренняя техника, актерское искусство, которым необходи­мо овладеть, отдаваясь не только своей прихотливой ре­жиссерской фантазии. Как известно, работая в этом нап­равлении, Константин Сергеевич начал нащупывать то, что стало его главной линией в искусстве и так называ­емой «системой». А потом и во внешней форме он начал искать новое. Быстро стало ему надоедать то, что он де­лал до тех пор. С этого времени и стали возникать сту­дии, одна за другой.

Я же, со своей стороны, увидев, что одним великолеп­ным литературным толкованием пьес не дойдешь до пол­ноценного слияния режиссера с актером, обратил боль­шое внимание на себя как на режиссера.

В организационном отношении сложилось так: мы ра­ботали врозь, но непрерывно помогая друг другу. Цель была общая: художественный реализм, глубокое вскры- вание авторских замыслов и упорная борьба со штампа­ми на сцене и с богемой в быту.

Однако к концу нашего первого двадцатилетия, перед революцией, мы очутились в тупике, в самом настоящем тупике — и в репертуаре, и даже в самом своем искус­стве.

Это ведь бывает везде, где люди, добившись крупных успехов, ставят перед собой главнейшей задачей только сохранение этих успехов. Близкие нам слои публики за­щищали наши же достижения и удерживали от новых, поисков, и — самое главное — мы сами начинали утрачи­вать смелость, начинали уже «академизироваться» в своем чеховском искусстве. В выборе репертуара застре­вали на чем-то сером, «середке на половинке».

На сцену, в актерское исполнение подползли сенти­ментальность, резонерство — качества, которые я сейчас считаю злейшими врагами истинной мужественной прав­ды. Откуда подобралось то и другое — на этом сейчас останавливаться нет возможности, но, во всяком случае, положение внутри театра сложилось так, что хоть про­сто ничего не ставь!

Понадобилась Октябрьская социалистическая рево­люция для того, чтобы в быт, в жизнь, в искусство вдруг ворвался прожектор и в свете его стали видны раздель­но крупное от мелкого, важное от второстепенного, ис­тинная честность от показной. Революция потребовала смелости, взмаха фантазии, она укрепляла веру в то, что раньше казалось самым несбыточным.

Я говорю о том, что потом назовут просто социализ­мом в искусстве, и говорю так, как мы его ощущали тогда.

Художественный театр был революционным еще до Октября не только в искусстве, но ив жизни. Все наши тяготения, настоящие, душевные, были направлены к борьбе за прекрасное, свободное в жизни. Но. бытовые условия, необходимость иметь связи со слоями, против которых шла революция,— все это чрезвычайно отрица­тельно сказывалось на нашем политическом существо­вании.

Надо сказать правду: когда пришла революция, мы испугались. Это оказалось не так, как представлялось по Шиллеру. И в первое время мы были менее «револю­ционны», чем те — иногда искренние, иногда авантюри­стически настроенные — деятели искусства, которые по­вели театры по так называемому «левому» направле­нию. Считавшиеся «крайними левыми» начали щелкать нас, как самых отсталых, называли Художественный театр «смердящим трупом». Мы с величайшей честно­стью не реагировали на это. Мы боялись, что из искусст­ва сделают потеху, боялись разменяться на кокетство с крикливыми элементами, стремились сохранить нажитое, с убеждением, что оно еще понадобится именно таким, каким было.

Постепенно, освоившись, вглядевшись внимательнее в те явления, которые революция внесла в нашу жизнь, в театр, в искусство, мы увидели, что в них и заключено разрешение той путаницы, которая привела нас в тупик. И с помощью этих, пришедших к нам от революции, но­вых идей мы выбрались из тупика. В это время все аван­тюристическое отсохло, отлетело, путь стал ясным. На­чалось движение к массе, к которой мы всегда стре­мились.

Наступил третий период — новый период нашего ис­кусства, наиболее богатый результатами. Старые актеры выросли уже в крупнейших мастеров. И они не отстава­ли от сильного потока молодежи внутри театра, от своих учеников. Театр медленно, но прочно зажил жизнью ре­волюции, той жизнью, какая создавалась кругом. Весь наш коллектив великолепно начал схватывать огромную разницу между теми влечениями, какие охватывали нас в дореволюционном быту, и теми, которые продиктовало строительство новой жизни.

Вот в этом слиянии жизни театра с огромнейшей мас­сой новых идей, с расчисткой нажитого художественного опыта начало коваться то искусство, которое мы имеем теперь.

Этому процессу можно ныне подводить итог. Мы крепко знаем, к чему мы идем. У нас уже есть образцы нового искусства, например, «Враги»: тут почти по всей пьесе уже ощущается наш новый театр. Здесь не было случайности, не было искания ощупью,— нет, мы уже знаем, как подходить к этому, мы знаем, что это такое. Мы знаем точно идеологическое содержание нашего ис­кусства и видим его силу и будущее.

С чем же мы прихо'дим к сорокалетнему юбилею? Что мы — театр Чехова? Нет, не театр Чехова. Между прочим, это поразило и разозлило в Париже большую часть эмигрантов, которые ждали театр Чехова в том ви­де, в каком они его оставили, когда бежали из Союза: такого-то привычного тона, таких-то пауз — чеховских, знаменитых, создававших изумительную атмосферу пьес. Этого они не увидали и злились. В статье с характерным заголовком «Памяти Художественного театра» было на­писано: «Впрочем, это приехал не театр Чехова, а театр Горького».

Да, теперь это театр Горького! Но театр Горького не исключает театра Чехова, а как бы вбирает его в себя.

Мы постараемся сохранить все обаяние чеховских спектаклей, но, возобновляя их, мы дадим уже Чехова очищенным от штампов, накопившихся в нашем собст­венном искусстве и осознаваемых нами под напором идей, охватывающих нас, как членов новой, советской интел­лигенции.

Работать над Чеховым в новых актерских индиви­дуальностях— одна из наших больших ближайших за­дач. Никогда я не был так убежден, как сейчас, в том, что в той полосе искусства, какою сейчас овладевает Ху­дожественный театр, Чехов засверкает с новой силой и в новом свете, освобожденный от сентиментальности, часто заменяющей глубокую лирику.

Так вот, что же самое важное в нашем «сегодня»? Скажу лишь о главном.

Прежде всего — мужественная простота. Не просто­та ради простоты, не простота — «простецкость», а про­стота мужественная или мудрая, как кто-то сказал. Это — когда человек чувствует просто, смотрит и говорит просто, но нигде не растрачивается по мелочам, не впа­дает в сентименты, не резонерствует хладнокровно.

Мужественная простота сама по себе заключает не­пременно большую идею, претворение большой идеи спектакля, создающей сильное, яркое сквозное дейст­вие. В образе, в стихе, в характере должна быть идея, и все это должно быть глубоко жизненно, но и ярко теат­рально.

В этом пункте у нас было особенно много хлопот, за­бот и борьбы на протяжении сорока лет, потому что Ху­дожественный театр начал с борьбы с «театральщиной». Театральщиной мы называем те дурные традиционные штампы, которые жили в старом театре на протяжении двухсот лет. А когда начали бороться с этой театраль­щиной, то часто, как говорится, вместе с водой выпле­скивали ребенка: вместе с театральщиной мы выхола­щивали и сценичность. Там, где спектакль держался и на поэтическом обаянии автора, как в чеховских пье­сах, и на общей композиции, и на счастливом совпаде­нии актерских индивидуальностей с образами, и на принципах постановки,— там не чувствовалась необхо­димость задумываться над этим, а как только перехо­дили к другому автору, мы вот-вот садились между двух стульев. Мы часто делали спектакль нетеатральным, и поэтому произведение становилось или не таким звон­ким, или не отвечающим авторским замыслам.

Стремление к мужественной простоте не ново у нас. В «Братьях Карамазовых» она достигалась самым пол­ным простором актерским индивидуальностям — Леони­дов, Качалов, Москвин, Коренева... Это был актерский спектакль. Другой спектакль — весь режиссерский: «Юлий Цезарь». Третий и четвертый — это «На всякого мудреца» и «Живой труп». Там крепко схватывались ли­нии мужественной театральной простоты или, я бы ска­зал, реализма, доведенного до совершенства.

Это как раз то, что прежде всего необходимо в теат­ре имени Горького, то есть больше всего в пьесах Горь­кого. Но так же должны быть поставлены и пьесы Че­хова, Толстого, может быть, Достоевского.

Актер остается первым лицом в спектакле. Актер был и в старину первым и единственным. Но он был один. Теперь ему помогает и партнер, и художник, и режис­сер для того, чтобы выявилась его индивидуальность по линии сквозного действия всей пьесы.

То же самое — во внешнем оформлении. Здесь Кон­стантин Сергеевич очень рано начал искать новые фор­мы— вскоре после первых шагов Художественного теат­ра. Мы кидались во все стороны, мы все пробовали: ста­вили нереально — «Драму жизни», на одних контурах — «Жизнь человека», на одном фоне — «Братьев Карама­зовых» и на одной стене —«Росмерсхольм». Это все бы­ли эксперименты, чтобы уйти от натурализма.

Можно сказать так: теперь нам нужно, чтобы и ак­терский образ, и мизансцены, и оформление были таки­ми единственными, какие только и могут быть в данном спектакле (только так можно играть, а не иначе, не в эту сторону и не в ту, а именно вот только так). Это зна­чит дойти до совершенства в глубинном замысле обра­за, произведения, стиля и довести этот замысел до со­вершенства.

Наше искусство после устремления первых лет Ху­дожественного театра, многих заблуждений, борьбы с чужими штампами, а потом и со своими, после Октябрь­ской социалистической революции, которая заставила все пересмотреть не только с точки зрения искусства, но и с точки зрения величайших идей человечества, очистив и оставив самое настоящее, что составляет зерно рус­ского драматического театра, то есть настоящий худо­жественный реализм,—это наше искусство и привело нас к сегодняшнему. Этот театр охватит и Горького, и Тол­стого, и Чехова, и Шекспира, и Софокла, и Аристофана.

«ТРИ СЕСТРЫ»

Вступительное слово перед началом репетиций (1939 г.)

Ну, товарищи, стало быть, мы приступаем к Чехову.

Мы будем работать над пьесой автора, который яв­ляется как бы сосоздателем нашего театра. Во всяком случае, соучастником в создании искусства Художест­венного театра. Все вы знаете, что театр наш называл­ся в свое время «театром Чехова»; знаете, что эмблема «Чайки» на нашем занавесе символизирует для нас на­ше творческое начало, нашу влюбленность в Чехова, его громадную роль в МХТ.

До сих пор в нашем репертуаре держится только од­на пьеса Чехова — «Вишневый сад», в постановке, не изменявшейся ни разу за тридцать пять лет. За эти три­дцать пять лет жизнь не только совершенно перемени­лась, но и наполнила нас самих — как художников — новым содержанием, направила нас по пути, с которого нужно и можно по-иному, свежо взглянуть на Чехова, заново почувствовать Чехова и попробовать донести его до зрителей. Самое искусство наше, идущее от Чехова, обогатилось новыми линиями и стремлениями, которые где укрепляют в нас чеховское, а где и разрушают или на­правляют в другую сторону. Бывают пьесы, которые кол­лектив принимает органически, стихийно. Это — пьесы современные. Вот, когда мы впервые играли Чехова, мы все, в сущности говоря, были «чеховскими»; мы Чехова в себе носили, мы жили, дышали с ним одними и теми же волнениями, заботами, думами. Поэтому довольно легко было найти ту особую атмосферу, которая составляет главную прелесть чеховского спектакля. Многое прихо­дило само собой и само собой разумелось. Теперь же, вновь обращаясь к Чехову, нам во многом приходится опираться только на наше искусство.

Прежде (может быть, это относится только ко мне, но думаю, что и ко многим из тех, кто со мной работал) мы не так глубоко задумывались над главной идеей пье­сы, над идейным стержнем ее; мы больше действовали интуитивно и шли туда, куда влекли мечты и симпатии актерских и режиссерских индивидуальностей. Это было скорее угадывание Чехова, чем глубокий анализ. Спек­такль возникал, как стихийно-великолепное отражение Чехова, а не глубоко сознательно. Но мы жили чеховски­ми произведениями, они нам были бесконечно близки, дороги. Наши души очень ярко реагировали на все те чувства, переживания, настроения, которыми полны произведения Чехова, драматургические и беллетристи­ческие.

Сегодняшнее отношение к пьесе Чехова, отношение сегодняшних актеров к чеховским образам, то, как се­годня будет звучать и слушаться чеховское слово,— все это вместе получило для нас наименование: проблема чеховского спектакля в современном Художественном театре. Мы не случайно много лет не ставили Чехова, отказываясь от простого возобновления его пьес. Это очень сложно, это нельзя было разрешить сразу, одним взмахом. В это нужно было вникнуть, надо было это прожить, пережить настолько, чтобы потом уже увидеть перед собою ясный путь.

«Три сестры» — это был наш лучший чеховский спек­такль, в особенности по исключительно удачному соста­ву исполнителей. Может быть, «Вишневый сад» как-то глубже и понятнее создавал и доносил настроение чехов­ского спектакля. Но «Три сестры» еще ярче блистали ве­ликолепным ансамблем и вообще считались одним из вершинных достижений Художественного театра. Тем труднее, конечно, подходить к нему вновь.

Пьеса писалась Чеховым так, словно он предназна­чал роли определенным исполнителям. Это вовсе не бы­ло плохо,— и Островский писал для Садовских. Чехов, как великолепный театральный человек, с изумитель­ным чутьем угадывал индивидуальности актеров. И при­менялся к этим индивидуальностям, думая о них в глав­ных ролях своей пьесы. Но насколько нам придется те­перь держаться этих исполнительских образцов? Мне кажется, тут не будет вопроса, хотя бы по одному тому, что большинство из вас не видело этих исполнителей или вы были тогда еще так юны, что не могли запомнить об­разы в деталях. Самое трудное положение, я бы ска­зал, здесь мое. Потому что я жил чеховскими образами, спектаклями Чехова до самой его смерти и еще много лет спустя продолжал искать Чехова с отдельными ис­полнителями. Может случиться, что меня потянет в ка­кую-то такую атмосферу актерских переживаний, кото­рые вам совсем несвойственны. Поэтому я все время на­чеку: как бы мне вас не сбить. Но я верю своему внутрен­нему контролю и верю вам, вашему чутью, вашему не­желанию пойти по проторенным путям. Я всегда гово­рил: гибель, театральных традиций заключается в том, что эти традиции превращаются в простую копию; что Малый театр, история которого знакома мне больше чем за шестьдесят лет, часто снижался в своем искусст­ве именно потому, что низводил свои прекрасные тради­ции до копирования.

Наша задача должна быть простая и, так сказать, художественно-честная. Мы должны отнестить к этой пьесе, как к новой, со всей свежестью нашего художест­венного подхода к произведению. Сказать с увереннос­тью, что поле для работы прекрасно расчищено, что вы полно охватываете всю проблему и создадите спектакль, который будет если не эпохой, то новым этапом в нашем театре,— сказать это с уверенностью нельзя.

Может быть, не нам, а какому-то совсем новому, еще неведомому нам коллективу удастся сделать в спектак­ле Чехова нечто неожиданное, смелое, верное, чего мы и угадать не можем. Мы должны сделать то, что мы на­шими силами — лучшими силами, собранными в этой работе,— сделать можем, а что из этого выйдет — по­смотрим. Нам кажется, что если мы можем поставить заново чеховский спектакль, то теперь, может быть, ско­рее, чем когда-либо, и, может быть, теперь лучше, чем когда-либо позднее.

\* \* \*

... И вот, я ставлю первый вопрос: в чем зерно спек­такля, какая идея его пронизывает? Я сейчас попробую сказать, как я понимаю зерно «Трех сестер», но отнюдь не навязывая вам это как единственно верное определе­ние. Может быть, постепенно, если не сейчас, начнет вы­ясняться, будет напрашиваться и нечто другое.

Когда я вдумываюсь, что вызывало такую тоску че­ховского пера и рядом с этим такую устремленность к радости жизни, моя мысль всегда толкается вот в какую область: мечта, мечтатели, мечта и действительность; и—тоска: тоска по лучшей жизни. И еще нечто очень важное, что создает драматическую коллизию,— это чув­ство долга- Долга по отношению к себе и другим. Даже долга, как необходимости жить. Вот где нужно искать зерно.

Хорошие, интеллигентные люди. Прекрасные «три сестры» и еще несколько великолепных людей, их окру­жающих. И живут они какими-то стремлениями, неяс­ными стремлениями к неясному идеалу жизни. Но в них очевидно одно —желание оторваться от той жизни, ко­торая их сейчас окружает, глубокая и мучительная не­удовлетворенность действительностью, несущей в себе пошлость, самую определенную, осязаемую всюду кру­гом,— пошлость не в смысле подлости (надо взять глуб­же) , а в смысле бескрылости, отсутствия мечты, исклю­чительной приверженности тому, что крепко, прочно на земле: что прочно, то и свято. Эта действительность так тускла, настолько лишена глубоких радостей, которые могли бы наполнить человека благородным порывом, что и труд в этой жизни не приносит удовлетворения. Жизнь не сделала этот труд таким, каким его сделал че­рез пятнадцать—двадцать лет наш Союз, где нет надоб­ности уходить в мечтания, в тоску о лучшем. Труд без ра­дости, жизнь без удовлетворения, жалкая ползучая дей­ствительность каждого дня создает в этом провинциаль­ном городе «человека в футляре», по определению того же Чехова. А лучших, еще не заснувших, не погрязших, охватывает мечта. Вот как у трех сестер с их «В Моск­ву! В Москву!» — как будто Москва — это какая-то Мек­ка мусульман, где все чудесно, куда только и стоит стре­миться. ,

Да, они работают: и Ольга, и Ирина, и Вершинин. Но любить свою работу они не могут, хоть иногда и ста­раются всеми силами,— что делать, если она не дает полной радости, не увлекает, а только физически надла­мывает, притупляет—до головной боли, до отчаяния, до настойчивой потребности отвлечься, думать о другом, мечтать и тосковать о лучшей жизни, не похожей на эту. Таков полковник Вершинин, интересный, обаятельный человек, который, наверно, отлично выполняет свой во­енный долг и относится к своей работе как к долгу пе­ред «царем и отечеством», перед женой, перед детьми и мечтает о том, что будет через двести—триста лет, о ка­кой-то жизни в цветении.

Или Андрей, с его глубоким душевным расколом. В третьем действии он заставляет себя поверить, что он трудится, что он «член управы», и даже горячо говорит об этом с сестрами, а потом — подавленный, обиженный несбывшейся мечтой — вдруг срывается и кончает свой монолог рыданием.

Или Ирина — единственная, у которой еще нет этой тоски, есть только мечтания юности без малейшей ус­тупки действительности: не потому, что у нее есть своя действительная, увлекающая жизнь, а потому, что она еще не почуяла всей скуки и ужаса морального и физи­ческого окружения. Она еще вся — несущаяся куда-то белая птица. И поэтому в ней больше всего будет чувст­воваться деградация. Она будет работать, потом рабо­та, нудная и утомительная, перестанет ее удовлетворять, и кончится полной катастрофой...

Маша кончилась... она живет так, словно похоронила самые заветные мечты, тоскует по чему-то похороненно­му. Думала, выйдет замуж, и настанет что-то хорошее...

Оказалась женой человека в футляре, очень доброго, но дальше своего узкого круга ничего не видящего и ни о чем не мечтающего. «Самый добрый, но не самый ум­ный...» Латинские изречения, подкрепляющие прописные истины, инспектор, жены учителей, вульгарные, глупые разговоры... Эта не найдет никакого удовлетворения. И у нее свой долг — она замужем. Придет когда-нибудь вре­мя, момент, который все это разорвет, но разойтись сей­час с Кулыгиным — да как же это: шум, пересуды, не­прилично! И в голову это не приходит. И уже никогда не осуществится радость неясной мечты, воплощенной в ка­ком-то лучшем мире.

А рядом — царство пошлости, мещанства, самоуве­ренной тупости, условной морали, царство Протопопо­ва и Наташи, с которым никто из них не способен бо­роться.

«Мы не живем; может быть, нам только кажется, что мы живем, а мы, может быть, вовсе не существуем... »

Из неясной, изломанной, запутанной жизни, где все превращается в усталость и неудачу, возникает не нытье, не хныканье, а нечто активное, но лишенное.элемента борьбы,— тоска о лучшей жизни.

найти: зачем это понадобилось целоваться? Зачем нуж­но было кому-то уводить Ирину, когда она заплакала, она и сама пойдет; или, как в письме к Книппер: «Чело­век, который носит в себе горе, не выражает его громко, а только молчит и посвистывает иногда». Чехов лобово­го общения не любит.

И все три сестры — именно обособленные. У них ни­когда не может быть сахарной сентиментальности, сахар­ной любви. Они очень любят друг друга, но никогда они этого внешне не выражают. Значит, поменьше сахарно- сентиментальных общений и как можно больше внутрен­ней замкнутости: от неудовлетворенности жизнью. Да, май, весна, но это вовсе не значит, что надо все время улыбаться, это не значит, что Ольга — ах, какая веселая. Солнце напомнило ей день похорон отца — значит, не может быть просто веселой. Может быть, какая-то кра­ска хорошего настроения: у меня вчера болела голова, и третьего дня, и сегодня ночью, а вот теперь приятно, голова прошла. Но нельзя сбиваться на прямолиней­ность. Ведь она же не поет и не пляшет, а вот ходит с тетрадями, на ходу поправляет и философствует. А тут играли хорошее настроение, так же как играли любящих друг друга сестер. Не нужно мазать маслом по маслу — они очень любят друг друга, страшно родные, и это дой­дет само собой. Отношения настолько простые и глубо­кие, что исключают подозрение, будто они не любят друг друга или нуждаются в пересахаривании этой любви: «Ирина красавица, Маша красивая, Андрей тоже краси­вый, но пополнел...» — вот что дает для этого Чехов. Внешне подчеркивать ничего не нужно.

Что птица умеет летать — это видно даже тогда, ког­да она ходит. Человека порой можно видеть гораздо дальше, глубже, прозрачнее даже тогда, когда он себя не вскрывает. В искусстве это особенно важно. Это опять — мой «второй план».

А уж в пьесе Чехова никак нельзя, чтобы актер жил только теми словами, которые он сейчас произносит, и тем содержанием, которое по первому впечатлению в них заложено. Каждая фигура носит в себе что-то невыска­занное, какую-то скрытую драму, скрытую мечту, скры­тые переживания, целую большую — не выраженную' в слове — жизнь. Где-то она вдруг прорвется,— в какой-то фразе, в какой-то сцене. И тогда наступит та высокоху­дожественная радость, которая составляет смысл театра.

БЕСЕДЫ С МОЛОДЕЖЬЮ (1936 — 1939)

Стенограмма беседы от 1 декабря 1936 года

Владимир Иванович спрашивает, приготовили ли ак­теры вопросы. Вопросы приготовлены:

Об основах актерского мастерства — простота, иск­ренность, ясность.

Работа актера над ролью — зерно, сквозное действие и т. д.

Как актер должен готовиться перед выходом на сце­ну?

Как соединить понятие актерского мастерства с «жи­вым человеком на сцене»?

Что такое «актер — прокурор своей роли»?

Что значит темперамент актера и что значит темпе­рамент образа?

* На репетиции, Владимир Иванович, вы указали два пути избавления от штампов. Первый — это еще и еще заглянуть в зерно или сквозное действие, чтобы утвер­дить «задачу»; второй — оставляя ранее избранную за­дачу, резко изменить «приспособление». Многие из нас восприняли это по-разному. Просим вас более широко ос­тановиться на этом вопросе,— говорит один из молодых актеров.

Владимир Иванович отвечает:

* Этого материала хватит на много бесед.

Надо сделать маленькое предисловие: у нас вообще очень много рассуждают об актерском искусстве. Это яв­ление имеет и хорошие стороны, как бы распахивает мысль, может быть, даже распахивает и темперамент. Но оно имеет и плохие стороны: это может приучить к ре­зонерству, к преобладанию даже не мыслей, а рассужде­ний над эмоцией, которой актер должен жить. Иногда меня это пугает. На ваших глазах с одним из исполните­лей «Любови Яровой» у меня было так: когда я старал­ся возбудить в нем его эмоциональное отношение к зер­ну, он все время говорил о «высокой любви», которая должна спасти мир. Зерно его роли — как бы жалость. Я старался всеми моими нервами вызвать в нем эти пе­реживания жалости, а он мне в это время сказал: «Здесь сталкиваются два мира». И сразу повеяло холодом... Все дело для него в том, что сталкиваются два мира, что ис­торически было так-то и будет так-то!..

Разговоры об идеологии пьесы, со всеми разветвле­ниями, совершенно необходимы вначале, для того чтобы направить мысль актера по верной идеологической ли­нии, и очень нужны еще где-то перед концом работы, ко­гда вещь готова. Но в тот длительный промежуток вре­мени, когда роль создается, рассуждать как бы устными критическими статьями, примерами из самых великолеп­ных книг нецелесообразно. Это может лишь мешать. Так, перед самым боем, когда командиру нужно в течение ча­са поразмыслить над стратегическим планом, ему могут только помешать отвлеченные рассуждения о войне. По­этому я бы хотел, чтобы наши разговоры как можно ско­рее получили какое-то практическое применение, напри­мер, показы, на которых легче всего, в сущности, строить даже теорию искусства. Вот маленькое предисловие.

Теперь по поводу тех вопросов, которые вы мне за­дали. Тут спрашивали об искренности, о простоте, о яс­ности, об атмосфере, о зерне роли, о том, как должен чув­ствовать себя актер перед выходом на сцену, об избавле­нии от штампов, об актере — прокуроре своей роли, о темпераменте актера и темпераменте образа.

Когда говорят о темпераменте, то это относится к иск­ренности. Как могут быть вообще два темперамента у живого существа, каким является актер? Мне как-то ни­когда не приходило в голову, что может быть темпера­мент актера и темперамент образа. Это будет, во всяком случае, темперамент данной индивидуальности, данного актерского существа. Вот ваш сценический темперамент, какой он есть,— как вы будете его называть: это ваш темперамент или темперамент образа? Он всегда будет в образе.

* У меня,— поясняет актер, задавший вопрос,— та­кой-то актерский темперамент, и я, допустим, должен сы­грать Гамлета, а у другого — • другой темперамент и ему тоже придется сыграть Гамлета.
* Но играть-то будете вы?! — говорит Владимир Иванович.— У вас будет Гамлет вашего темперамента, а у другого будет Гамлет его темперамента. Вы будете играть, вложив в исполнение свой темперамент; никакого другого, кроме того, какой у вас есть, вы вложить не мо­жете, если хотите быть искренним актером. Если вы не будете искренним актером и не будете живым в роли, а будете «представлять» ее, тогда, может быть, вы пред­ставите себе, что, мол, Отелло зарыдал так, а Гамлет плакал так. Но и в том и в другом исполнении не будет действия, потому что оно будет фальшиво. Заражать весь зал вы можете только своими нервами, своим темпера­ментом, причем здесь, конечно, очень многое зависит от того, насколько вы талантливы. Может быть, вы на сце­не будете заливаться самыми искренними слезами, а зри­тельный зал это не тронет. Стало быть, у вас эти нервы незаразительны. И наоборот, другой актер чуть-чуть кос­нется того нерва, который возбуждает слезы, и к этому прибавит жест, как будто смахивает слезу,— и зал уже заплакал. Это объясняется тем, что у него эти нервы за­разительны. Иному актеру стоит только улыбнуться на сцене — и зрительный зал уже готов хохотать. Это по­тому, что у него комический талант, и те нервы, которые возбуждают смех, у него заразительны.

Вообще, во всяком человеке есть—это уже старо — все черты человеческой сущности. Каждый из нас может найти в себе и героя и труса, и шельму и честного чело­века, и хитрого и доверчивого, и умного и глупого, и лю­бящего и холодного. Все эти черты мы носим в себе. Но у одного человека такое физиологическое существо, что вот именно эти черты, эти нервы, которыми он живет, бо­лее развиты, а другие почти атрофированы. Те черты, ко­торые более развиты, и характеризуют его личность.

Если психологически разбирать, то получается так, что актер, в зависимости от задач, какие он ставит перед собой, посылает мысль тем нервам, которые ему необхо­димы. Так мгновенно, что не уловишь. И если он обла­дает сценическим талантом, то эти нервы вибрируют и быстро заражают.

Я все время употребляю слово «заразительно», по­тому что всякий талант —и писательский и актерский — заключается именно в способности заражать других лю­дей своими (пока будем их так называть) «пережива­ниями». Это и есть талант, помимо «данных» — сценичеЛ ских или не сценических.

Вы легко можете себе представить, что вот этот актер не только мыслит очень глубоко, но и чувствует глубоко. Он может играть хорошо, искренно, и все-таки это будет как-то холодно. А придет другой, гораздо менее чувст­вующий и мыслящий, чем этот актер, но есть в нем что- то такое, что позволяет ему послать свою мысль к таким нервам, которые, затрепетав, окажутся заразительными и очень быстро тронут зрительный зал.

Я знавал актеров, которые были на сцене необыкно­венно умны. Был такой актер Горев (не тот — молодой, что был в МХТ, а его отец), он на редкость хорошо мог играть умных людей. А в жизни был очень недалеким. Я знавал очень умного в жизни актера, Писарева, кото­рый на сцене всегда казался недалеким. (Смех.) Вот по­дите, что это такое? Писарев был актер больше делан­ный, Горев —актер порывов. В жизни он был очень пло­хим человеком, но как благороден на сцене! (Смех .) И он вовсе не представлял — он был очень искренен. Это мы называем темпераментом.

У другого актера великолепно звенит какой-то нерв или какие-то нервы, которые в результате дают велико­лепный тембр. Эти нервы заражают, и этот актер непре­менно будет любимцем и. всегда захватит зрительный зал, хотя бы он был «не нашего лагеря» ни по вкусу, ни по приемам игры. Вот что значит темперамент! Вы толь­ко этим и можете жить. Следовательно, когда вы гово­рите, что Гамлет, по-вашему, такой-то, что он так-то представляется вам, то вы непременно будете посылать вашу мысль этим вашим нервам, вашим личным, которые будут трепетать. И через жесты, движения, слова, кото­рые вы выучили, вы будете посылать свою заразитель­ность в зрительный зал, и это будет ваш темперамент. Вопрос заключается только в том, куда направляется ваш темперамент. У меня есть формула, давнишняя, вре­мен Филармонии и первой школы при Художествен­ном театре, известная моим тогдашним ученикам, а имен­но: куда направлен темперамент, куда ваша мысль на­правит ваши нервы? Например, вы скажете, что вы хоти­те играть Гамлета не трагиком, а лириком, что вы хоти­те строить страдания Гамлета на том, что он потерял лю­бимого отца. От этого у вашего Гамлета будет глубокая грусть по любимом отце. Когда вы думаете об этом, вы направляете вашу мысль на те нервы, которые бы реаги­ровали в жизни, если бы вы в самом деле потеряли лю­бимого отца. Одна из основ работы Константина Сергее­вича с актером — ставьте себя в положение данного ли­ца: «как бы я чувствовал, что бы я делал».

Потом мое «куда направлен темперамент» постепен­но переросло в так называемое «сквозное действие». Это, в сущности говоря, то же самое, что и «куда вы направ­ляете ваш темперамент». Плюс, правда, и волю. Направ­лять свой темперамент — это значит проявить волю.

О Гамлете вы не начнете думать так же, как об Отел- ло. Отелло, приходя в бешенство, хватает Яго и бросает его на пол; у Гамлета вы этих моментов не найдете. Ва­ша мысль ни разу не попадает на те нервы вашего орга­низма, которые вызвали бы это бешенство. А может быть, где-то попадете в эти нервы, может быть, по соседству один нерв возбудит другой — и это будет хорошо. Может быть, думая о том, что Гамлет не должен быть бешеным, вы все же придете в бешенство, ваш Гамлет окажется бешеным, и тогда Гамлет и Отелло окажутся в чем-то одинаковыми. И так во многих положениях, во многих проявлениях Гамлета и Отелло вы где-то будете один и тот же, хотя партитура ваша, план роли как будто не сходятся.- Но где-то, как-то нервы будут одни и те же и будут звучать одинаково.

Из всего того, что я говорю о заразительности живых актерских нервов, из моих слов о том, что актер посылает мысль или апеллирует к тем нервам, которые должны были бы быть затронуты в жизни,— из этого вовсе не следует, что переживания актера тождественны пережи­ваниям такого-то лица в жизни. Если приходит в бешен­ство или глубоко страдает Митя Карамазов, или Гру- шенька, или.любой другой образ в пьесе, то это совсем не значит, что актер должен быть совершенно таким, ка­ким бы был тот, страдая в жизни. Бывает совершенное тождество — это случается иногда, очень редко. Более часто это случается в некоторых пунктах партитуры ро­ли. Но это вообще — дело рискованное: если актер будет себя так вести, он легко может нажить истерию. Полно­го тождества все равно не будет, потому что в жизни че­ловек только страдал бы, а когда актер переживает стра­дание, то он все-таки где-то, в мозжечке, что ли, радует­ся — радуется тому, что он живет в атмосфере искусства, к которой он стремится всю жизнь и которая наполняет его радостью. Эти страдания приносят ему радость — вот почему здесь не может быть тождества.

Когда я говорю о жизненных чувствах, то здесь есть тождество. Но на сцене у актера нервы трепещут, потому что он направляет на них свои желания: «А ну, потрепе- щите для того, чтобы мне заразить вами зал!» А в жиз­ни он этого делать не будет. (Если он не «актерствует» в жизни).

Как готовиться перед выходом? Об этом надо было бы спросить не меня, а сидящих здесь старших, опытных актеров. Пусть они расскажут, как они готовятся к вы­ходу. Вероятно, старые актеры, обладая огромным опы­том, пробовали налаживать себя разными путями.

Мы всегда в нашем театре говорили: нельзя пересту­пать порог сцены без переключения себя в необходимое самочувствие. Мы говорили, что нельзя из актерской уборной выходить на сцену с обыденным самочувствием. А Шаляпин, например, отличался и щеголял тем, что, стоя за кулисами, перед выходом острил, шутил, потом поворачивался и сразу вкодил в свою партию и в свою роль.

Я помню, что у нас одно время тоже, думали, что для того, чтобы отвлечься от каких-то ненужных волнений, надо сделать такой опыт: совершенно выйти из круга об­раза и пьесы и даже как бы насильно отвлечь себя какими-то частными разговорами или шутками. Я ду­маю, что иногда это помогает, а иногда это может повре­дить.

Актер пришел на спектакль. Забот у него очень много в жизни,— актер пришел не подготовленным к тому спек­таклю, который сегодня идет. В старину бывало так: бы­ла такая знаменитая актриса, Гликерия Николаевна Фе­дотова. Если вы приходили к ней в день, когда она заня­та в спектакле, хотя бы в два часа дня, то всегда полу­чали ответ, что она сегодня играет, а это значит — она никого не принимает. Она уже с утра налаживала себя на то, что сегодня она королева Елизавета, или Наталья Петровна из «Месяца в деревне», или Марьица из «Ка­ширской старины». И у нас были актеры, которые так го­товились к спектаклю. Это почему-то больше свойствен­но актрисам. Я не могу представить себе актера, который бы не принимал, потому что он «сегодня играет». Даже самого добросовестного актера, как Качалов. А он всегда волнуется. Играя в 475-й раз Барона в «На дне», он непре­менно будет волноваться, но, вероятно, среди дня он не очень волнуется. Может быть, это и не нужно. Я сравни­ваю это с моими выступлениями. Когда мне приходилось выступать, то все-таки я перед этим несколько часов искал какое-то мне одному знакомое равновесие в моем физическом самочувствии. Я думал: для этого, например, хорошо поехать покататься, глотнуть свежего воздуха. Поехал — и как раз это испортило: час катался, утомил­ся, и пропало равновесие. А в другой раз я говорил себе:, буду сидеть дома, а оказывается, надо было все-таки пройтись или выехать за город. Трудно уловить, как это делается. Но добиться для самого себя какого-то равно­весия всех физических сил,— может быть, самое важное. Быть «собранным».

Так вот, я говорю: допустим, актер Орлов пришел в театр не подготовленным к тому спектаклю, который идет сегодня. Сел за стол, к своему зеркалу, старается наладить себя: что я сегодня играю? Играю «Враги». У него голова забита посторонними делами. А ему надо играть. Он стал накладывать на себя грим, но чувствует, что он внутренне холодный. Он думает: а какое зерно у Якова Бардина? И вот здесь важно приготовленное ре­петициями и выработанное спектаклями зерно. Он вспомнил зерно, вот оно: отчаяние, безнадежность... Мо­жет быть, он даже не искал слов для определения этого зерна, но какими-то чувствованиями это зерно у него оп­ределилось: «жену люблю, рабочим сочувствую, своих уже не люблю... кончу самоубийством...» Он начинает накладывать грим, думая так, и постепенно входит в нуж­ную атмосферу. Но если актер за день не подумал о том, чтобы привести свое физическое существо в состояние равновесия, тогда нужно, чтобы он имел какие-то «при­емы», которые позволяют ему достигнуть нужного рав­новесия перед выходом на сцену. Вы, вероятно, знаете приемы, которыми вы можете отвлечь себя от посторон­них, не относящихся к спектаклю вопросов. Я много раз делал такой опыт отвлечения: я говорю — вот рассмот­рите эту сахарницу, даю на это пять минут. Но рассмот­рите так, чтобы вы потом сказали, что она сделана из серебра, что вот такой сделан на ней узор, что сахару столько, что крышка не закрывается. Если сосредоточить­ся на такой «сахарнице», то этим можно отвлечься от посторонних вопросов. Прием был довольно хороший. Но я думаю, что каждый должен сам себе выработать свои особые приемы, потому что я, например, успокаиваюсь, когда начинаю болтать, а другой — наоборот. Шаляпин говорил, что перед выходом надо шалить, шутить. Веро­ятно, он себя так наладил.

Значит, самое важное — пока гримируешься, войти в образ. Правда, тут мешают, ходят по коридору, входят... Ты только вошел в образ, как вдруг к тебе заходит кто- то, задает какой-то отвлекающий вопрос... Но это уже дело практики. Вырабатывается нужная техника, нуж­ное самочувствие за кулисами.

А дальше, когда пошел на сцену, надо думать только о ближайших задачах, с которыми выходишь на сцену. Любители перед выходом на сцену иногда шепчут слова роли, чтоб не забыть их; но большей частью, как только выходили на сцену, тут же забывали слова. (Яблочкина, когда ей было семь лет, играла в какой-то пьесе мальчи­ка. Перед выходом она повторила все слова роли. Пош­ла на сцену и все забыла. Суфлер громко стал ей под­сказывать. А она ему: «Не трещите, я и без вас знаю, что сказать!» И нашла слова.)

Так вот, я говорю, что перед самым выходом нужно думать уж не о зерне, не об образе, не о том, что я буду играть ту или иную сцену, а только о своей ближайшей задаче, о том, с чем я выхожу на сцену. Это нужно вели­колепно помнить. Вот я — Яков Бардин — иду на первый выход. Думаю: «Я сейчас войду на террасу... На столе коньяк... Но я воздержусь и не буду его пить». Вот бли­жайшие задачи. В готовой роли дальнейшие задачи по­катятся одна за другой.

Из моих публичных выступлений у меня резко оста­лось в памяти одно, когда я никак не мог собраться. И «сахарницу» рассматривал, и старался ухватиться за какие-то мысли, и ложился отдохнуть, прочел в уме целый акт «Горя от ума» — ничего не могу сделать: волнуюсь, да и только. Это было в Художественном театре. Так и вышел. Говорил тяжело, припоминал, что хотел сказать. Было очень плохое выступление. И самая главная мука была в том, что я никак не мог себя наладить. А потом вспомнил, что перед этим выступлением я был на клад­бище, приехал оттуда неспокойный и никак уже не мог добиться равновесия. Теперь, когда мне приходится вы­ступать, я думаю только об одном: я думаю о самой сути и задаче своего выступления, а не стараюсь запомнить какие-то фразы. Если актер будет думать о своих при­способлениях, то есть что, мол, вот в этом месте он дер­нет ногой, а там закричит: «У-лю-лю!», то это ничего не даст, потому что, когда он привыкнет к этим приспособ­лениям, они окажутся мертвыми. Надо помнить только сущность и стараться прийти в театр в хорошем настрое­нии. Играть хорошо можно только в хорошем настрое­нии, даже самые трагические роли.

*Мастерство или живой человек? Мне кажется, что од­но лишь мастерство актера не оставляет следа в пережи­ваниях зрителя. Я думаю, вы все это знаете, но нехудо повторить: настоящее, подлинное в театральном искус­стве живет не только во время спектакля, но — можно даже сказать — начинает жить* лишь *после спектакля.* Иной раз в театре вы хохочете весь спектакль, вам ве­село, все хорошо, в антракте вы все время испытываете удовольствие, только к концу немного утомляетесь. Но спектакль кончился — и в вашей душе ничего не оста­лось. *В вашу жизнь этот спектакль не вошел.*

Чем были замечательны наши чеховские спектакли? Не только тем, что смотрели их с удовольствием, плака­ли, смеялись... А тем, что по окончании спектакль входил в жизнь, о нем вспоминали и ночью, и на другой день, и через месяц; хотелось об этом еще подумать, посмотреть еще раз. И образы, которые были на сцене, и пережива­ния этих образов входили в жизнь — то ли для проверки собственных переживаний, то ли по ассоциации с окру­жающей жизнью. Искусство входило в жизнь.

Вот я и думаю, что мастерство без такой глубинной «подоплеки», без глубокого вживания в образ и через образ в пьесу может доставить большую радость во вре­мя самого представления, но в жизнь не войдет. А актер­ское исполнение даже меньшего мастерства, но отмечен­ное глубиной чувств и мыслей и заразительностью, на­долго может остаться в зрителе и войти в его жизнь. Для меня настоящее искусство только то, которое начнет жить как следует уже после спектакля.

Мастерство или живой человек?—это очень сложный вопрос. Речь о живом человеке на сцене очень сложна. Поймай-ка, что такое живой человек! Живой человек для нас —это тот актер, который создает живого человека, который не представляет, а заражает своими настоящими нервами. Я должен признаться, что после многих десят­ков лет теоретических разговоров и работ по искусству я чувствую себя необыкновенным бедняком по сравнению со всеми театроведами, которые пишут статьи и книги. Я уж не говорю о том, что не могу писать таким языком и так мастерски, как пишут они,— здесь мне не догнать их, но к тому же у них все как-то очень ясно. (Смех.) А у меня то и дело путаются все эти сложности.

Я сам говорю, что у нас театр живого человека. Я это понимаю в том смысле,что здесь меньше штампов, чем в театре «неживого человека». Например, Малый театр — в меньшей степени театр «живого человека». У наших актеров я вижу тоже штампы. Но мы с ними боремся, это самое важное в нашей работе — борьба со штампами. А там они утверждаются как искусство...

Была такая знаменитая актриса Дузе, которая каза­лась одним из самых утонченно-нервных сценических созданий, то есть она только своими нервами и заража­ла. Она до такой степени изумительно владела этими своими нервами, так их технически возбуждала и иног­да, почти не трогая этих нервов, так воздействовала на зрителя звуком голоса и движением (играя сотни раз од­ну и ту-же роль), что быи<ю трудно поверить, что это од­на только техника. А рядом с этим — другая знаменитая актриса, Стрепетова, которая постоянно была тождест­венна с образом, который создавала. Когда она страда­ла на сцене, играя в пьесе Н. И. Куликова «Семейные расчеты», она страдала, как в жизни. Во втором дейст­вии у нее была истерическая сцена — и она давала на­стоящую истерику. Стрепетова была самой знаменитой Катериной в «Грозе», потрясающе играла четвертое дей­ствие, о пятом уж и говорить нечего. Но на другой день после спектакля она лежала в постели. Кончилось тем, что в сорок два года она была препротивной, невозмож­ной актрисой, потому что все это у нее стало истеричным, незаразительным и как будто никакой техники. Когда она в расцвете своей карьеры пыталась играть что-то из Гюго, то это выходило у нее очень слабо. А она была са­мым «живым человеком» на сцене, какого только можно себе представить.

Мы говорим: живой человек на сцене, то есть живой образ, то есть роль, которая построена не на привычных театральных штампах. Как это уловить? Так, кажется, задали вопрос? Я думаю, что даже самые опытные акте­ры не улавливают, когда они попадают на штампы. И в зале этого не уловят. Даже наоборот: надо быть очень опытным зрителем, чтобы сказать, что вот это — штамп. Вы, молодежь, не замечаете штампов, вы их еще не знаете. Сами заиграете — попадете на штампы. (Смех.)

Когда мы думаем о том, как будет идти работа без нас, главной нашей заботой является вопрос о том, кто будет следить за штампами? Надо бы создать такую должность — уничтожающего штампы: «нет более штам­пов!»

* Ay себя можно заметить штампы? — спрашивает один из актеров.
* Думаю, что нет,— отвечает Владимир Иванович.
* Что говорить, любят актеры штампы, поэтому и не хотят расставаться с ними,— замечает один из режис­серов.
* Это заявление примечательное,— говорит Влади­мир Иванович.
* Но если актеры действительно любят штампы, то нам надо знать, что это такое,— говорит кто-то из моло­дежи.
* Чем актер опытнее, тем больше у него штампов,— отвечает Владимир Иванович.— Он так много играет, что «набивает» какие-то приемы (могут быть личные штам­пы, эти терпимы). Скажем, вы, играя роль, прибегаете к такому или иному приспособлению. Вы его много раз пробовали, оно имело успех. Вы так и знаете, что тут вы примените такое приспособление. Может быть, вы даже найдете в себе те клапаны, которые приводят к этому приспособлению.

Я вспоминаю опять-таки «Братьев Карамазовых», ре­петицию народной сцены. Там в сцене «Мокрое» девуш­ки поют песню. Однажды во время репетиции две девуш­ки вдруг стали хохотать. Казалось бы, что это должно было испортить песню. А мне понравилось, что девушки из деревни собрались петь, поют, поют, а потом вдруг две в середине песни начали смеяться. Я сказал: «Это хорошо, и это должно остаться». На следующей репети­ции девушки во время песни опять стали смеяться, но это уже никуда не годилось, потому что они не нашли того, что тогда вызвало их смех. Если бы они укрепили это накануне и сегодня во время песни перешли бы к это­му моменту, это получилось бы естественно. А то получи­лась мазня, которую нужно было убрать.

Часто удачно найденное становилось традиционным штампом, укрепляясь в других театрах. Если во время песни две-три девушки начинали смеяться и это утвер­дил режиссер, то уже во всех театрах во время песни обязательно две девушки смеются.

Если говорить об истории штампов, то надо вспом­нить, что прежде на сцене были просто непосредствен­ные, сильные живые люди. Потом стало вырабатывать­ся какое-то театральное искусство, и эти люди передава­ли свое искусство, потом пошли школы, которые имен­но и занимались прививкой штампов: любовь выражает­ся так-то, смех — так-то... Надо учиться смеху, делать смех, слезы... Найденные приспособления заштамповы­вались, переходили.из поколения в поколение, выраба­тывались в искусство. Константин Сергеевич отлично го­ворил, что если любовник драматический — он стано­вится на одно колено, если комический — он хлопается на оба. (Смех.) Это шло от школы, этому учили специ­ально. Поэтому так и знали, что такая-то вот актриса играет мать «вообще», любовницу «вообще», сварливую старуху «вообще», гнев «вообще», ревность «вообще», а не весь комплекс, который складывается вокруг этого чувства в данной пьесе, в данной роли.

Я помню, давно-давно, еще до Художественного теат­ра, знаменитая русская актриса Ермолова играла в ка­кой-то пьесе мать, страдающую оттого, что ее сын не­удачно женился. В другой пьесе она страдала оттого, что ее бросил любовник. Обаятельная актриса с зарази­тельными нервами, она имела большой успех в обеих ролях. А я говорил ей: «Какая же разница в ваших-чув- ствах, когда вы играете мать, страдающую за сына, жена которого изменяет ему, и когда вы играете бро­шенную любовницу?» Кажется, ничего похожего? А, в сущности, получалась одна и та же драма, потому, что актриса страдала «вообще». Это случалось и с самыми крупными актрисами — это «вообще». Вот что приводит к штампам. Я говорю, что штамп часто всасывается с мо­локом матери. У нас в театре был такой случай, когда мы ставили «Ревизора». Мы тогда очень любили то, что называется теперь типажем. Мы любили, чтобы все было натуралистически верно, в эту сторону у нас был сильный уклон. Для роли Мишки мы взяли мальчика, который никогда в жизни на сцене не играл, служил у нас в кон­торе и показался подходящим по типажу. Привели его на репетицию. У него там слова: «А что, дяденька... » и т. д. Начал — и сразу заиграл: стал почесывать заты­лок... Штамп! Откуда это?

Старые театры так переполнены этими штампами, что они стали невыносимы. Можно привести целый ряд примеров. Я не очень давно слышал одного крупного ак­тера, чуть ли не народного. Он читал монолог Чацкого из четвертого действия. Хороший актер, но это было не­выносимое зрелище! Каждое слово, каждая фраза были сыграны.

В нашем театре мы нашли то, что может помочь вы­браться из всяких штампов. Вы знаете, что наша зада­ча, наше искусство — ничего не играть. Это первая запо­ведь наша. Ничего не играть: не играть образа, не иг­рать слов, не играть чувств, не играть положения, дра­матического или комического, не играть смеха, не играть плача — ничего не играть. Тогда легче не попасть на штампы. Актер, ищущий, что такое живое чувство, ско­рей не попадет на штамп. А как только начинает играть не нажитое репетициями, не привыкнув посылать свою волю куда следует, на помощь является штамп. В осо­бенности, если актер.опытный.

Работать с хорошими, опытными актерами-мастера­ми— огромная радость, в том смысле, что у них большая фантазия при большом опыте. Они не только идут на помощь режиссеру, но и тянут режиссера на настоящую творческую взволнованность. Конечно, с ними интерес­нее работать. И результаты лучше. А с другой стороны, с ними труднее искать новое в пьесе, новых людей и по­ложения, чем с молодежью, потому что они легче попа­дают на штампы — и не заметишь их. А у вас еще нет таких штампов.

Часто певец с хорошим голосом говорит, что он в ис­полнение роли вводит не только голос, но к тому же и «игру»,— значит, умеет нажимать на штампы. Когда драматический актер играет, как певец,— это ужасно. Ведь там, в опере, все построено на игре. Там играют не только каждый образ, но и каждое движение. Если ге­рой— так уж такой герой!., если драматическая герои­ня, то уж мадонна сразу!., если комик, то непременно рыжая голова и усы!

До Художественного театра штампы считались про­сто необходимыми. Никому и в голову не приходило, что это вредное явление. До Художественного театра нигде не велась борьба со штампами. Большие актеры созда­вали новые талантливые приспособления, которые по­том включались в искусство штампов. Эти новые прие­мы бывали предметом гордости провинциальных акте­ров, которые заимствовали их. Например, знаменитый актер Росси приезжает на гастроли. И, сам по себе ве­ликолепный актер, Иванов-Козельский бросает свои гастроли, приезжает в Москву, смотрит здесь его спек­такли, заимствует разные приемы и вносит их в свои ро­ли. Например, Гамлет в третьем действии, когда идет «Мышеловка», держит колоду карт веером и на словах: «Оленя ранили стрелой» бросает эту колоду карт.

Мне кажется, что штампы актера — это то же самое, что штампы в поэзии, в беллетристике. Но в то же вре­мя я думаю, что совсем избегнуть их очень трудно.

Вы на репетициях часто слышите, как я говорю: «На­чались штампы Художественного театра!..» Пусть вам не покажется, что я говорю против системы Станислав­ского, это совершенно неверно. Я смотрел «Горячее сердце» и «Женитьбу Фигаро», там немало штампов, но темп обоих этих спектаклей — это то, к чему и я стрем­люсь. Я против затяжных пауз. И Константин Сергеевич часто на репетициях говорил: «Пока вы от этой фразы перейдете к той — можно пойти позавтракать и вернуть­ся!» Я и говорю: у нас сначала найдут «объект»; по­смотрят ему в глаза; увидят его взгляд; проверят на со­седе— и потом только скажут: «Да, правда, я здоров!» или: «Благодарю вас!» Это штамп Художественного те­атра. А когда он распространялся на другие театры, то это становилось еще несноснее, утрированнее, как вся­кое подражание.

Когда я в последнее время думаю о молодежи, то меня беспокоят два явления. Одно — это слово, которое у нас в большом пренебрежении. Второе,— может быть, я ошибаюсь, но у меня есть боязнь, что вы недостаточно смело раскрываетесь. Вам в этом мало помогают. У ме­ня есть боязнь, что, начиная с таких-то и таких-то школь­ных приемов, делая шаг вперед на основании получен­ных уроков, стараясь избегать ошибок (подчеркиваю это), вы все время держите ваши сценические данные взаперти.

Если бы вы видели, как в прежнее время складыва­лись актеры, то, вероятно, ахнули бы. Антрепренер брал актера по внешним данным: «Красивый молодой чело­век, да еще с «гардеробчиком» — возьму!» (Смех.) А ес­ли потом оказывалось, что у этого актера и нерв зара­зительный, что он прочел горячо монолог и публика взволновалась, плакала, аплодировала, то такой актер быстро шел в гору. Как он играл — бог его знает! Ведь роль готовили в два дня, а то и в один день, с двух-трех репетиций. Иной раз можно было слышать горделивое: «Подумайте, у нас были три репетиции — громадное де­ло!» Актер изо всех сил старался быть похожим на ка­кого-нибудь известного актера, например, на Горева,

Иванова-Козельского, Ленского, Южина, подражал те­атральным образцам. Начинал с подражания. При им­ператорском театре была школа — балетная и драмати­ческая. Тогда в первую очередь принимали в балет, а если ученик или ученица оказывались неспособными, то отправляли в драму. Это — как правило. Девочки, уче­ницы школы, двенадцати-тринадцати лет ходили смот­реть спектакли (у них была специальная ложа). Приез­жала на гастроли Рашель... И после спектакля девочки у себя в дортуаре играли «Рашель», копировали ее. Я сам в тринадцать лет, закутавшись в простыню, играл Гамлета перед моими несчастными близкими. (Смех.)

Конечно, начиналось с подражания. Но вот что заме­чательно. (То, что я сейчас скажу, может показаться го­рячим приверженцам и правоверам Художественного театра величайшей ересью. Однако я выскажу эту «ересь».) Я вспоминаю свою юность, когда еще не ду­мал ни о каком Художественном театре, не думал ни о каких штампах, когда еще не было никаких разговоров о борьбе с ними. Даже слова этого не было в театраль­ном лексиконе. Я никогда не играл на сцене, помимо то­го, что в тринадцать лет читал монологи Гамлета. Сту­дентом второго курса университета я приехал в Тиф­лис и участвовал в любительском спектакле в пользу кончающих гимназистов. Так как я был фатоватым юношей, даже пенсне почему-то носил, хотя до сих пор обладаю великолепным зрением, то я, конечно, получил роль любовника. Помню очень хорошо одно: когда мне парикмахер наклеивал усы, этакие небольшие усики, я все просил усы погуще и успокоился лишь тогда, когда он наклеил мне толстые-претолстые усы. Я должен был играть молодого человека, соблазняющего девушку. Иг­рал начало спектакля плохо: в антрактах все проходи­ли как-то мимо меня... От этого во мне закипала горечь.

По пьесе этот господин бросает соблазненную девуш­ку, потом пропадает, а в четвертом действии приходит к ней обтрепанный и больной. В. этом самочувствии я был очень крепок — все равно пропал! — и был доволь­но спокоен на сцене. Идет мой горячий монолог... я падаю на колени... И — гром аплодисментов всего зала! Чув­ствую, что меня, как говорится, прорвало,— и это зара­зило зал. Я почувствовал это потому, что такой большой актер, как Градов-Соколов, целовал меня, просил, что­бы я завтра играл у него. (В городе было несколько ак­теров от расстроившейся труппы. Они пригласили меня к себе и дали еще более сильные драматические роли. Один спектакль мы даже повторяли.) А репетировал я ту роль студентиком восемнадцати лет, тоже два ра­за— самое большое.

Тогда был распространен такой «метод»: бросят в воду — учись плавать! И действительно, актеров «бро­сали в воду»: выплывешь — хорошо, а не выплывешь — пропадай. Начинающие актеры отдавали своему стрем­лению быть на сцене все свои нервы, все свои силы, все свои средства — голосовые, пластические, мимические, без внутреннего контроля, но развертывая свой темпе­рамент.

Так росли актеры, так их бросали каждый вечер в во­ду: выплыви или тони! Если потонешь, тебя выбросят из труппы или перестанут давать роли, пропадешь как ак­тер. Если выплывешь — пойдешь дальше. Нервы в это время начинают изощряться, упражняться, и человек при­обретает какую-то технику.

Так вот, это раскрывание актера совершенно исчезло с тех пор, как пошли строгие школы. Молодой актер дол­жен выйти на сцену, помнить объект, помнить о том, что он не должен попасть в штампы («ах, я тут подражаю Ивану Михайловичу?!.») и т.д. Все это начинает вас свя­зывать, и вы очень долго не раскрываетесь. Может быть, я ошибаюсь? (С мест: «Нет. Совершенно верно!»)

«Ересь» моя заключается в том, что я пришел к тако­му убеждению: надо сначала пускать молодежь на сце­ну, давать ей возможность играть более или менее ответ­ственные роли, готовя эти роли в течение двух недель. Так работать один-два года. Но потом пожалуйте в шко­лу! Вот тогда я могу увидеть, что у одного голос плохой, что в маленьком фойе он звучал хорошо, а на сцене зву­чит плохо, что голос надо ставить заново; у другого я уви­жу, что нервы его в этом заразительны, а в том незара­зительны. Все это, я говорю, конечно, «ересь», но есть в этом что-то, о чем надо подумать.

Вернусь опять к штампам. Штампы накапливались, как целое искусство. Но, повторяю, совсем без подража­ния и каких-либо штампов, может быть, не затхлых, а более свежих, обходиться очень трудно. На протяжении какого-то времени я бы их не боялся, тем более, что у молодежи сперва не разберешь, что это штампы. У вас сначала будет столько непосредственной искренности!

Новые роли, новые образы мне могут очень понравиться, потому что они будут искренни, просты и согреты. Инди­видуальность каждого из вас мне еще будет мало знако­ма. Я увижу, что вторая роль тоже искренна, проста и со­грета, а в третьей роли я уже увижу штамп. Первое вре­мя, пока все свежо, это мне может нравиться, и это мо­жет обмануть.

Вот еще о чем я хочу с вами говорить — о слове. По­ка только несколько беглых замечаний. У нас слово в большом запущении. Надо учиться доносить слово. У нас есть изумительные мастера слова (или это при­родный талант?), например, Топорков, Тарханов, Анд- ровская...

(Кто-то подсказывает: — А Хмелев?)

— И у него великолепная фраза. Если переводить на теорию, то надо сказать, что в основу всего воспитания актера не положена у нас необходимость отливать в сло­во все то, что мы называем переживанием. Переживания сами по себе, верно направленные, глубоко взволнован­ные, но оторванные от всех остальных актерских средств, создадут в лучшем случае только мимическую партиту­ру роли. Я часто предлагаю исполнителю сидеть и молча думать о роли со всем «нервом», а я в сторонке наблю­даю. Через пять—десять минут я говорю: «Да, это верно — и та и другая линии роли у вас уже нажиты. Но вот та­кой-то линии не вижу, не доходит до меня, и я не знаю, как вы скажете такую-то фразу из такого-то действия,— фразу, в которой ярко отражается именно эта, еще не схваченная вами психологическая линия».

Но вот все линии схвачены. Можно продлить работу в направлении пластическом, перейти к движениям и жесту. Получится своего рода пантомима. Даже со всем темпераментом.

Однако все это получит окончательную форму лишь тогда, когда вольется в слово все, безраздельно: и тем­пераментные переживания и пластика. Повторяю: «воль­ется в слово», которое ярко определит, оправдает все ос­тальные элементы актерских минут на сцене. Только тог­да получается законченная форма.

Слово становится венцом творчества, оно же должно быть и источником всех задач — и психологических и пластических. Если оно с самого начала неверно понято, неглубоко психологически, неметко в определении харак­терности, или эпохи, или быта, или стиля автора, актер- екая мысль пойдет не по верному пути и приведет где-то на протяжении роли к художественной трещине, к раз­рыву с течением пьесы. Вот тут-то и ищите наши грехи. Все задачи актера только тогда дойдут до зала, когда выльются в великолепно, старательно, с талантом напи­санной автором фразе. Фраза — это и есть самое главное по содержанию. Содержание этой фразы — источник всех ваших переживаний, тончайший смысл этой фразы — стимул для посыла нервам известной мысли. И все это возвращено в фразу.

Фраза должна непременно легко пройти в зрительный зал. Не надо забывать, что публика терпеть не может, когда ее заставляют вслушиваться в то, о чем говорят на сцене. Она имеет на это право, потому что от такого напряжения внимания она скоро устает. Публика должна получить все это необыкновенно легко, чтобы все инто­нации, каждый звук легли в ухо и попали в сознание и в душу. Для этого у актера должна быть великолепная дикция и умение ставить правильно ударения и делать верные расстановки. Эта область очень важная и имеет громадное значение. В Художественном театре все по­следние годы эта область находилась в пренебрежении, и в этом —один из крупных грехов театра. Такой порок мы наблюдаем во множестве пьес, и только невероятная лю­бовь публики к нашему театру, большое обаяние артис­тов, красота их переживаний и т. д. заставляют публику прощать этот недостаток. В одной из следующих бесед поговорим и о другом большом грехе — о темпах.

Стенограмма беседы от 19 января 1939 года

Владимир Иванович:

— Я очень рад с вами встретиться, очень рад с ва­ми поговорить. Если бы я был свободен, то делал бы это гораздо чаще; в сущности, я, может быть, больше всего нужен именно вам, потому что вы — будущее Художест­венного театра. И отдать вам опыт мой, может быть, нуж­нее, чем ставить спектакли. Поэтому беседы с вами для меня всегда очень значительны. Надеюсь, что вы не бу­дете требовать от меня ораторского таланта и блеска, а ждете искренней, глубокой беседы.

Может быть, вы зададите мне вопросы? Приготовили вы их?

Владимиру Ивановичу отвечают:

* Нас интересует вопрос об авторском стиле спек­такля. Вы несколько раз вскользь говорили об этом на репетициях.
* И еще вопрос: о «втором плане». Является ли это элементом создания образа или же это то же самое, что мы выносили на сцену, называя предлагаемыми обстоя­тельствами пьесы? И авторский стиль спектакля нас ин­тересует в связи с «вторым планом».
* Вопрос о создании образа. Нужна ли такая после­довательность: сначала разбираются элементарные ку­ски, задачи, а потом подходят к последней стадии — ищут образ, характерность и т. д.? Мы, молодые актеры, в «Трудовом хлебе» сталкиваемся именно с такой последо­вательностью метода создания образа. Самую трудную часть работы — воплощение образа — мы делаем после того, как проделали всю черновую работу. Тут мы испы­тываем большие трудности, и этот вопрос нас очень ин­тересует.

Владимир Иванович:

* Мне кажется, из последних постановок самый бо­гатый опыт должна была принести вам постановка «Го­ря от ума». В этой работе, которая не только прошла у вас на глазах, но непосредственно заняла большинство из вас, необыкновенно ярко отражаются разные важ­ные и бытовые и художественные явления театра. Мне хотелось бы построить нашу беседу на еще совершен­но свежем в вашей памяти материале и ответы на ва­ши вопросы находить в том, что вам в данное время близко.

В этом спектакле все поучительно. Историю «Горя от ума» вы от меня слышали год назад. Пьеса старая, пьеса необычайно в русском репертуаре заигранная, пьеса, без которой в старину ни один театр не обходился. Не знаю, можно ли было провести сезон без «Горя от ума». Антре­пренер обыкновенно и труппу набирал по «Горю от ума» и «Ревизору»; есть исполнители на эти две пьесы — он спокоен, труппа готова- И тем не менее «Горе от ума» с некоторых пор перестало уже делать сборы — ставили обыкновенно в «высокоторжественные» дни.

А пьеса колоссальной трудности.

Вот сейчас у нас спектакль подвергся какому-то ша­танию. То будто «приняли»: какой замечательный спек­такль! А потом вокруг него разыгрались страсти... Ока­зала некоторое влияние и конкуренция с постановкой Ма­лого театра... Так что и бытовая сторона сегодняшней те­атральной жизни кое в чем здесь сказалась. Но наибо­лее интересной и показательной была самая жизнь на­ших репетиций, творческие переживания наших крупней­ших актеров. Мне хочется это подробно разобрать и по­путно подойти ко всем интересующим вас вопросам. Тут придется довольно много говорить о внешней стороне ак­терского быта или актерской жизни.

Прежде всего потрясающий пример в этом спектакле показал Тарханов. Большинство из вас знает и понима­ет, в чем дело. Но, может быть, многие недооценивают то­го, что произошло в этом спектакле с Тархановым.

Нужно сказать, что никогда, кажется,— может быть, за исключением Давыдова,— исполнитель роли Фамусо­ва не удовлетворял зрителя с первых спектаклей. Самый знаменитый исполнитель, первый хронологически — Щеп­кин. И если собрать первые рецензии о Щепкине — Фа­мусове, они все отрицательны: не удался Фамусов Щеп­кину! Щепкин и сам был недоволен этой своей ролью, говорил: «Ну, какой я Фамусов?! Фамусов — барин, а я что?» Правда, может быть, он гиперболизировал самое понятие «барин», преувеличивал в этом смысле грибое- довские задачи и бытовые данные своей эпохи. Потом он стал классическим образцом в роли Фамусова.

Спустя много лет появился другой Фамусов — Сама­рин — и тоже сначала без успеха. И тем не менее надол­го укрепилась самаринская традиция: большой барин. Затем в Малом театре наступила полоса, когда Фамусо­ва как бы вообще не было — у меня даже в памяти ни­кто не остался. Через некоторое время один из лучших Фамусовых — Ленский. И опять поначалу был не сразу принят. И сам неоднократно говорил мне: «Не выходит у меня!»

Затем — Станиславский. В первой редакции был очень неудачен. Очень. И внешне и по замыслу не в стиле Гри­боедова, а в стиле Писемского: чрезвычайно натурали­стичный. И со стихом обращался с большим трудом и большими ошибками. А когда через несколько лет возоб­новили «Горе от ума», Станиславский преодолел все трудности, понял, в чем дело, и стал хорошим Фамусо­вым, а в третьей редакции играл эту роль уже замеча­тельно, блестяще.

1е- В. и. Немирович-Данченко 449

В чем трудность и капризность роли Фамусова — это предмет великолепного исследования чисто актерской техники и актерских задач.

И вот, Михаил Михайлович Тарханов, который никог­да в жизни не играл этой роли, встретил с моей стороны критику самую жестокую. Однако, несмотря на то, что (я подчеркиваю это для вашего театрального опыта) он сорок лет в театре, несмотря на то, что это актер с ог­ромным именем, разнообразным репертуаром, громад­ным успехом, он начал работать со мной как ученик. Не знаю, кто из вас через два-три года своей карьеры будет еще способен так же отдаваться мне в работе, как отдавался Михаил Михайлович. Я с самого начала преду­предил его, что буду откровенен до конца, не стану неж­ничать, как всегда приходится, с актерской психологией. И, действительно, однажды сказал ему что-то такое, от чего он стал весь лиловый: обиделся. Но на другой день пришел и сказал: «Принимаю все и буду работать над этим». А ведь Тарханов играл роли, большие по разме­ру и задачам, и не испытывал таких мучений. И теперь еще, после премьеры спектакля, я вижу, как он преодо­левает все те особенности своего таланта, которые все еще мешают ему создать настоящего Фамусова. Но те, кто видел его три месяца тому назад, сегодня уже не уз­нают его. Если у него хватит терпения, мы будем свиде­телями большой победы актера, когда он окончательно найдет себя среди громадных задач, которые на него на­валились.

И весь спектакль — до какой степени он капризный, трудный! В чем же состоят задачи этого спектакля, кото­рые делают его до такой степени трудным? Может быть, он только у нас, в Художественном театре, так сложен, а в других театрах не так? Наверное, тут играет роль (и тут я перехожу к вопросу об «авторском стиле») самое отношение к пьесе. Есть отношение более или менее тра­диционное и есть отношение свободное. Мы здесь дер­жимся свободного отношения. В чем же разница?

Когда нам говорят об отдельных образах или сценах «Горя от ума»: «Это — не Грибоедов, и это — не Грибое­дов, и это —не Грибоедов»,— что это значит? Не стиль ав­тора? Или не театральность, связанная с представлени­ем о данном авторе? Вот тут и происходит смешение. Тра­диционное отношение к «Горю от ума» основывается на театральных вкусах и привычках Грибоедова, еще точ­нее —на театральности Грибоедова. В чем же заключа­ется театральность Грибоедова? Очевидно, в общей то­нальности исполнения: где темперамент направлен на блеск горячего монолога героя пьесы, где — на комиче­скую интонацию, где — на женскую романтическую пре­лесть, где—на смешное в Фамусове, где — на драмати­ческое в Чацком, где — на лакейское в Молчалине. И де­лается это в красках, в сценических театральных прие­мах грибоедовского чувствования театра. А на грибоедов- ское чувствование театра влияли не только стихийный литературный талант Грибоедова, который стремился воссоздать жизнь и быт,знакомые ему, но и стремление Грибоедова влить образы фамусовской эпохи как мате­риал в театральную форму александровской эпохи, еще отнюдь не реалистическую. И вот традиция на протяже­нии многих лет сохраняет эту театральную форму: горя­чий монолог, комическую интонацию, в определенных ме­стах вызывающие в зрительном зале смех, слезы, подъ­ем пафоса и т. д. Глаза и уши зрителя с некоторых пор привыкли именно к таким традиционным местам, к та­ким интонациям. Уже заранее известно, что здесь будет смех такой-то, здесь будет такой-то пафос, здесь такое- то звучание женских образов и т. д. Это и есть театраль­ность Грибоедова, сохранение театральности Грибоедо­ва. Есть ли это авторский стиль или нет? Это вопрос очень важный, и я не ошибусь, если скажу, что мною он ста­вится впервые.

Чтобы ответить на него, посмотрим теперь, что такое свободное отношение к тексту, то есть то, что делает в своей работе Художественный театр? Я беру пьесу и гово­рю: вот у меня текст произведения, ничего другого знать не хочу, никакой истории этой пьесы знать не хочу — ни литературной, ни сценической. Я знаю только автора, ко­торый написал эту пьесу. Я знать не хочу того, что об этом авторе в литературе рассказывают то-то и то-то, и мне не важны наслоения предшествующих театральных работ над этой пьесой. (Потом я буду непременно стре­миться это ближе узнать — для корректуры моей рабо­ты.) Мне важен прежде всего самый подлинный текст. Как современник определенной театральной эстетики, ав­тор, естественно, был во власти театра своей эпохи, в дан­ном случае — театра, существовавшего сто с лишним лет тому назад, с определенными сценическими требования­ми, задачами, эффектами, с такой-то обстановкой, с та­ким-то пафосом, таким-то качеством обаяния актера и т. д. Я все это отбрасываю. Русский театр прошел после этого столетнюю культуру, он стал другим — и сценич­ность другая, и эмоциональность зрительного зала те­перь другая, и все несущиеся со сцены художественные задачи воздействия на публику не те, какие были сто лет тому назад.

Театр должен быть свободным, то есть у него должно быть свободное отношение к драматургическим произве­дениям, не перегруженное традиционностью театрально­го искусства,— свободное отношение к тому, что состав­ляет материал театра: актер, автор.

Мне нужен глубокий анализ заложенного в «Горе от ума» быта, мне нужны краски этого быта. Но я рассмат­риваю этот быт сегодняшними глазами, а не глазами то­го зрителя, для которого театр был только хорошим раз­влечением или искусством для искусства; и не глазами зрителя, скажем, шестидесятых годов, видевшего в коме­дии только идеологическое столкновение свободомысля­щего Чацкого с крепостником Фамусовым. Я уже сам не тот, каким был по отношению к «Горю от ума» лет шесть­десят тому назад, когда я готовил Молчалина и тайно мечтал о Чацком, или каким я вступил на режиссерский путь, или каким потом дважды ставил «Горе от ума»- Я стал другим. Я весь наполнен идеями и чувством совре­менности. И не может быть, чтобы это не отразилось на моем восприятии текста Грибоедова.

Свободно, без всякой наносной предвзятости подойти сегодня к классическому тексту — в этом заключается и трудность и удовлетворение.

Легче было, когда пришел Чехов и принес такую пье­су, которая нам, нашему тогда новому делу нужна была, так сказать, жизненно. Мы говорили тогда, что искусство актера заштамповалось, что надо освободить его от за­костенелости и штампа. Для этого нужна простая речь, для этого нужен автор, стремящийся к такой же просто­те и жизненности, к какой стремимся мы, режиссеры и актеры театра. И вот пришел Чехов и стал одним из со­здателей этого искусства.

А здесь мы берем пьесу, в которой не все свободно от нереалистических традиций даже в смысле отношения ав­тора к быту и к идеологии и которая к тому же еще за­ключена в стихотворную форму, что составляет громад­ную трудность для театра, пьесу, которая облеплена, как крейсер, стоящий у пристани в течение нескольких лет, «ракушками», от которых трудно избавиться.

Вот это все усложняет задачу и создания спектакля и сохранения стиля автора.

Я отвлекаюсь от «Горя от ума» и останавливаюсь на вопросе о стиле. Помню такой случай. Как-то молодежь ставила отрывки и сыграла чеховский рассказ «Хорист­ка». Фабула там такая: хористка, полупроститутка жи­вет с чиновником; однажды он подарил ей серебряное колечко; у него семья, жена; жена, узнав о подарке, ре­шает, что он разоряется на эту связь, приходит сама к хористке и упрекает ее в том, что она губит семью; та в слезы: вот кольцо это, возьмите... И даже свое собствен­ное колечко отдает. Вот этот отрывок они сыграли. Я по­смотрел и говорю: это не Чехов. И с постановщиком у меня пошел такой разговор:

* Вы так понимаете Чехова? Это живые чувства?

• — Да, живые.

* У нее (актрисы, игравшей жену) живые чувства, она простая, искренняя?
* Да.
* Но она — не-чеховская. Почему она играла силь­ную драму? Все сочувствие зрителя невольно переходит на нее. Любая актриса с хорошим драматическим нервом начнет играть такую страдающую жену, возьмет задачу «я — страдающая жена», искренно заживет этим стра­данием и непременно возбудит огромное сочувствие. А у автора огромное сочувствие на стороне хористки. Жена же в этом расеказе для него — истеричка, от которой вся­кий муж убежит. А ваша исполнительница отдалась по­верхностным задачам: страдающая жена пошла к сопер­нице и изливает свей чувства в драматическом монологе. Это не Чехов. Это неверно. И получилось кривое зеркало.

Или другой пример. Готовили «Волки и овцы». Гово­рят: «Мурзавецкая — умная женщина». А по-моему, вов­се она не умная, такая же вздорная баба, как и другие, старая дева. «Нет, она ворочает делами, значит, ум­ная»,— возражают мне.

Да, она ворочает делами, как человек более или ме­нее ловкий. Но главное у Островского заключается в том, что вся сущность Мурзавецкой создана окружающей ее затхлой жизнью, которая непоколебимо чтит рабство, барскую палку, господа бога, чудеса. «В книге оказались деньги — будем верить, что это чудо!» — говорит эта жизнь. Да и спокойнее это, чем искать, как они там очу­тились. Это и дает настоящего Островского, всю тину описанного им быта, стиль, идущий от самого текста пьесы.

И есть другое отношение к Островскому — как его играли в Малом театре. Малый театр—создатель писа­теля Островского. Малый театр замечательно воссоздал и сохранил самые лучшие качества Островского в смыс­ле языка, юмора и т. д. Малый театр создал целый ряд важнейших бытовых образов Островского еще при его жизни и сохранил традицию исполнения этих образов. Отсюда получился так называемый «стиль Островского». Но это не Островский-писатель, а Островский в Малом театре. Этот стиль стараются сохранить опять-таки из­вестным подражанием, преемственностью, традицией,

Вот поставили спектакль «Лес». Роль Аркашки Сча- стливцева создал Шуйский. Затем он умер. На его место пришел Правдин, которого взяли в Малый театр именно потому, что он в провинции играл этот же образ — по тем же планам, со всеми внешними трючками Шуйского. Потом Правдин учил молодежь, воспитывал молодых актеров. Среди них очень талантлив был Яковлев. Ему Правдин и передал все традиции исполнения Аркашки. Умер Правдин — и Аркашку играет Яковлев, как играли Правдин и Шуйский. Но, как всегда бывает, копия за копией становится все бледнее и бледнее. Самая сущ­ность образа, трудно уловимая, постепенно распыляется, остается только внешнее изображение, которое напол­няется хорошими, горячими монологами, скажем, того же Яковлева. Я смотрел «Лес» в Малом театре очень не­давно. Яковлев хорошо играет, но его Аркашка — такой уже заранее знакомый тип! Актер не создает его из сво­ей индивидуальности, у себя в подсознании, из всего своего громадного художественного и литературного опыта. Он играет мастерски, заражая зрителей горячей энергией, которую называют в данном случае темпера­ментом, но передает образ таким, каким он когда-то был создан Шуйским.

В этом как будто есть стиль. Но, повторяю, стиль театра, а не Островского. В особенности это сказывается в женских образах.

Возьмем хотя бы наш «Трудовой хлеб». Может быть, Грибов говорил вам о моем отношении к исполнению ро­ли Наташи? Я говорю: это не Островский. У Островского женщина необычайной чистоты, глубочайшей чистоты, хоть она и может думать о деньгах и жить в какой-то устойчивости той мещанской жизни, которая ее окружа­ет. Но вносит она сюда какую-то душевную хрупкость. Этого у актрисы еще нет. А между тем без этой глубины, которую, может быть, можно схватить только интуитив­но, а может быть, и аналитически, нельзя подойти вплот­ную к созданию того «чего-то», что составляет сущность образа Наташи и что роднит ее с Ларисой из «Беспри­данницы», Надей из «Воспитанницы», Катериной из «Грозы». Это — подлинный Островский.

Так вот, возвращаясь опять к «Горю от ума», я отве­чаю вам на ваш вопрос об авторском стиле: есть стиль театра, который в свое время создавал эстетику этого автора, и есть стиль, который создается в самом спектак­ле, нашем спектакле. Наше отношение к Грибоедову бу­дет уже свободно от традиций, таким грузом навалив­шихся на историю этой постановки, и будет заряжено всем тем, чем мы живем сейчас и идеологически и теат­рально. То есть мы принесем в пьесу нашу театральную культуру и нашу современную идеологию. Но это не значит, что у нас анархическое отношение к тексту. Нет, у нас именно отношение, диктуемое изучением лица автора.

Мы сталкиваемся теперь с новой работой — с Чехо­вым. Я пришел к постановке этого спектакля вовсе без заранее обдуманного и созданного плана работы. Я не знаю еще, во что это выльется. Я вхожу свободным в этот новый для меня репетиционный зал, в новые кори­доры этого театра и говорю: ну, давайте приступим к по­становке Чехова. Это тем более трудно, что у нас есть какой-то установившийся чеховский стиль. И, наверное, он привел к так называемой традиции, которая, в сущ­ности говоря, сегодня традиция, а завтра уже штамп. Необходимо будет всю эту заскорузлость содрать и прий­ти к свежему Чехову. И, может быть, мы придем к спек­таклю такому же самому, каким он был прежде? Это бу­дет значить, что стиль уже тогда схватили правильно и он жив до сих пор. Может быть. Но мы должны свободно принять текст. Это очень трудно. В особенности трудно в театре. И ужасно трудно зрителю! Нет ничего неснос­нее старого, консервативного зрителя, в особенности для вас — молодых, приходящих на сцену совершенно свежи­ми. И дело не в возрасте, а в консервативной предвзято­сти. Не дальше как вчера я натолкнулся на такого зрите­ля. Ему сорок лет, не больше, но он видел «Горе от ума» в прежней постановке и не может от этого оторваться. Причем эти люди приходят в театр обыкновенно с таким настроением: «Нет, а Фамусов был замечателен Стани­славский! А Чацкий — вот замечательным был Рощин- Инсаров! А Софья была замечательная Комаровская в таком-то театре!» Вот с чем к вам приходят — и потруди­тесь их удовлетворить новым, свободным раскрытием текста! Это вовсе не маловажно. Это настолько, в сущ­ности, важно, что даже мы со Станиславским, подходя к пересмотру Чехова, в драматургии которого мы так силь­ны, все-таки говорили: надо сделать большой перерыв, чтобы достаточно забылся прежний спектакль. К. сча­стью, теперь удалось сделать огромный перерыв: отрыв­ки из «Трех сестер» мы играли в последний раз десять лет тому назад, в тридцатилетний юбилей, а всю пьесу — пятнадцать — восемнадцать лет тому назад-

Может быть, спектакль этот нам не удастся, а удастся новому актерскому содружеству, новому коллективу, свежим, молодым талантам, которые где-то, независимо от нас, взрастят свое отношение к Чехову — великолеп­ное, свободное, чуткое понимание чеховского лица. И принесут спектакль совершенно свежий, новый. Во всяком случае то, что мы можем сделать,— это быть сво­бодными от так называемой традиции, большею частью выродившейся в штампы.

Угадывание авторского стиля составляет одну из важ­нейших задач театра. Я как будто веду к тому, о чем мы говорили вначале, то есть что стиль определяется в те­чение работы, может быть, в конце работы, что нельзя с этим прийти, как с готовым планом.

Вы ставите вопрос: нужна ли последовательность в создании образа или актер начинает с образа? И здесь отвечу то же: может быть, стиль и есть то же самое, что часто называют образом спектакля. В начале работы я еще не проникся образом спектакля, я не пришел с гото­вым планом, по которому мог бы вести актеров. Нет, я таким не прихожу... Я не знаю еще, что принесут с собой актеры, не могу еще уловить, какой дорогой мы пойдем. Анализ автора диктует мне определенные задачи, но в какую форму выльется спектакль, что составит его стиль,— я поначалу не совсем еще знаю.

Опять-таки возвращаюсь к «Горю от ума». Приведу такой пример. Какое зерно Лизы? Театральные рецензен­ты не раз писали, что Лиза должна быть субреткой. У нас вышло иначе, потому что мы пошли по тексту пье­сы и увидели, что Лиза прежде всего крепостная девуш­ка. То, что она училась на Кузнецком мосту модам, как говорит Фамусов,—это побочное. Почему субретка? Раз­ве она особенно хитрит? Разве она позволяет Фамусову и Молчалину ухаживать за собой? Разве она где-то ве­дет дурную политику? Разве она сколько-нибудь карье­ристка? Почему она должна быть такой?

Андровская схватывает в Лизе замечательную черту. Идя по линии замысла постановки — «одиночество Чац­кого», Андровская наталкивается на то, что Лиза — это единственный настоящий друг Чацкого. Да, друг. Она о Чацком говорит с умилением, она относится к Софье кри­тически, даже с некоторой насмешкой. По своей здоро­вой натуре она настоящая крестьянская девушка, очень чистая, до сих пор боящаяся любви. Только Петруша- буфетчик ее чем-то манит, и это вполне искреннее, чистое чувство. Так складывается образ: крепостная крестьян­ская девушка — не ближайший друг, а лишь невольная наперсница Софьи, всей душой несущаяся к Чацкому. Таким образом, получается, что Чацкий во всей Москве нашел единственного друга в Лизе. Если бы Чацкий от­четливо понимал, что Лиза является его настоящим дру­гом, может быть, он не оказался бы затертым во льдах фамусовского общества... может быть, он... понял бы, что такое близость с народом.

Почему же я от всего этого должен отказаться? Тут и современная точка зрения, и великолепная, здоровая, красивая идеология, и великолепный штрих для одино­чества Чацкого. Зачем мне нужно, чтобы Лиза была шаблонной театральной субреткой? Вот я и говорю: пу­скай так идет, и другого не принимаю.

Я очень хотел бы вам внушить свободное отношение к тексту автора. Иногда, повторяю, это страшно трудно. Например, до сих пор я никак не могут взяться за Шилле­ра. Не знаю, как относиться к нему свободно. Шиллер до такой степени заштампован в театре многими десятиле­тиями, до такой степени стал ярко театральным, насы­щенным той самой театральностью, против которой бо­рется всем своим существованием Художественный те­атр! Бороться против такого театрального пафоса, про­тив декламации, освободить от всего этого текст Шилле­ра мне не под силу. Раз попробовал, начал заниматься пьесой «Коварство и любовь», но,— может быть, к сча­стью,— заболел и должен был бросить эту работу. И с тех пор к ней не возвращался.

Я подхожу к тому, что составляет, в сущности, основу нашего искусства, и формулирую ее так: надо ставить спектакли, скажем, Островского, не так, как ставили Островского при Островском, а каков был быт при Ост­ровском, причем взгляд на этот быт должен быть наш сегодняшний, современный. И отсюда возникает нужный стиль.

Итак, если мы установим, что стиль спектакля дол­жен идти от стиля автора, то вот тут-то возникает другой важный вопрос: как добраться до стиля автора? Это одна из важнейших основ воспитания актера, которая, однако, у нас до сих пор очень колебалась и сейчас еще не имеет устойчивости в нашем театре. Насколько силь­но, крепко у нас поставлено воспитание простоты, воспи­тание актерского самочувствия, воспитание принципа «идти от себя», настолько шаток и, я бы сказал, не име­ет никаких корней в нашей системе вопрос литературно- театральной интуиции, вопрос о том, как угадать автора.

Мы часто возвращаемся к этому слову «интуиция». Константин Сергеевич не раз говорил мне: «Вы не смеете умереть, пока не напишете об этом книги», потому что это была всегдашняя тема моего вмешательства в поста­новки. А вместе с тем диалектика, наши материалисти­ческие взгляды не допускают мысли о том, что интуиция есть какое-то шестое чувство. Она, конечно, основана на искании, на анализе, на опыте. Воспитать в актере уме­ние находить авторское лицо (а это, в сущности, то же самое, что авторский стиль) —нам еще не удавалось. Во время работы мы об этом разговариваем, но класса та­кого у нас нет. Я уже говорил не раз, что необходимо у нас завести классы аналитического изучения авторского стиля по большим классическим произведениям. Ска­жем, изучать Льва Толстого по «Анне Карениной», «Вой­не и миру», «Крейцеровой сонате»; Тургенева — по «От­цам и детям», «Дворянскому гнезду», «Нови»; изучать Гоголя по «Мертвым душам», «Ревизору»; Гончарова, Чехова, Островского, Шекспира, Шиллера и т.д. Изуче­ние автора, или, точнее, подхода к раскрытию его лица, поможет верно находить стиль спектакля.

Если говорить о себе, о том, как я сам воспитал в се­бе эту способность,— она, вероятно, развилась оттого, что с самой юности я углубленно воспринимал то, что чи­тал. Не только прочел — «ах, как интересно!» — завол­новался и отошел, а именно углубленно искал самую сущность автора, систему его мыслей и приемов, и раз­вил в себе это чувство настолько, что такой-то образ, та­кие-то взаимоотношения, независимо от заголовка, гово­рили мне: это Тургенев, а не Гончаров или Гончаров, а не Тургенев; это Островский, а не Писемский; это Алек­сей Толстой, а не Лев Толстой; это Шекспир, а не Шил­лер или Шиллер, а не Шекспир. И т. д.

Как нам этого добиться? Я одно время убежденно проповедовал, что в театре нужны специальные лекции по этому поводу. Хотя должен признаться, что тут есть и огромная опасность. Я перебираю в уме множество про­фессоров— и всех тут же отвергаю. Знаю, что они глу­боко изучают писателей и книги о них пишут. Но никого из них я не подпустил бы к вам. Никого! Почему? Пото­му что у них подход не артистический и — я бы даже сказал — не настоящий человеческий. Это слишком ди­дактично: нагромождение мыслей и слов, не волнующих актерские души, и это не эмоционально, не затрагивает актерского воображения. Все это верно, поучительно, хо­рошо, но ничем не помогает актерскому воображению взволновать какие-то нервы или возбудить в 'фантазии какие-то образы. Я бы даже сказал: не передает того обаяния, которым насыщен данный автор. Может быть, лучшими профессорами в этом смысле были бы наши ре­жиссеры, потому что они чувствуют театральность обра­зов. Но, как бы то ни было, это очень важно: взять ка­кие-то страницы, начать читать... кто автор — неизвест­но... вдруг, дойдя до какой-то страницы, спохватиться: «батюшки, это Лев Толстой!», или: «да это Гоголь!», или: «это Островский!».

Тургенев, Гончаров, Островский, Гоголь, Писемс­кий — все это разные писательские образы. В чем они разные? Разбирать это аналитически очень важно для вашей актерской деятельности, для того, чтобы прийти к созданию авторского стиля в спектакле, к созданию вер­ных образов. У каждого из наших больших писателей свое отношение к жизни, свое отношение к людям. У Ост­ровского, например, я бы сказал, эпически-благодушное. Несмотря на то, что он, конечно, сторонник жизни сво­бодной, яркой и чистой, благородной, а не мещанско-кре- постнической [...] однако сущность—именно в его эпи­ческом благодушии. Это его мудрые глаза спокойно гля­дят на жизнь и проникают в глубины человеческого образа.

Совсем другой — Тургенев. Женщины Тургенева и женщины Островского жили в одну эпоху, а как будто они с двух разных планет или отдалены друг от друга столетиями. А ведь они — одного поколения, одной и той же русской среды. Необычайно важно для вас вдумчивое изучение Гоголя. Гоголевские типы требуют создания го­мерического стиля спектакля,— гомерического в смысле громадности, преувеличенности образов.

Так вот, изучение авторов — не только драматургов, но и беллетристов, которые помогали создавать русский театр,— одна из важнейших наших забот.

Вы говорите о создании образа и спрашиваете: начи­нать ли сразу с образа или ждать, пока он сложится от последовательного выполнения определенных задач? Пре­жде всего тут вам не миновать изучения автора, чтобы не впасть в такую грубую ошибку, о какой я рассказы­вал, вспоминая чеховскую «Хористку». Только интуитив­ное чувствование и глубокое аналитическое изучение автора могут продиктовать верные задачи. Вы от меня постоянно слышите, что важнейшая часть нашей работы начинается тогда, когда актер уже прошел всю «среднюю школу» театрального искусства, то есть «систему», когда актер уже знает, как ему достигнуть настоящего само­чувствия на сцене, как добиться той совершеннейшей простоты, без которой немыслимо возбудить токи к под­сознанию, без которой немыслима наша работа вообще. Когда актер в этом смысле готов, он может приступить к созданию образа, нащупывая пути выполнения тех или иных задач. Эти задачи пойдут по линии внешнего дей­ствия и по импульсам внутренним. Так вот, определение внутренних актерских задач диктуется автором, лицом автора, не только данным куском текста, но именно ли­цом автора.

Вот тут-то и происходят у нас постоянные ошибки, отчего сплошь и рядом бывает так, что актер уже как будто приготовил все,— и приходится мне поворачивать его назад. В идеале хотелось бы добиться от вас такого успеха, чтобы вы не нуждались ни в каких режиссерах- педагогах, чтобы режиссер мог быть только организато­ром спектакля.

Что такое образ? Когда вы прочитаете то или иное произведение, у вас непременно складывается какое-то внутреннее видение и чувствование прочитанного, причем тут сказываются ваши индивидуальные склонности, мо­жет быть, враждебные данной авторской идее, а может быть, и удачно совпадающие с ней. То, что складывается таким образом в вашем сознании,— это и есть образ. Возникает он по двум линиям: внутренней и внешней.

Вот я прочел «Ревизора». Вижу Хлестакова таким-то. Откуда это пришло? Оказывается, вот откуда: «Ах, Осип, скажи твоему барину, какой он красавчик!» — ага, зна­чит, провинциальные девушки находят его красивым! «Нет, я не заложу, не продам фрака, приятно приехать, расшаркаться в новом фраке...» — значит, какой-то ще­голеватый.

Начинаю углублять — и у меня складывается следу­ющее: барчонок, при нем слуга-дядька,— барчонок воль­ный, свободный, очень легкомысленный, но, однако, спо­собный вдруг заговорить так горячо, так важно, что мо­жет даже произвести впечатление начальствующего лица. В центре же моего внимания, как самая важная для этого образа сцена,— сцена у городничего, когда Хле­стаков подвыпил и начинает так невероятно врать.

Значит, сложился внешний образ, и тут же нащупы- вается внутренний. Думаю, что редко кто сразу попада­ет в сердцевину, в зерно образа, то есть в то зерно, кото­рое уже может быть и зерном пьесы и зерном спектак­ля,— зерном, с общественной точки зрения наиболее глубоким. Ведь Хлестаков не просто враль типа любите­ля «охотничьих рассказов». Это в нем какая-то черта, реально существующая в человеческой природе вообще, черта реальная, но гиперболизированная Гоголем. Черт его знает, почему человек врет, да так убедительно, что в эту секунду веришь ему!.. Вот в чем зерно Хлестакова. Это — Гоголь, на все смотрящий двадцатью четырьмя глазами мухи, а не просто двумя глазами человека, ви­дящий все в гомерических размерах. Значит, темпера­мент надо давать в каждой сцене на сто пятьдесят про­центов, а не только на сто. Все это я говорю для того, чтобы показать вам на примере, чем можно и нужно ру­ководствоваться в самом начале работы, как нужно под­ходить к образу.

Можно, конечно, ошибиться. В этом отношении ре­жиссер больше всего обязан быть настороже. Если бы мне пришлось играть Хлестакова, мне бы на первых по­рах больше ничего не нужно было, кроме того, что я набросал. Но, может быть, я ошибался, может быть, мы потом увидим, что зерно Хлестакова не такое, что зерно спектакля другое, и именно потому, что индивиду­альность актера так неожиданно и великолепно повернет всю отправную установку, что весь спектакль получит­ся иной. Это выявится в ходе дальнейшей работы. Но не может быть, чтобы вы начали исполнение роли, не имея никакого представления об образе. Никак нельзя созда­вать образ, если не знаешь, кто ты. И никак нельзя за­няться даже первой своей сценой, первым куском, не имея в виду последующих, не углубившись в анализ всей пьесы. Я не могу рассматривать этот первый кусок неза­висимо от всего остального. Трудно добраться сразу до взаимозависимости подробных действий в течение цело­го акта. Но где-то у меня сквозное действие, зерно уже наметилось. Без этого начинать работать очень трудно.

Едва ли не самое важное — выбор задачи. Если тут есть ошибка, то это беда, которую трудно поправить. Я боюсь быть категоричным: может быть, я, опираясь на свою потенциально-актерскую психологию, тяну в сто­рону моих личных привычек? Но должен сказать, что я и в выборе задачи почти всегда исхожу из какого-то обра­за, который получил от первого чтения пьесы, тем бо­лее— от второго или от третьего. Не знаю, как быть с актером, если он этого не получил, ничего не схватил от авторского стиля... Вот актрису заняли в пьесе. Она про­чла, что какая-то Маша любила Ваню, они были красивы, говорили хорошие слова... он ее обманул, у него оказа­лась невеста... она плакала... Я представляю себе, как актриса, получив роль, думает: «Я могу произвести впе­чатление, в этой сцене могу заплакать по-настоящему...» «Но почему это Островский? • — спрошу я ее на показе.— Что это Островский, а не Писемский, Гоголь или Чехов — этого вы не уловили».

После выбора задачи мне нужно найти физическое самочувствие. И тут тоже придется относиться с боль­шим вниманием к каждому куску, руководствуясь не только внешней последовательностью, но в известной мере уже найденным действием или сквозной линией об­раза.

— Бывает, что режиссер и творческий коллектив,— говорит актер, задавший вначале вопрос о работе над «Трудовым хлебом»,— недостаточно понимают, что про­исходит в пьесе, как концы с концами связываются. Потом, в процессе работы, принимаются переделывать, переписывать.

— Вы прибавили очень любопытную подробность,— говорит Владимир Иванович,—У меня часто бывали на этой почве столкновения с режиссерами. Случалось, при­хожу на репетицию, смотрю, слушаю и ничего не могу понять. Спрашиваю: «Что такое это у вас? Почему это так?» — «Вымарали»,— говорят. «Вымарали, а в этом-то и сила!» ,

Вымарали, переделали, переписали... и начали невер­но... Потом иногда сами находили, что на этом пути что- то мешает, но продолжали переделывать вместо того, чтобы вернуться к автору. Особенно трудно пришлось в этом смысле с «Блокадой». Кончилось тем, что я взмо­лился: «Дайте, ради бога, экземпляр автора!» И он ока­зался совершенно искаженным под влиянием боязни, что «у этого актера не выйдет...» «Да подождите,— говорю я,— выйдет! А если не выйдет, давайте другого актера. Но это не значит, что нужно все менять в тексте».

Это, конечно, грубая ошибка и, думается, в послед­нее время довольно распространенная. Должен сказать, что в практике Художественного театра она имела место много раз, особенно в первые годы, когда Константин Сергеевич весь отдавался исканиям новых театральных форм и автор ему часто мешал. ПоЛ|учался спектакль великолепного Станиславского, но не Островского, заме­чательного Станиславского, но не Алексея Толстого. Впоследствии Константин Сергеевич изменил свое отно­шение к автору. Но было время, когда вопрос ставился так: почему театр должен принадлежать Островскому, а не Станиславскому? Почему театр должен подчиняться линии Алексея Толстого? Он должен подчиняться линии актерского коллектива с режиссером во главе. Не автор есть руководитель внутренних линий спектакля, а коллек­тив, его индивидуальности, собранные в великолепном режиссерском кулаке.

Да, может быть и такой театр, но это будет только собрание актерских индивидуальностей, заражающих своими нервами, собранных великолепной организующей рукой. В таком театре автор всегда останется только материалом, который можно так и сяк перевернуть, как захочется. Я всегда был врагом этого и всегда выстав­лял такой аргумент: можете сделать таким образом заме­чательный первый акт и второй даже, а в третьем автор вас накажет — вы не сведете концов с концами, окаже­тесь нелогичными, запутаетесь в противоречиях.

«А мы выбросим сцену,— отвечали мне,— передела­ем, может быть, сочиним новую».

Тогда — другое дело, но тогда, значит, явился новый автор. И в четвертом акте настоящий автор все равно вас погубит.

Руководителем внутренней линии, внутренних обра­зов, внутренних задач, зерна, сквозного действия явля­ется автор. Его надо изучать, к нему подходить и ему подчиняться.

* В практике наших учебных работ,— сказал тот же молодой актер,— существует такой подход, когда мы, не считаясь с автором, определяем линию действия, линию задач. Педагог, желая освободить актера от штампов, говорит, например: «Попроси у партнера три копейки, просто попроси, не считаясь ни с чем другим». В учебной работе мы часто, занимаясь отрывками, не особенно счи­таемся со стилем автора.
* Вы затрагиваете чрезвычайно важный вопрос,— го­ворит Владимир Иванович.— Упражнения для выработки нужного актерского самочувствия, для утверждения та­кой простоты, без которой не может быть никакой насто­ящей работьь—эти упражнения вы начинаете переносить в спектакль, и тут кроется грубая ошибка. Может быть, не нужно думать об авторе, разыгрывая этюд на произ­вольную тему. Скажем, дается этюд: вечеринка. Тут вы создаете как бы собственную пьесу и можете фантазиро­вать как угодно для выработки простоты и хорошего самочувствия. А когда вы с этой темой столкнетесь в «Горе от ума», сразу возникнет целый ряд особых вопро­сов и авторских требований. Когда автор диктует свои условия, все остальное остается позади. Нужно собрать­ся и вызвать в себе верное физическое самочувствие, ис­ходя из предлагаемых обстоятельств пьесы, а затем надо направить наше внимание и темперамент на те задачи, которые дает автор. Если же вы будете выбирать слу­чайные задачи, то непременно попадете в тупик. Не ду­майте, что то, что вы наживаете в упражнениях, можно механически переносить в любой спектакль. Это мало — «идти от себя». Вы должны «от себя» находить то само­чувствие, которое диктуется в данном случае автором...

ЗАМЕТКИ О ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА

ВТОРОЙ ПЛАН

Идею второго плана приписывают мне. Я должен от­клонить от себя эту честь.

То, что я называю вторым .планом, было у актеров старого театра, но отнюдь не как постоянный элемент их школы, а как случайный, неосознанный. Но тем лучше актер играл роль, чем сильнее жил он вторым планом. Просто этого не сознавали, как не сознавали этого и ак­теры нашего направления на первых этапах развития. Я только определил. Сейчас как будто этот элемент ак­терского творчества начинает осознаваться у нас в театре довольно широко. И все-таки требуется уточнение: что это такое — второй план.

Первое, важнейшее положение: второй план исходит от зерна пьесы. Нельзя допускать для гармоничного спе­ктакля, для театра ансамбля, нельзя допускать, чтобы важнейшие, основные переживания актера, диктующие ему все приспособления, были оторваны от зерна пьесы. Это повело бы к художественному анархизму, спектакль потерял бы единство. Актер отыскивает свой второй план в связи с местом, какое он занимает в пьесе, про­низанной основной идеей, исходящей от зерна.

Ливанов, играя Соленого, сразу начинает рисовать его голову, как бы сказать, сразу начинает с характер­ности. Мы знаем, что всякий художник начинает по-сво­ему: один — от идеи, другой — от какой-то жизненной картины, третий — от какого-то образа, четвертый — даже просто от желания провести какой-то уже нажитой образ, и так далее. Без конца.

Вот Ливанов начинает с характерности. И когда уста­навливается зерно спектакля — тоска по лучшей жиз­ни,— он, вероятно, некоторое время находится в расте­рянности. Но вот такой бретёр, воображающий себя Лермонтовым, считающий себя даже похожим на Лер­монтова, образ, который актер из какого-то тайни­ка своей души высмеивает, рисует его курносым, как бы сразу попадает в цель в смысле авторского отно­шения.

Некоторое время товарищи по спектаклю, кажется, даже считали, что Ливанов впадает в грубейшую ошиб­ку, что он хочет играть Соленого действительно каким-то

Печориным (пока Ливанов не сделал его курносым). Может быть, так оно и было, но талантливый актер очень скоро заметил, что автор относится к Соленому отрица­тельно и высмеивает его, не делая, однако, его фарсовой фигурой, а даже прямо связывая его образ с таким тя­желым, трагическим эпизодом, как дуэль и смерть Тузен- баха. Ведь Соленый в конце концов убивает Тузенбаха, которому автор, по-видимому, очень симпатизирует, моло­дого мужа Ирины, которую автор положительно любит. Этот курносый офицер, воображающий себя Лермонто­вым, сочиняющий безграмотные стихи, в то же время пренебрегает опасностью, смертью, обладает еще даже очень трогательной чертой — он без ума влюблен в Ирину.

Когда актер как следует разобрался во всех этих эле­ментах, как следует не только осознал умом, но и охватил переживаниями, он увидел, что вся сложность характера Соленого легко оправдывается объявленным зерном пье­сы— тоской по лучшей жизни. Как мы знаем, исполнение получилось не только блестящим, но и глубоким. Образ, который в прежней постановке МХАТ был мало понятен и занимал третий план, вырос в крепкую, даже страшную фигуру. Ирина говорит: «Я не люблю и боюсь вашего Со­леного».

Получился один из тех случаев, когда актер не только схватил замысел автора, но воплотил его глубже, шире авторских надежд.

Так было с графом Шабельским в «Иванове» (Стани­славский), с Крутицким в «Мудреце» (Станиславский), с Епиходовым (Москвин) в «Вишневом саде».

Осознание второго плана важно не только для внут­реннего созревания роли, но и для новой из важнейших областей нашего искусства — борьбы со штампами. Мы все знаем, что уловить актерские штампы вовсе не так легко, в особенности, когда это штампы талантливых, обаятельных актеров; легко их не заметить. Когда же за­метишь, то необходимо предложить актеру средство для того, чтобы эти штампы вырвать. Правда, и это надо де­лать с известной осторожностью. Есть актеры, у которых вырывание штампов приводит « обескровливанию актер­ского творчества, и вместе со штампом вырывается и не­что живое. Мы знаем, что актеры сами не замечают, ко­гда они попадают на штамп. Опять-таки чем актер богаче в своем репертуаре, чем больше он пробыл на сцене, чем больше подарил он ролей, образов, великолепных впечат­лений, тем больше накопилось у него штампов. Трудно было бы быть без штампов, например, Станиславскому, который создал не только те образы, какие он вопло­щал сам, но и те, которые он нарисовал актерам как ре­жиссер.

Есть штампы, против которых я решительно не возра­жаю. Объясню сейчас. Вот Станиславский мечтал соз­дать такое искусство, которое позволило бы актерам тво­рить во время спектакля настолько свободно, как будто они играют его первый р'аз. Свободно от всех нажитых приемов 40, 50, 200 представлений этой пьесы. Мечтал, так сказать, о живой свежести творчества каждого спек­такля, не только совершенно лишенного нажитых штам­пов, но полного неожиданностей даже для самого акте­ра. Более или менее приближался к такому искусству Ми­хаил Чехов. У него действительно являлись неожиданно­сти, и даже когда он повторял роль во многодесятый спектакль. И это было не только в комедии «Потоп», но и в такой ответственной роли, как Хлестаков.

Однако было бы вредным и непростительным фари­сейством утверждать, что исполнение было действитель­но совершенно свободным. Неожиданностей у Чехова бы­ло две-три-четыре на протяжении всего спектакля. И это самое большее. Все остальное игралось так же, как и в прошлый раз. А некоторые пятна, которые были хорошо приняты публикой, утверждались до штампования. Сам Станиславский, играя того же Крутицкого, не отказывал­ся от приемов, уже использованных им раньше. Скажем, с ручкой двери, или исследованием испорченной полови­цы, или напеванием марша, с рукописью, обращенной в зрительную трубу... Это все было уже штампами, о кото­рых я говорю, что я против них не возражаю. Но тут есть одна чрезвычайно важная оговорка. И Чехов в своих на­житых приемах и Станиславский знали хорошо, что, под­ходя к этим удачным пятнам роли, они должны исполь­зовать не внешние краски, а ту мысль, те переживания, которые возбудили эти краски в первый раз. Стало быть, фантазия, мысль, подсказанная актером его нервам, об­ращалась именно к психологическому источнику этого ху­дожественного выражения, а не просто к внешнему выра­жению. А вот когда я вижу, как Тартюф в сцене ухажи­вания за Эльмирой выражает свое волнение тем, что его правая рука не остается спокойной и пальцы на ней судо­рожно двигаются, я не воспринимаю этого, я чувствую, что это сделано, а не вызвано живыми эмоциями. Стало быть, актер попадает на неприемлемый штамп. Я и гово­рю, что бороться с такими штампами должно окунувши свою мысль во второй план, вспомня сущность Тартюфа в данной интерпретации. Мысль подскажет и источник внешней краски.

Все это я говорю о штампах, нажитых актерами Ху­дожественного театра после много раз сыгранных ролей. Я не касаюсь тех, так сказать, классических штампов, ко­торые преподавались в школах старого театра и которые до сих пор еще попадаются, в особенности, среди неопыт­ных молодых актеров, не подошедших близко к искусству Художественного театра хотя бы через Гитис. Это те штампованные приемы игры, штампованные выражения любви, ревности, веселья, негодования — весьма немного­численных человеческих чувств, приемы, о которых много раз говорено и которые наконец-то постепенно вытравля­ются из актерского искусства. И в последнее время я по­тому так упорно подчеркиваю необходимость «физическо­го самочувствия», что считаю это «великолепным средст­вом для борьбы со штампами. Этот элемент творчества актера — «физическое самочувствие» — сейчас едва наме­чается. Но мы уже пробуем составить программу упраж­нений по физическому самочувствию для постановки в школах.

Можно набрать без труда сотню упражнений голода, жары... «я голодный», «напился», «устал» и т. д. И более глубоких, сложных самочувствий, как, например: четыре часа утра; был пожар; все на ногах; какое-то утомление, не похожее на привычную усталость; а у Вершинина в этом утомлении какая-то особая жажда жизни. Маша приходит с Вершининым во втором действии. Февраль. Идет снег. Она еще стряхивает снежинки со своего боа, потирает руки, поводит плечами от озноба, попадая в теп­лую комнату. Ирина приходит с телеграфа, усталая, еле на ногах держится. Федотик прибежал с пожара погорев­ший, от него пахнет гарью; он вынимает из кармана но­совой платок, и тот пропитан гарью...

Пойдем по всем пьесам. Тартюф ухаживает за Эльми- рой. Какое у него физическое самочувствие? Несчастлив­цев идет пешком от Керчи до Вологды. Он останавлива­ется перед дорогой, ведущей в усадьбу его тетки, с вопро­сом: идти к ней или продолжать свой путь? Он очень устал. А когда он потом заговаривает об этой усталости, видно, что он устал не только от этого пути, но и от всей своей тяжелой театральной работы.

Человек обрадовался. Как он обрадовался, почему об­радовался? Физическое самочувствие радости может иметь множество оттенков и чувства, и темперамента, и даже психологических пружин.

Хочется спать. Тузенбах задремал тут же, в комнате девушек. Потом просыпается наконец в каком-то блажен­но сонном состоянии, даже исполненном приятности от неясности ощущений. .

Когда идет сцена — после завтрака с вином, после сытного обеда, перед едой, перед выпивкой, в приятном обществе, в деловом настроении? Нет пределов фантазии, работающей в психофизике человека, для выбора физи­ческого самочувствия. Очень точно подобраны оба слова, именно — физическое самочувствие.

Надо говорить актерам: когда вы поняли физическое самочувствие, не думайте, что вы его уже схватили. Это, оказывается, вовсе не так легко. Такая великолепная акт­риса, как Тарасова, несколько репетиций никак не могла найти удачного прихода во втором действии «Трех се­стер», когда она входит с улицы, запорошенная снегом. Такая прекрасная и опытная актриса, как Степанова, не­сколько репетиций не могла как следует найти самочув­ствие усталости, казалось бы, самое простое. Через не­сколько реплик она об этом физическом самочувствии за­бывала.

Понять — еще не значит охватить, осознать. Но и осо­знать — еще вовсе не значит быть готовым для выполне­ния. Идем еще дальше. Найти и воплотить на репети­ции— еще не значит нажить эти приемы, потому что ко­гда репетиция переносится на сцену, то самочувствие, ко­торое было найдено, рассеивается среди других больших задач роли. Нашел актер самочувствие на сцене, на репе­тиции— и это еще не все, потому что когда он оденется и загримируется, опять нечто важное может улетучиться. Между тем по опыту не только моему в последних спек­таклях, но уже испробованному другими режиссерами, найденное самочувствие может производить совершенно чудодейственные результаты. Сцена неожиданно стано­вится очень жизненной, образ неожиданно становится ярким, живым...

О ТЕАТРЕ РОМАНТИЧЕСКОМ И РЕАЛИСТИЧЕСКОМ

Мне кажется, что в беседах, дискуссиях и спорах на эту тему говорится так много лишнего, недодуманного, исторически необоснованного. То как будто смотрят на это, как на два совершенно разных, чуть ли не диамет­рально противоположных искусства, а с другой стороны, стараются найти синтез двух ни в какой степени не сли­ваемых театральных явлений. В этих спорах и дискусси­ях большое или главное внимание уделяется искусствам Художественного театра и Малого театра, как бы двум представителям того и другого направления.

Тут же беспрестанно произносятся суждения о том, что Художественный театр не умеет ставить Шекспира, что его реалистический путь завел его в тот тупик, из ко­торого нет выхода к романтичеокому театру. Когда при­водятся примеры, долженствующие демонстрировать ро­мантический театр, примеры актеров или спектаклей, то и здесь происходит совершеннейшая путаница понятий. Искусство Ермоловой ставится рядом с искусством акте­ров, хотя и игравших очень много в романтическом ре­пертуаре, тем не менее нисколько не схожих с Ермо­ловой.

Большею частью за романтическим театром призна­ется нечто декламационное и противоположное реаль­ности.

Так вот, несколько разбросанных мыслей.

Когда говорят, что Художественный театр не может ставить Шекспира, я отвечаю: чем спектакль «Братья Ка­рамазовы» ниже самого сильного шекспировского спек­такля? Да что «Братья Карамазовы», которых современ­ная публика, может, и не знает,— а «Царь Федор»? Поче­му это не шекспировский спектакль? Я уже не говорю об огромном успехе в театре «Юлия Цезаря» или очень хо­рошем успехе «Двенадцатой ночи». А Сатин в «На дне» — не романтизм? Чем он менее романтичен, чем, скажем, «Рюи Блаз» Гюго? Но публика представляет себе роман­тизм непременно в костюме со шпагой и с пером на шля­пе. А Бранд в исполнении Качалова — не романтизм? Вот тут-то и зарыта собака. Потому что в «Царе Федоре» или «Братьях Карамазовых» на сцене ходят живые люди и говорят живым языком. Поэтому это не есть романтиче­ский театр? Причем никто не позволяет себе сказать, что в такой постановке простота речи сведена до «простецко- сти», до вульгарности, и живая человеческая правда, охватывающая актеров, вульгаризована до жалкой нату­ралистической психологии.

С моей точки зрения, тот огромный подъем страсти, какой охватывал Москвина в «Царе Федоре» или в «Мо­чалке», Леонидова, Германову, Качалова, даже в таком истерическом образе, как «Бесенок» в исполнении Коре­невой, этот подъем, этот пафос, вместе со всем тоном всей постановки «Братьев Карамазовых», сохраняя самую глу­бокую жизненную правдивость, уносил все представление в область большой поэзии. А большая поэзия и есть са­мая главная сущность Шекспира.

Да, в стремлении сохранить жизненную и психологи­ческую ткань спектакля, простоту, искренность челове­ческих актерских переживаний Художественный театр ча­сто впадал в излишний бытовизм и в излишний психо­логизм, именно боясь впасть в ту фальшь, которая так характерна для любителей старой романтической школы.

Суть в том, что у нас и в публике, и — что очень жаль—в критике, и — что уже совсем плохо — в самом театре до сих пор в вопросах искусства актера идет какой- то разброд, и до сих пор неясно, что такое театр живого человека, что такое живой человек на сцене. < •. • >

И опять-таки, все это — ложное представление [о] двух разных искусствах: романтическом и реалистиче­ском.

Сейчас мне приходят в голову куски последнего спек­такля «Трех сестер». К. Н. Еланская — Ольга говорит в третьем действии Ирине, которая плачет: «Милая моя, прекрасная сестра, я все понимаю...» и т. д. Ну, когда в обыденной жизни, в простецком реализме будет Ольга го­ворить «прекрасная сестра»? Или в конце пьесы — так всех всегда захватывающий целый монолог Ольги: «Пройдет время и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было... Но страдания на­ши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас. Счастье и мир наступят на земле. И помянут добрым сло­вом и благословят тех, кто живет теперь...» Разве это не романтизм в самом великолепном смысле этого слова? А в то же время актриса ни на один сантиметр не уходит в область фальши, в область лжи, остается глубоко про­стой и глубоко искренней. Но вся она охвачена самыми чисто поэтическими замыслами и взлетами. И вы ни на одну секунду не перестаете верить, что перед вами живой человек со всеми чертами живого, знакомого вам быта. И оттого эти куски поднимаются над жизнью и становят­ся романтическими, тогда как в том романтизме, о кото­ром у нас говорят театроведы и любители театра, вы ни на минуту не теряете представления о театре-фикции, за искусством великолепных актерских индивидуальностей не видите жизни.

Ведь то же самое можно найти и в «Дяде Ване», когда Соня говорит: «Мы увидим все небо в алмазах, мы услы­шим ангелов...» и т. д. Или когда Нина в «Чайке» гово­рит: «Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно. И когда я думаю о своем призвании, я не бо­юсь жизни».

Да, в Шекспире есть целые полосы, которых истинный актер Художественного театра не умеет произносить. Мо­жет быть, потому, что и не хочет уметь.

Меня могут обвинить в какой-то ереси, но я хочу ска­зать следующее. Мы куем свое искусство, свое нацио­нальное искусство. Основа нашего искусства — живая правда, живой человек. Ни в какой степени это не озна­чает приземистости, мелочности, натурализма. Есть не­что, трудно передаваемое вкратце, составляющее целое,— громадная область искусства, творчества, того, что мы называем театральностью, что делает простые пережива­ния, простую психологию театральной, поэтичной. Есть нечто, присущее актерскому дарованию, без чего не мо­жет быть сценическая поэзия театра. Ведь можно сделать спектакль в комнате, насыщенный такой искренностью и простотой, о какой может только мечтать театр. И тем не менее эти комнатные актеры не в состоянии будут перене­сти все свои великолепные чувства, даже свою технику на театр. Они там станут недоходчивы. Стало быть, в дости­жении театральной яркости простых человеческих чувств и переживаний и, может быть, еще дальше — в одухотво­рении этих чувств поэтическим началом и есть искусство театра. Это есть единственный настоящий — наш реали­стический театр.

Триста лет тому назад, пятьсот лет тому назад или две тысячи лет тому назад актерское искусство понималось иначе, трактовалось как какая-то непременная отвлечен­ность от настоящего живого человека. Сценическая фигу- pa, сценический жест, сценические движения, сценическое выражение человеческих чувств — для всего этого созда­валась какая-то форма, которая называлась искусством и которая потом переносилась из одних десятилетий в дру­гие, даже из столетия в столетие, в качестве театрально - го иокусства. И сквозь такую сугубо театральную ткань прорывались актерские настоящие живые чувства, потря­савшие своей правдой. Эти актеры имели громадный ус­пех. Они не совсем умели отделаться от разных подроб­ностей своего ложного искусства, тем не менее какая-то глубокая внутренняя правда, охватывавшая их индиви­дуальности в их актерских данных, так сильно захваты­вала, что рвала эту ложную ткань всего представления. Но такие индивидуальности при всей своей силе терялись в громадной, многовековой толще театральной лжи.

Это по части актерской. Но и драматургия так или иначе приспосабливалась к такому театральному искусст­ву, и драматурги самые крупные, самого большого миро­вого значения, вместе с глубочайшим проникновением в человеческую душу, с необыкновенной прозорливостью в столкновения человеческих страстей, вместе с великолеп­ным чувством театра, то есть умением передать свое гени­альное понимание человека в форме театрального пред­ставления, приносили сюда и приемы, которые нам те­перь, в двадцатом веке, нам, искусству Художественного театра, кажутся противоречащими самому лучшему и са­мому основному, что мы получаем от классиков и что мы выработали в своем собственном искусстве.

Чем больше я вдумываюсь в этот вопрос — отчего про­исходит такая путаница в понятиях о романтическом те­атре— и чем больше вглядываюсь в истоки романтиче­ского театра, тем больше убеждаюсь в том, что наши кри­тики, режиссеры и даже актеры и в особенности самые большие грешники в этом направлении — театроведы — просто плохо разбираются в глубочайших явлениях те­атра.

Романтический театр складывался по двум линиям: по драматургической и по актерской.

У нас, совершенно естественно и похвально, хотят взять от прошлого все лучшее, что может помогать нам в нашем искусстве. Мы все еще куем наше искусство. Мы никак не можем остановиться и сказать: вот это есть ве­нец театрального искусства! Но в этом стремлении взять из прошлого все лучшее у нас плохо разбираются: что отвечает природе нашего искусства, а что — враж­дебно.

Не надо забывать, что именно наше русское искусство обладает всеми качествами настоящего высокого и глубо­кого реализма — чертами, которых не могут охватить ни французская декламационность, ни немецкая напыщен­ность,— это самая глубокая простота, о которой мы так много говорим, и говорим не только по поводу театраль­ного искусства и театральных произведений, но говорим по всем самым ярким видимостям нашей жизни, нашей широ-кой, громадной арены для возвышенных чувств и возвышенных образов.

Ведь сколько раз за последние два десятилетия ре­жиссеры или критики взывали в театрах к той изумитель­ной простоте, которую проявляют наши герои, создающие нашу новую жизнь! Сколько раз призывали актеров и те­атры учиться этой простоте! И это, может быть, самая глубокая и основная черта русского искусства. Она же по­трясает всех иностранцев, она потрясает нашу публику в самых лучших театральных представлениях. На этой про­стоте базируются самые лучшие наши актеры.

И подходя к прошлому, или к так называемым класси­кам, я не только не могу, но и не хочу отрешиться от этой основной, исходной плоскости моего художественного мышления. А наши— то ли недоверчивые, то ли недоду­мывающие, то ли шарлатанящие — деятели театра как- то очень легко отказываются от этой величавой, глубо­кой, суровой и в то же время поэтической, и в то же вре­мя насыщенной пафосом простоты.

В театральном искусстве драматургов вместе с заме­чательнейшими кусками, или пластами, или массивами (готов найти самые крупные и самые достойные выраже­ния для драматургического дара проникновения в психо­логию, в характеры человеческого духа, в столкновения страстей — всего того, что не толыко создавало театраль­ное представление, но и создавало жизнь людей)—ря- дом с этим все-таки на произведениях всякого драматур­га есть печать театральных вкусов его эпохи, есть печать такой театральности, которая с течением веков обветша­ла. Все равно, кто бы то ни был — Эсхил, или Лопе де Ве- га, или Шекспир, или Шиллер. У Эсхила был театр на двадцать тысяч зрителей, и актеры говорили в рупор, и все условия сцены были такие-то и такие-то. Поэтому и драматургия его направлялась вместе с потрясающим проникновением в человеческий дух и характер в сторону таких-то и таких-то театральных форм. То же самое — триста лет назад у Шекспира.

Наряду с тем, что в драматургии и сейчас является не­превзойденным в смысле прекрасного, поэтического, в то же время ясного, простого психологического раскрытия человеческих страстей, проводится и театральная форма, для нашего искусства не только обветшалая, но, как дальше скажу, и определенно враждебная.

У нас при нашей склонности канонизировать, прекло­няться перед авторитетом безоговорочно, примется за ересь то, что я говорил по поводу шекспировских сентен­ций, театрального резонерства, разрушающего жизнен­ную психологическую ткань театрального представления, каким оно, по-нашему, должно быть сегодня, для нас, в нашу эпоху.

Это, бегло говоря, касается той части романтизма, ко­торую несут драматурги. Но еще ярче обнаруживается не­соответствие наших театральных стремлений и идеалов с тем актерским искусством, которое свойственно старому романтическому театру. Тут у наших критиков и театро­ведов встречаются особенно досадные ошибки, недооцен­ки и непонимание.

Иногда мне хочется сказать по поводу всех этих вос­клицаний о романтическом театре: подумайте поглубже, и вы увидите, что вы просто-напросто хотите старого фальшивого актерского искусства. Вас еще обманывают великолепные актерские индивидуальности!

<...> Сравнение с Ермоловой... Ермолова с первых своих сценических шагов потрясла именно своей оторван­ностью от той искусственной декламационной школы, ка­кая до нее проводилась такой великолепной актрисой, как Федотова, или таким замечательным, обаятельным акте­ром, как Самарин. Гениальность Ермоловой сказалась с первых шагов именно в том, что ее сильный, возвышен­ный пафос, ее идеальный образ мышления проявлялся в такой простоте, которая прорывала по всем швам лож­ную, искусственную ткань, на какой создавалось пред­ставление классиков в Малом театре.

А если таким богатым индивидуальностям, как Федо­това, удавалось преодолевать ложность чисто актерского искусства, то актеры менее одаренные схватывали имен­но ложную форму, против которой так горячо и восстал

Художественный театр. Нет, Художественный театр вос­стал не только против дурной театральщины, а и против напевности, искусственного повышения логического уда­рения в зависимости не от содержания, а от того, как кра­сиво может зазвучать фраза; жеста, рожденного не жи­вой содержательностью, психологической или характер­ной, а внешней красотой; против всего того, что создал — о чем придется еще много говорить — фальшивый теат­ральный ренессанс; всего того, что было насаждаемо ста­рыми актерами и театроведами, глядевшими на театр только как на искусство, которое не должно слишком уже напоминать жизнь, создававшими школы, где учили мо­лодежь, калечили эту молодежь. Вот эти актеры, лишен­ные ярких индивидуальностей,— они уже опошляли такое искусство до скверной театральщины.

И Художественный театр, восставший против именно такого искусства, сохраняя любовь, преданность и уваже­ние к самой сущности актерских индивидуальностей, ста­рался найти свое русло и для того, что можно называть романтизмом. Почему Штокман не романтик?! Можно да­же пойти очень далеко: почему сам Станиславский не ро­мантик, сам, весь, в своей жизни! Чистейший романтик!

Я думаю, что недалеко то время, когда и слово это «романтизм» исчезнет из театрального лексикона. А пока люди, увлекаясь той обветшалой, ложной формой, о кото­рой я говорю, несут ее без критики, без продуманности и в школы, стараются протащить ее и в радио. Вы послу­шайте, как иногда по радио читает, вероятно, какого-то плохого вкуса актер патетическое стихотворение. Нет воз­можности слушать, до чего это фальшиво! И всю мою го­рячность, на какую я способен, я хотел бы направить больше всего именно в сторону театральной педагогики.

ИЗ СТЕНОГРАММЫ ВЫСТУПЛЕНИЯ ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО НА СОБРАНИИ ТРУППЫ МХАТ 29 АВГУСТА 1940 ГОДА

1. БЕЗ ПОЭЗИИ НЕТ ИСКУССТВА

Не нужно бояться слова «поэзия», не нужно думать, что поэзия — это непременно лунный свет и фальшивая интонация, не надо бояться слов «подъем», «пафос», не нужно думать, что «подъем», «пафос» — это значит непре­менно ложный внешний прием, внешняя декламацион- ность. Какой путь к тому, чтобы актер мог нести на сцену весь свой громадный пафос и мастерство, будучи вместе с тем уверенным, что он останется на сцене живым челове­ком? Следует иметь в виду, что речь здесь идет вовсе не только о драме, о трагедии. В том-то и заключается гро­мадная сила русского искусства, что оно может охваты­вать поэтически самые будничные черты быта.

«Мертвые души» называются поэмой. Почему же Го­голь назвал это произведение поэмой? Не только потому, что тут дело сводится к знаменитой «Тройке». Не только поэтому. А потому, что в «Мертвых душах» в огромном поэтическом подъеме схвачена писателем-сатириком окружавшая его жизнь.

И когда я в «Мертвых душах» вижу Тарханова, я ви­жу, что он весь в подъеме. Его Собакевич живой, настоя­щий, не натуралистический. Этот образ поднимается до какого-то большого охвата целой полосы русской жизни.

Бывает, что я сержусь на Шевченко с тем же Тархано­вым в «Горячем сердце», замечая, когда они где-то пере­саливают. Но я отхожу и говорю: этот Градобоев, эта Ку- рослепова — образы настолько поднятые над жизнью, что они дают типы, достойные поэзии.

Без поэзии нет искусства. Но если бы искусством за­нимались мелочно, если бы актерские индивидуальности были бы крохотные, неспособные на яркую выразитель­ную типизацию, вероятно, искусство таких актеров оста­лось бы на земле. А когда Москвин играет Епиходова или Опискина,— я уже не говорю о драме «Мочалки» или о. царе Федоре,— моя мысль поднимается до тех высот, для которых существует искусство. И здесь поэзией охваты­вается весь быт.

2. НУЖЕН ЛИ НАМ «РОМАНТИЗМ»?

Многие говорят в последнее время: «Ах, романтика! Вот вы неспособны к романтике, к Шекспиру, к Шилле­ру!» Такого рода «романтики» считают, что на сцене не нужен живой человек, а надо, чтобы актер как-то «пел, как-то декламировал[[53]](#footnote-54).

У нас самый замечательный декламатор — это, конеч­но, Качалов. Настолько замечательный, что восемь-де- сять лет назад я говорил ему: «Как можно крепче этим займитесь, потому что вы на эстраде не меньше, чем Ша­ляпин поющий». Так изумительно он декламирует и Шекспира, и Маяковского, и Островского! Таких мало! Но тот же Качалов, когда он не в ударе, начинает прибе­гать к какому-то распеву. Я помню, на какой-то репети­ции «У жизни в лапах» он заговорил слова своей роли... Я сижу в зале: «Василий Иванович, перестаньте шу­тить!..» Он остановился: «Я не шутил». Это значит, что там, в душе, у него было холодно.

А нам говорят, что на этом надо строить романтиче­ское искусство!

Мы сейчас приступаем к Шекспиру. И тоже будут го­ворить: где романтик Шекспир? Я отвечаю: у Шекспира есть вещи, с которыми мы не миримся,— это умерло. Те­атр Шекспира существовал триста лет тому назад, теперь у нас другой театр. Шекспир — величайший творец те­атрального самочувствия, театрального впечатления. У Шекспира сильное столкновение глубочайших страстей. Это все дорого. Но есть у Шекспира черты, которые я не принимаю. Почему современный театр всегда должен идти к Шекспиру, пусть и Шекспир к нему подойдет! Я беру от него только то, что никогда не будет мелко, и то, что не может быть фальшиво. Все то, что нам нужно от старого театра, от старой драматургии, возьмем, а что не надо — отбросим.

3. САМАЯ ВЕЛИКОЛЕПНАЯ РОМАНТИКА В САМОЙ ПРОСТОЙ ФОРМЕ

Все это время, все эти месяцы мы живем восприятием того, что происходит во всем мире. На наших глазах со­вершаются громадные события. Наши вожди направляют ход мировых событий с изумительной проникновенностью в исторические перспективы, с потрясающим чувством правды. И вот эти же люди занимаются самыми просты­ми, самыми будничными подробностями нашего быта, вникая во все самые мелкие детали дисциплины нашего труда. Не как дипломаты в министерских кабинетах, оторванные от народа и жизни, а как живые представи­тели этого народа, часть этого народа, в два часа они обсуждают громадные мировые события, а в два с поло­виной— совещаются о том, как развивать стахановское движение, как наградить доярку или же как повести искусство такое-то, как поддержать летчиков таких-то. Они заняты всей жизнью. Разве это не романтизм? Разве мы не живем в самую яркую романтическую эпоху? А делают ее люди простые.

Мне восемьдесят второй год, сколько людей я на сво­ем веку перевидал, людей разных рангов и положений! Но таких простых людей, как товарищи Сталин и Моло­тов, я никогда не встречал. И эти люди вершат громад­ные дела. Почему же, когда вы хотите воплотить образы этих людей на сцене, то получается, что они должны хо­дить особо, говорить особо и как-то «выкрикивать» особо? Для нас главное заключается в том, чтобы найти боль­шое, яркое поэтическое воплощение этой простоты. Это есть наше искусство, и это есть наш романтизм. Это наша единственная дорога.

Наша дорога, дорога искусства Художественного те­атра,— это большая дорога всего русского искусства, че­стная, искренняя, простая, прямая. Наше искусство пря­мое, честное, искреннее, с громадным подъемом поэтиче­ского вдохновения, но непременно искусство живого че­ловека, искусство без малейшего шарлатанства.

Идя к такому большому искусству, мы должны учить­ся у наших вождей, которые в своей могучей воле, мощ­ной силе и необыкновенном внимании ко всей нашей жизни дают нам пример самой великолепной романтики в самой простой форме!

МЫСЛИ О ТЕАТРЕ 1

Я хочу говорить о трех восприятиях театрального представления, будь то спектакль или роль, о трех вол­нах, из которых создается театральное представление. И значит, о трех путях к нему:

социальном, жизненном, театральном.

Большею частью бывает так: театральное представ­ление или социально и жизненно, но не театрально, то есть благополучно в нем и идейное содержание, и жиз­ненная правдоподобность, но оно лишено того радостно­го возбуждения, которое существует в самой природе театра;

или оно жизненно и театрально, но не социально, то есть и правдиво, и радует как искусство, но лишено идей­ного стержня;

или оно социально и театрально, но не жизненно, то есть ясна и ярка идея общественная или политическая, притом представление сценически эффектно, производит впечатление, но выдумано, неправдоподобно.

В идеале же только соединение всех этих восприятий дает полноту художественности, создает полноценное те­атральное произведение.

Разберемся в каждом восприятии отдельно, а потом будем думать, какая из этих волн важнейшая и как до­стигать синтеза их?

Так вот, первое: социальное восприятие. В первые го­ды революции на эту сторону театрального произведения было обращено особое внимание. И это понятно. Прове­дение революционных идей в жизнь должно было идти по всем фронтам бытовой жизни, по всем фронтам куль­туры и ее насаждения. Театру не только нельзя было ми­новать эту задачу, а, наоборот, следовало с особой энер­гией, силой взяться за ее выполнение. Тут можно было бы поставить нотабене[[54]](#footnote-55) и много говорить о роли театра в жизни населения вообще, о том, что театром проводи­лись решительно все политические, общественные тече­ния жизни. До революции эту сторону произведения мы называли «идейностью», но понимали это слово достаточ­но абстрактно, и оно могло увести в такие дебри или, на­оборот, в такие заоблачные выси, что общественное зна­чение произведения тускнело и притуплялось. В этом смысле слово «социальность» настойчиво звенит совре­менностью.

Вот тут, в этом различии понимания «идейности», и находится зародыш заблуждений, с которым совершенно необходимо считаться всякому создателю спектакля. Если на краю одной стороны находится туман, заоблач­ные выси, которые притупляют общественную линию спектакля, то на другой стороне, то есть там, где требу­ется заостренность социальных идей, можно впасть в так называемую плакатность, которая будет уже вредить общему художественному построению спектакля.

Значит, и те создатели спектакля, которые попадали в туманные выси «вечных идеалов» человечества, грешили перед искусством, утрачивая глубокую правдивость и жизненность образов или театральность. И те горячие умы, которые заостряли вопросы социальности, впадали в другую ошибку, когда делали театральное произведе­ние плакатным, потерявшим самую сущность законов театра.

Я думаю, что было бы ошибочно искать и так называ­емую золотую середину. Золотая середина, на мой вкус,— явление всегда в искусстве вредное. Едва ли не первая формула моего театрального искусства: на сцене ничего не может быть «чересчур». Если зерно, основная задача и глубинное сквозное действие взяты и направлены вер­но, то никакая яркость театрального выражения не будет чрезмерной, не будет «чересчур». А если в основном тем­перамент спектакля, актеров, режиссуры направлен в не­верную сторону, то даже не особенно яркое проявление темперамента может показаться преувеличенным. Поэто­му, когда раздаются критические возгласы: «Да, это хо­рошо, но это слишком!», то это просто означает, что что- то взято неверно. Золотая же середина — это ни горячо, ни холодно.

Я смотрю на дело так. Создатель спектакля — режис­сер или актер — должен быть сам по себе, если можно так выразиться, социально воспитанным человеком, не­зависимо от того материала, с которым ему приходится иметь дело. Когда он начинает работу, он и как худож­ник, и как гражданин, и просто как член человеческого семейства должен обладать чуткостью в вопросах этики, идейности, политической устремленности, гражданствен­ности, что и составляет сущность социальности. Я сам та­ков и иначе не умею подходить ни к каким вопросам жиз­ни, или культуры, или искусства. Я вовсе не заставляю себя не забывать об этом. Если я сам таков, то какое бы явление жизни я ни брал материалом для своего твор­чества и в какую бы форму ни облекал свое восприятие и вставшие передо мной задачи, я всегда отвечу на тре­бование социальности.

7- В. И. Немирович-Данченко 481

Если я не обладаю даром художника и если я все же понесу свои мысли и переживания на кафедру, на ора­торскую трибуну, то я могу в зависимости от моего ора­торского дарования производить той или иной силы впе­чатление, исполняя при этом необходимую в обществен­ной жизни работу. Но это не будет искусство. Если же я художник, одаренный и социально воспитанный, если я обладаю даром заразительности, тем, что называется та­лантом, если жизненные явления я превращаю в произ­ведения искусства, то я непременно буду жить как ху­дожник в течение всей своей работы, в течение создания образа и завершения его и жизненностью и театраль­ностью, и тогда социальность как важнейший элемент произведения искусства займет свое место. И не пона­добится разговаривать о «чересчур», или о «золотой се­редине», или о «туманных высях», или о плакаткости — обо всем том, что нарушает гармонию целого.

Помню, до каких крайностей доходили в первые рево­люционные годы. Даже в высшей степени почтенные лю­ди предъявляли к искусству явно односторонние требо­вания. Например, резко осталось в памяти: МХАТ возоб­новил в новой постановке «Ревизора». И появилась статья, большая критическая статья театрального крити­ка Блюма, который резко нападал на постановку. Самый основной его упрек заключался в том, что спектакль идет под сплошной хохот. Он возмущенно писал: «Как мог театр допустить такую интерпретацию гоголевской злей­шей комедии! Надо, чтобы публика сидела, возмущенная взяточником Сквозник-Дмухановским и другими...» Вот до какого абсурда можно дойти, стремясь искать в театре непременно ответа на те или иные идеи, целиком охва­тившие критика. В этом заблуждении критик все забы­вает: и задачи самого Гоголя, и глубочайшее значение смеха в театре, и законы реализма, установленные авто­ром — создателем реалистического театра, и актеров, вдохновенно следующих за автором, и даже просто ог­ромную культуру самого МХАТ, к которой нельзя было относиться так с кондачка.

Эта критика Блюма тогда вовсе не составляла исклю­чения. Я мог бы припомнить множество таких грубей­ших ошибок. И требовалась величайшая осторожность, я бы сказал — мудрость режиссуры или администрации, для того чтобы взять от подобной критики нечто сущест­венное и не поддаться фальшивому, хотя и горячему убеждению.

Когда я беру такой порядок: первое — социальное, вто­рое— жизненное, третье — театральное, с моей стороны нет какой-нибудь определенной установки. Но считаю, что жизненное содержание в произведениях сценического искусства является самым богатым, самым старым и воз­буждающим самые спорные вопросы.

С подражания жизни начался театр. Внимание акте­ра, автора во все времена театра устремлено было всег­да именно на эту сторону. В первую очередь — на эту сторону. Это рождало множество вопросов: какой жиз­ненный материал достоин драматической обработки, а какой считается низменным? Какой дышит правдой, а ка­кой неубедителен? В какой мере театр должен захваты­вать жизненные краски для того, чтобы оставаться теат­ром, а не романом или повестью? Что такое психологизм, натурализм и другие «измы»?

Попробуем разобраться в том, с чем мы встречаемся на каждом шагу в репетициях, в подготовительной рабо­те. Во-первых: резкое различие между жизненным и жи­тейским. Во-вторых: это житейское надо понимать не как бытовое. Говорю так вовсе не из желания обесценить этот материал. Быт, если его брать как главнейшую задачу, конечно, приводит к так называемому натурализму, то есть к изображению жизни без социального подхода. Но быт во все времена был, по-моему, есть и будет одной из привлекательнейших сторон в искусстве. Я даже плохо себе представляю, как можно получить полноценное ра­достное впечатление от театра без того, чтобы со сцены не веяло тем, что называется бытом. И всякий из нас легко припомнит множество театральных впечатлений, где нас радовало меткое актерское использование быто­вых черточек. Такой театр, как Театр сатиры, можно ска­зать безошибочно, только и держится именно на этом метком, ловком, умном охватывании житейских мелочей. И пренебрежительно относиться к этому, гордо оттал­кивать— вовсе не значит быть на высоте искусства. Но когда драматург, театр, актер на этом и останавливают­ся, ограничиваются той художественной радостью, ко­торую они приносят, изображая быт,— это, конечно, зна­чит, что они снижают значение театра до бесполезности, до пустой забавы. Жизненное содержит в себе житейское только как неисчерпаемое богатство подробностей, как частичные краски, которые помогают приблизить важ­нейшее содержание к зрителю, придать важному больше убедительности. Жизненное можно было бы лучше всего определить как правду, человеческую правду. Отсюда психология, психофизика, бури человеческих страстей, столкновения этих страстей в сюжете, содержащем дра­матический конфликт. Следовательно, это область, боль­ше всего захватывавшая великих драматургов, поэтов всех стран и веков, начиная с древнейшей драматургии две тысячи лет тому назад. И так как эта область совер­шенно неисчерпаема, и так как она является основой всей жизни, всех гражданских, семейных, общественных взаимоотношений, то понятны и вечные споры о том, что такое настоящая жизненная правда.

Московский Художественный театр очень усиленно обвиняли в так называемом психологизме — в том, что психология ставилась в его работах на самое первейшее место в ущерб не только социальности, но и театрально­сти. Может быть, в этих обвинениях была частица спра­ведливости. Но по временам некоторые нападки настоль­ко обострялись, что доводили почти до нуля необходи­мость психологии. Для меня лично без психологических импульсов, без психологических толчков нет театрально - го искусства. В какой мере надо психологией пользовать­ся— это уже зависит от вкуса, от гармонии всех частей.

На мой взгляд, этот вопрос стоит особенно остро в сце­ническом музыкальном искусстве, то есть в опере или в музыкальной драме. Оперное искусство, как оно еще су­ществует в громадном большинстве театров, по-моему, почти отвергает психологию. То есть, может быть, певцы, режиссеры, дирижеры и утверждают, что психология не­обходима для исполнителей, в особенности для певца, но в громадном большинстве случаев это только слова. На самом деле как только певец начинает проводить свое музыкальное и вокальное искусство, он очень быстро, может быть незаметно для себя, увлекается этой своей задачей, обращая все произносимое со сцены в фикции, лишенные психологического содержания.

Для меня никакая форма сценического искусства не имеет права отвергать область психологии, будет ли это художественный реализм, будет ли это нечто приближа­ющееся к символизму. За все сорок с лишним лет работы Художественного театра мне и Станиславскому приходи­лось сталкиваться непрерывно со всеми этими вопросами. У меня выработалась даже такая формула для спектак­ля: не реалистическое направление, а реализм, отточен­ный до символа. Это, в сущности говоря, наиболее утон­ченное искусство. Но уже потому, что в зерне его есть реализм, оно заставляет еще больше искать и утверж­даться в психологической правде. К примеру, «Вишневый сад» Чехова — это, в конце концов, какая-то лирическая песня. Вещь написана не стихами, и тем не менее язык исполнен грации, своего очень тонкого ритма. Язык не узко бытовой, не чисто прозаический. И люди не вульга- ризированно-бытовые, а как бы являющиеся символами целых' плеяд. И тем не менее как произведение сцены «Вишневый сад» должен быть совершенно реальным. Люди должны быть совершенно живыми. Совершенно живыми — это значит: каждое их движение — ясное, про­стое, жизненное, даже житейское. Говорят они совершен­но просто, так, как говорят люди в жизни. Их вспышки, или слезы, или смех —все это дышит такой жизнен­ностью, какая окружает вас и всех купающихся в быту. И комната живая, очень правдивая, с потолком, с откры­вающимися и закрывающимися окнами и дверями, от­нюдь не картонными. И так далее. И, однако, все вместе взятое, все это житейское, реальное поднимает нас в ка­кую-то область, какой мы не встречали в нашей бытовой жизни, насыщено тем, что мы называем поэзией. Все это заражено поэтическим настроением, поэтическим подъе­мом автора.

Если психология не приносится в жертву ничему по­стороннему, то есть ни актерскому капризу, ни вульгар­ному социологизму, если актеры с их руководителем ох­вачены тем подъемом, который можно назвать поэтиче­ским, то есть чутким пониманием настроения автора, че­стным и глубоким исканием внутренней правды, и если при этом их специальные артистические данные — дик­ция, пластика, мимика — хорошо разработаны и подчи­няются главной внутренней художественной задаче, то сценическое произведение, оставаясь совершенно реаль­ным, будет избавлено от натуралистических мелочей и будет приближаться к символизму. Нет пределов для раскрытия всех сторон этого жизненного, когда искусство пользуется им как своим материалом.

То, что я сейчас набрасываю, в сущности говоря, мо­жет быть подробно разработано в целой книге. Тема так же неисчерпаема, как неисчерпаема человеческая психология. Без этого, еще раз повторяю, для меня искус­ства нет.

3

Хотя «жизненное» мы еще не кончили, попробуем ос­тановиться на третьем отделе — «театральном».

У нас достигнуто общее понимание ряда определений в искусстве, но смысл такого самого простого слова, как «театральное», далеко не всегда и далеко не для всех одинаков.

Я много раз говорил о том, что можно построить вели­колепное, прекрасное здание, прекрасно его осветить и отопить, собрать оркестр, художников, назначить велико­лепного администратора, директора,— и все-таки театра не будет. Будет только здание, хорошо обслуживаемое. А вот на площадь придут три актера, положат на землю коврик и начнут играть — и театр уже есть. Это и есть самая сущность театрального представления.

Если обратиться к истории зарождения театрального в человечестве — в мистериях, в драмах и комедиях древ­них греков, может быть, даже в представлениях индий­ских народов, где действующими лицами являлись бо­ги,— во всем этом, несомненно, было стремление челове­ческого духа к подражанию жизни, более того, к выпол­нению каких-нибудь заданий жизни, заказов жизни в области морали, этики, государственных, семейных от­ношений и т.д. Для этого и народилось глубочайшее со­дружество актеров и драматургов; а уже потом появились придаточные искусства. В театре появились художники, музыканты, техника начала развиваться все острей, все тоньше. И все эти стремления велись к тому, чтобы сде­лать как можно острее, глубже, эффективнее впечатление театрального представления на зрителя. Но самое основ­ное содержание театрального представления заключа­лось в том, чтобы отражать столкновения человеческих страстей, показывать человека со всем богатством содер­жания его природы, раскрывать жизнь человеческого духа.

В чем же природа театра? Чем определяется одно из трех восприятий сценического произведения — театраль­ное восприятие?

Представьте себе такую картину. Идет балет «Лебе­диное озеро», адажио второго действия. Огромный, вели­колепный зал, до отказу, как говорится, набитый зрите­лями. Играет одна скрипка — с легким, почти воздушным сопровождением нескольких струнных, и танцует одна балерина,— кордебалет вместе с декорацией просто почти неподвижный фон. Только — балерина и скрипка. И не слышно дыхания тысячи восьмисот человек, и проносится веяние тех секунд — трех-четырех-пяти,—которые и со­ставляют самое зерно театрального восприятия, секунды того вдохновения, какое, кажется, нельзя приобрести ни­какими усилиями и никакой техникой, секунды того охва­та, ради которого существуют и это роскошное здание, и директор, и художник, и осветители,— словом, три тысячи человек коллектива Большого театра. Так вот, три тыся­чи человек работали над этим спектаклем, а в конце кон­цов самое глубочайшее волнение получено от одной тан­цовщицы и одного скрипача, исполнявшего музыку, соз­данную Чайковским. Правда, для того, чтобы эта балери­на производила такое впечатление, она должна была чуть ли не с детского возраста развивать технику своего танца. Но... завтра этот же танец будет проводить другая бале­рина, обладающая не меньшей силой техники, и будет так же виртуозно играть скрипка ту же музыку Чайковского. А те секунды, которые были вчера, все же не создадутся.. Не хочу называть имен.

Театральным людям известны мои двадцати-с-лиш- ним-летние споры о том, что такое опера. Все знают, что я называю старую оперу концертом ряженых певцов. За­мечательные голоса, великолепный оркестр, великолеп­ный хор, тонкий и остроумный художник, прекрасные ко­стюмы... И все-таки, по-моему, театра нет, потому что нет живого человека на сцене, нет живых страстей. Есть пре­красные певцы, которые нарядились в костюмы данной эпохи и замечательно поют, стоя большею частью перед рампой и производя неестественные для человеческого существа жесты. Никаких столкновений страстей на сце­не на моих глазах не происходит. Во всяком случае они меня совершенно не затрагивают. К тому же исполните­ли этого и не желают. Все их внимание, все напряжение направлено на виртуозность специально-вокального их искусства. То же самое проделывает и оркестр. И мы ув­лечены только пением, только музыкальностью — и ос­таемся совершенно равнодушными к тому, кто победит, скажем, в столкновении за любовь Радамеса — Аида или Амиерис. Разве мы знаем, что драма Джильды происхо­дит оттого, что герцог ее изнасиловал? Спросите любого видевшего «Риголетто», обратил ли он на это внимание, и он честно скажет: нет. А между тем в этом вся драма пьесы «Король забавляется», по которой написана опера «Риголетто». Сказочное волнение Руслана и Людмилы или Снегурочки и Купавы нас нисколько не трогает. Все это дешевые краски и декорации. Мы ждем только вели­колепной музыкальной интонации, «си-бемоль» тенора или «до» драматического сопрано. Это не театр, это — концерт. Публика даже не замечает, что Снегурочка — очень крупная, увесистая певица, обладающая замеча­тельным колоратурным сопрано, но в то же время обла­дающая такой фигурой, которой для того, чтобы раста­ять, понадобилось бы значительно больше времени, чем дано композитором. Будь это в концерте, там об этом не нужно было бы думать, но в театральном зале публика не только слушает музыку, но воспринимает и то, что на ее глазах происходит. Но что делать театру, когда у него первый тенор — маленький толстый господин? Вот все вы, вероятно, много раз с увлечением слушали пение те­нора Джилли, чудесного итальянского певца. Я его видел, два раза его слушал. Почему-то все время он мне напо­минал зубного доктора. Маленький, толстенький, с жи­вотиком, он ходил по сцене, играя Андрэ Шенье, с заме­чательным равнодушием ко всему, что предполагается в сюжете этой оперы.

Я сейчас не буду говорить о всей моей борьбе с этим и о достижениях моего Музыкального театра. Мы пришли к тому, что в нескольких, может быть, всего в пяти-шести спектаклях, Музыкальный театр есть театр. И поэтому мой театр я называю музыкальным, а не оперным.

Мысленно перебираю примеры для определения поня­тия «театральность», законы, которые театральности приписываются. И думаю: до какой же степени наши те­атроведы и литературоведы плохо, невдумчиво занима­ются именно природой театрального искусства! Вот вам пример. Был юбилей Шекспира. У нас во всех журналах и газетах появились огромные, великолепные литера­турные статьи, великолепные исследования о творчестве великого поэта. Я утверждаю, что я не встретил ни одной статьи о том, что такое Шекспир-драматург. Шекспир- поэт, Шекспир-писатель елизаветинской эпохи, близок он нам или не очень близок,— на эти темы написано очень много. Но о Шекспире-драматурге не было ни одного сло­ва, тогда как знаменит он больше всего как театральный писатель.

**4**

Почему вопросы, проблемы театральности возбужда­ют так много споров? Никто ведь не отвергает глубоких основ театра. То радостное волнение, какое охватывает зрителя в театре, неизменно остается целью всяких теат­ральных направлений, как бы они ни были противоречи­вы, как бы они ни были противоположны друг другу. И, однако, споры не прекращаются. Вопрос сводится к про­блеме художественного вкуса, разных степеней культуры театральных зрителей.

Театр, может быть, единственная область не только в искусстве, но и в жизни человеческого духа, к которой считается позволительным обращаться с самой беспар­донной критикой. Тут всякий считает себя непогрешимым судьей. Вот выхожу из театра вместе с публикой после спектакля «Синяя птица» и слышу, как восьмилетняя де­вочка, держась за руку матери, очень горячо говорит ей: «Потом, знаешь еще что ужасно глупо в Художественном театре», — и начинает говорить о чем-то, что ей не понра­вилось. Сын Качалова, когда ему было лет семь, у меня в доме, после «Синей птицы», мрачно говорит о сцене привидений: «Совсем не похоже». Вот, видите ли, у него тоже какое-то свое представление о привидениях было, и так как на это представление театр не ответил, то он уже его не принимает.

Как это ни кажется парадоксально, но такая свобода критики идет от ребенка по всем возрастам. Может быть, только к очень почтенному возрасту человек становится несколько осмотрительнее в своих критических замеча­ниях.

С другой стороны, важнейшей причиной всей дискус­сии служит, как, впрочем, и во всех других областях че­ловеческого общежития, обветшалость форм. Во всяком явлении застой приводит, как бы сказать,— к заплесне­велое™ в области обычаев, привычек. Как броненосец, очень долго стоящий в водах, покрывается ракушками таким толстым слоем, что теряет способность быстро двигаться, так и обветшалые формы театра теряют убе­дительность, вследствие чего внутренним задачам театра, актера, автора и режиссера становится все труднее за­воевывать внимание зрителя. Словом, произведения ис­кусства становятся несвежими, затхлыми. Театральность, сверкавшая в какой-то период особого расцвета искусст­ва, его роста, его усовершенствования, начинает вырож­даться в театральщину.

В чем выражается эта театральщина? Об этом гово­рилось много, и я писал в своей книге «Из прошлого», и еще ярче и лучше писал об этом Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве». Против этой театральщины, против скопления старых, обветшалых приемов, за кото­рыми утратилась не только свежесть мысли, но даже и простые замыслы, и восстал сорок три года тому назад Художественный театр.

Я вижу три области театральщины: режиссерскую, ак­терскую и авторскую. И каждая из них играет большую роль. Режиссерская — потому, что зритель столько же слушает во время спектакля, сколько и смотрит. И вот искание средств для того, чтобы возбудить в зрителе ра­достный театральный подъем, и составляет материал ре­жиссуры. Избитость же театральных эффектов обраща­ется в театральщину. Чем ниже культура театра, тем, ко­нечно, грубее приемы режиссуры. Даже в театре, где ис­кусство актера на довольно высокой ступени и внутренние задачи спектакля доходят до зрителя и разумно, и власт­но, и свежо,— даже в таком театре очень легко встретить театральные эффекты чрезвычайно низкой пробы. Вот на сцене толпа ждет героя. И вместо того, чтобы найти жиз­ненное ожидание толпы, жизненную или даже житейскую обстановку, режиссер прибегает к пушкам, музыкальной трескотне барабанов и фанфар для того, чтобы выпустить героя, хотя обстановка, сопровождающая этот выход, не имеет ничего общего ни с фанфарами, ни с пушками. А пойдите-ка, скажите этому режиссеру, что это безвкус­но, грубо. Он вам на это ответит самой простой вещью: «А публика аплодировала этому эффекту!»

Аплодировала не публика, а несколько непосредствен­ных зрителей, которых еще удивляют вот такие дешевые внешние эффекты.

По этой линии, так сказать внешне-режиссерской, ве­лась самая сильная борьба, в особенности именно со стороны Станиславского. Опять-таки подробно на этом останавливаться некогда, потому что сюда войдут и ху­дожник вместе с театральными живописцами, и освеще­ние, и эффекты звуковые, и одна из самых важных обла­стей театрального представления — так называемые «на­родные сцены», которые в громадном большинстве теат­ров до сих пор находятся в зачаточной стадии.

Другая область театральщины, более глубокая и наи­более нас интересующая,— это актерское искусство. То актерское искусство, которое идет не от жизни, а от сце­нического трафарета. Актер этого направления ищет от­клика на задание автора ие в своей индивидуальности, не в своем восприятии жизни, не в своем опыте, а в сцени­ческом выражении, которое существует сотни лет. Такой актер не владеет своим темпераментом, а темперамент им владеет. Основное стремление всего его физического существа — не глубокое, честное искание правды, а ис­кание путей произвести впечатление, понравиться. Это актер, который не нашел себя в авторском образе, актер, для которого слова автора не стали своими словами. Он прибегает к пафосу, не имеющему ничего общего с жиз­ненным пафосом. Его пафос — только фальшивое созда­ние двухсотлетней театральной давности. Его пластика— не одно из вспомогательных средств к созданию образа, нет, она воспитана в нем для жеста или позы нарочито красивой.

В борьбе с актерской театральщиной нужно опирать­ся в первую очередь на школы, на молодые кадры, не очень веря в то, что актеры старого направления, будь они даже сами по себе великолепные индивидуальности, спо­собны пойти по новому пути. Многолетняя театральная практика слишком закрепляет в актере привычки, кото­рые он не в состоянии устранить.

Нет никакого сомнения в том, что Художественный театр достиг очень широкого распространения своей идеи актерской культуры по всему театральному фронту, не только Советского Союза, но и Европы и Америки. Шло это с огромными трудами, с борьбой против консерватив­ных нападок, с борьбой против материальных трудностей, даже с борьбой против соблазнов в самих недрах этого театра. И до сих пор рядом с несомненно утверждающи­мися новыми, свежими канонами искусства Художествен­ного театра у нас порой проявляются самым откровенным образом те закостеневшие приемы, которые мы называем штампами.

Но и в первой и во второй области, когда дело доходит до работы, у меня всегда возникают опасения: как бы, борясь с театральщиной, не убить театральность, борясь со штампами, вырывая их из актерского арсенала средств с корнем, с кровью, как бы не поранить живое творческое существо актера.

Третья область театральщины — авторская — имеет огромное значение уже потому, что если режиссер часто ломает авторские замыслы, то актер как-то невольно, хотя бы даже потому, что он выучивает текст наизусть, заражается авторскими заданиями.

В русской драматургии, в которой, в сущности говоря, эпохи театров делали авторы, [...] реализм на сцену просачивался медленно. Вот чуть-чуть — в «Недоросле», вот «Горе от ума», пушкинский «Борис Годунов». Потом, как бы одним гигантским, мощным взмахом — Гоголь. После него, опять-таки медленно по каким-то небольшим приемам, небольшим сценам кое-где реализм начал про­являться в формах, еще более приближающихся к жизни. Но вот пришел Островский... Много десятилетий «царст­во Островского» охранялось от старой театральщины, но — незаметно для всех театров — и от каких-нибудь новых течений. Театры не реагировали на них. В то же время Островский начал терять в театре глубокую сущ­ность своих гениальных черт, потому что сценическое во­площение его начало штамповаться.

Появляется Чехов. Удар сильнейший по всей «теат­ральщине». В то же время — борьба уже со штампами театра Островского. И опять-таки принимает Чехова только небольшая кучка увлекающихся новым искусст­вом. Сейчас мы все находимся на высоте понимания Че­хова — поэта и бытописателя.

Тут у меня идет опять целый ряд спорных вопросов театральности.

Театр, работающий непрерывно над исканием новых форм, театр, главная традиция которого заключается в том, чтобы его атмосфера была всегда свободно-художе­ственной, театр, не позволяющий себе замыкаться в од­ном направлении,— может быть, такой театр именно в об­ласти театральности больше всего стремится преодоле­вать привычки? Ну, скажем так. Вот был драматург, слывший великолепным знатоком и мастером сцены,— Виктор Крылов. Он считал, что акт должен идти полча­са. Когда он читал пьесу, то клал перед собой часы.

И если он читал двадцать три минуты, то потом искал, где бы вычеркнуть текста на одну минуту, потому что то, что читаешь двадцать две минуты, будет идти полчаса, а при двадцати трех минутах уже несколько минут получатся сверх получаса лишними. Такого мнения держались очень долго. И даже Чехов говорил, что акт не должен идти больше, чем полчаса.

А Художественный театр поставил «Братьев Карама­зовых», в которых одна сцена идет час двадцать минут, а другая десять минут или даже семь. Потому что законы театральности Художественного театра были таковы: скучно не то, что длинно, а то, что скучно. Можно было, чтобы сцена «Мокрое» шла час двадцать минут,— и на­пряжение театра было непрерывно потрясающим, и вре­мя не казалось длинным. А короткая сцена была такой же сильной — и не казалась короткой.

Можно -привести множество примеров театральных приемов, которые сорок лет тому назад, тридцать лет, двадцать лет тому назад люди назвали бы несценичными.

Мы в Художественном театре дошли даже до такой формулы: где будет театральное в постановке, над кото­рой мы сейчас работаем, мы еще не знаем. Театральное придет от самой работы. Вещь станет театральной после нашей работы. И если мы пойдем по линии внутренних столкновений, внутренних сцен, внутренней гармонии,— все части получатся театральными. Если мы почувству­ем, скажем, что какой-то акт не имеет конца, как-то ли­шен точки, то тут мы найдем, как использовать и актер­ское творчество, и авторский текст, и сценические деко­рации, и свет. И все вместе даст нам возможность полу­чить эту точку.

Я должен сказать, что театральность по самой своей природе не диктует никаких законов для искания средств воздействия на публику.

5

Театр живого человека — что это такое? Попробую ответить сравнением. Я считаю самым высоким выраже­нием современного спектакля, как у нас говорят— • потол­ком театрального искусства, два спектакля Художествен­ного театра: «Враги» Горького, а в особенности «Три се­стры» Чехова в последней постановке.

«Враги» и «Три сестры» я считаю совершенными спек­таклями театра живого человека.

Что значит — живой человек? Это значит: когда я ви­жу, что он пьет, я верю, что он действительно что-то вы­пил; когда он молчит —понимаю, почему он молчит; ког­да он говорит, я верю, что он знает, кому он говорит; ког­да он смеется, я верю, что ему действительно смешно; когда он плачет, я верю, что он растроган до слез; когда он двигается, мне понятно каждое его движение; когда он говорит, что сегодня жара, я вижу, что жарко и ему, или когда холодно, я вижу, что холодно и ему; когда он испугался, я вижу, что он испугался, а не сыграл этот испуг. Я вижу перед собой живого человека в определен­ном данной минутой физическом самочувствии. И тогда все его переживания я нахожу совершенно естественны­ми, а не сыгранными, не такими, за которыми видно ис­кусство актера.

Вот актриса играет Наталью Дмитриевну в «Горе от ума». Так как она играет светскую даму на балу, то по трафарету ей полагается обмахиваться веером. И вот она, обмахиваясь веером, говорит: «Ах, мой дружочек, здесь так свежо, что мочи нет».

Или — у нас во всех старых театрах, а в особенности в оперных, вы постоянно наблюдаете, как люди берут бо­калы (при,этом вы видите, что они деревянные), взма­хивают ими, провозглашая тосты,— и для меня, наблю­дательного зрителя, ясно, что или в эти бокалы ничего не налито, или что от такого взмаха все вино должно вы­литься. Затем актеры прикладывают эти бокалы к губам, делая вид, что пьют, и продолжают говорить или петь, даже не изобразив глотка. Или — идет сцена драки, но вы ясно видите, что люди скорее боятся немного ушибить друг друга. Разве только когда целуются, в особеннос­ти в кино, то стремятся производить впечатление самого настоящего поцелуя. Может быть, оттого, что тут не тре­буется никакого искусства.

Пример наиболее тонкого понимания физического са­мочувствия — третье действие «Трех сестер». Улица еще в огне: большой пожар. Проходит несколько сцен. Вре­мя близится к четырем часам утра. Пожар стихает. Пе­реполох в доме Прозоровых, который не горел, прохо­дит. Всех охватывает какое-то предутреннее утомление после пережитого. И одним хочется спать, другие уже дремлют, а третий (Вершинин), наоборот, взвинчен, ему все хочется говорить, крепко жить. Очень жизненное, но не легко уловимое физическое самочувствие, превосход­но ощущаемое автором. И этим самочувствием должны быть охвачены актеры. Это очень не легко. Требуется не только репетиционная работа, но даже вообще воспита­ние актера, его сценическая культура. И дальше: уже сильно светает; все разошлись; доносятся звуки проез­жающих с пожара бочек; Ольга и Ирина за ширмами, на своих постелях... их голоса уже не могут быть такими же бодрыми, какими они были во втором, или первом дейст­вии. Вот тут и режиссерйм, и. актрисами, и монтировоч­ной частью должно быть дано настроение всей этой сце­ны, заканчивающей третий акт.

Художественный театр с этого начал — с утверждения на сцене живого человека. Художественный театр про­возгласил лозунг: от жизни, а не от сцены; от наблюде­ний, впечатлений, изучения жизни, а не от сцены, не от установленных трафаретов. В этом заключалась его рево­люционная задача, с нею он пошел на ярую борьбу со старыми театрами, с теми обветшалыми старыми сцени­ческими трафаретами, которыми театры были полны. Трафареты родились в школах. В школах учили, как иг­рать ревность, как играть веселость, как смеяться, как плакать, как объясняться в любви, как пугаться,— не­сложная гамма человеческих переживаний, для которых у актера на протяжении двух-трех столетий выработались установленные приемы. Этим приемам и учили. И все должны были играть одинаково. Существенная разница была, значит, в индивидуальности актеров. Один актер обладает большим обаянием, другой — меньшим, один заразителен в драматических движениях души, дру­гой— в комических. И так далее.

Художественный театр со своим революционным ло­зунгом, как совершенно естественно для всякого борца, где-то, может быть, впадал и в преувеличения. Так, в че­ховском спектакле «Дядя Ваня» казалось, что театр об­ращал больше внимания на занавеску, которая колы­шется от ветра, на звуки дождя и грома, на стук падаю­щего от ветра горшка с цветами, чем на глубинную про­стоту чеховской лирики. Разумеется, он не был исключи­тельно натуралистичен; разумеется, он сливался с на­строением чеховской поэзии, в особенности позже, от спектакля к спектаклю, когда все актеры сливались в общей атмосфере чеховской лирики. Но, желая утвер­ждать жизненность всех мелочей, он, может быть, отда­вал больше внимания житейским, бытовым мелочам, чем, скажем, той тоске по лучшей жизни, которой проник­нуты драмы Чехова.

Вся деятельность Художественного театра должна за­ключаться, во-первых, в нахождении приемов жизненно­сти на сцене, в утверждении их и в развитии, во-вторых — в отходе от преувеличений, в углублении содержания. А для меня лично в последние пять-шесть лет встала и но­вая задача — очень крепко, требовательно бороться с тем, что в самом Художественном театре уже заштампо- валось, когда источники, диктовавшие когда-то новые приемы в темпах, в паузах, в речи, обратились в фор­мальность.

И кто бы посмел сказать теперь, что во «Врагах» Горького неярка идеология, что там не рельефно обозна­чены два враждебных лагеря, предвещающих революцию, или что в «Трех сестрах» Чехова не звенит его тоска по лучшей жизни, или что бытовые подробности лишены здесь поэтического подъема, или что речь звучит вуль­гарно?

Зачем нужно, чтобы в театре был живой человек? Вот вопрос, который непременно ставят поклонники театра, избавленного от такой близости к жизни, театра, прибли­жающегося к старому, театра, только слегка отражающе­го жизнь, защитники «театральности», как ее понимали в старину. На этот вопрос есть очень серьезный и очень важный ответ. Это нужно для того, чтобы зритель или чи­татель мог воспринимать во всей полноте и идеологию и психологию видимых или читаемых произведений. Нуж­но для того, чтобы он почувствовал близость их содержа­ния к его собственной жизни.

К примеру: писатель такой-то. Очень крупное имя. Слывет даже мастером живописания. Вот он описывает природу. Превосходный подбор великолепных, красивых слов, чудесно звучащие фразы, целые страницы описа­ния, скажем, лунной ночи. Читаешь, удивляешься... Но чувствуется, что автор хотел именно поразить, удивить, показать, как он восхищался такой ночью. «А у Тригори- на... на плотине блестит горлышко разбитой бутылки, и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова». Это — Чехов. Потому что Чехов скажет об осен­нем ли пейзаже, вечере ли, сумеречном ли утре или заре такими образами или словами, которые читателю сразу же напомнят его собственные переживания и моменталь­но приблизят течение рассказа.

То же можно сказать и о людях. Настоящий живой писательский талант находит какие-то две-три черты, ко­торые делают действующее лицо простым, живым, по­нятным и близким. От этого и происходящие между дей­ствующими лицами конфликты становятся убедитель­ными, от этого и идеологические выводы становятся зна­чительными.

В старом театре, когда Шиллера, Гюго играли перво­классные актерские индивидуальности, обладавшие го­рячим темпераментом, великолепной дикцией, пласти­кой, представления носили характер красивого поэтиче­ского подъема, красивых волнений — в хорошо освещен­ном зале, полном дам в бриллиантах и богатых мехах, мужчин, проводящих в театре часы между обедом в го­стях и ночной жизнью клубов. И вот на сцене разворачи­ваются в прекрасных стихах картины революции, а вся эта зала, представляющая в самой своей сущности объ­ект революции, аплодирует и восхищается. И грубейшая ложь не чувствуется. Обе стороны друг другом чрезвы­чайно довольны: актеры — воображая, что они охвачены самыми смелыми стремлениями к свободе, самыми дерз­кими замыслами и горячей преданностью революции; публика — испытывая удовольствие от того, как велико - лепно играют актеры, а где-то бессознательно чувствуя удовлетворение от того, что вся эта революция только на сцене, только в красивых стихах, а не на самом деле. Вот эта лживость происходила именно оттого, что актеры шли не от жизни, не от глубокого понимания революции, не от глубокого понимания всего значения свободы, не от трагедии страшных явлений, через какие человечеству надо проходить для завоевания этого права свободы, а жили красотой стиха, красотой позы, красивой деклама­цией, воображаемой горячностью. Вот в этом, в сущно­сти говоря, ужас театральной лжи.

И что же? Когда революция пришла, то не только вся эта блестящая зала разбежалась, стараясь укрыться от революции, но и многие из этих вдохновенных исполни­телей-актеров не приняли революции. И потребовались годы убеждений для того, чтобы эти актеры, в сущности говоря, прекрасно расположенные к принятию глубо­чайших идей революции, всмотрелись в нее и в себя и стали ее приверженцами.

Чего ищет молодое существо, стремящееся в театр? Чего оно ищет в жизни или у руководителей, или даже в своих мечтах? Ищет, чтобы его научили, как играть на театре, чтобы оно могло дать простор всем тем жизнен­ным переживаниям, которые всегда ему казались особен­но блестящими, интересными, эффектными, достойными сценического воплощения.

Есть французская театральная поговорка: всякое произведение искусства хорошо, кроме скучного. Это опять-таки говорит о том, что раз сценическое произве­дение не театрально, то оно уж неполноценно. Но можно ли мириться с театральным искажением правды? Мож­но ли считать серьезным делом, если театр в красивой форме, в волнующей форме проводит психологическую жизненную ложь? Не является ли он тогда вредным?

Я знавал очень много серьезных, немолодых, совсем не консервативных людей, которые никогда не ходили в театр. Они говорили: «Ну, что ходить в театр, там столь­ко фальши!» От них веяло провинциализмом. Но между тем в их отношении к театру гнездилась какая-то глубо­кая правда.

Золя не только в первый период своей деятельности, но и очень долго говорил, что для того, чтобы написать хорошую пьесу, не надо никакого особого таланта, нужно только быть умным, талантливым, честным писателем. Золя ошибался. Он такой пьесы написать не смог, хотя был умен, талантлив и честен.

К области «театральности» относится понятие «сце­ничности» — пугало для всякого писателя. Тургенев не сценичен, а какой-нибудь Виктор Крылов — мастер сце­ны. Я в своей театральной практике это слово давно от­бросил как определяющее слишком мелкое и узкое по­нятие. Слово «театральное» охватывает шире круг этой области. Что для написания хорошей пьесы какой-то спе­циальный дар необходим, в этом нет ни малейшего сом­нения. Я называю этот дар «чувством театра». На опре­делении этого понятия можно было бы остановиться. Че­хов, который считался все первые годы своей драматур­гической деятельности на сцене нетеатральным, обладал огромным чувством театра. (Впрочем, даже он нуждался в технических исправлениях театральных приемов — не в сторону тех, которые в это время царили, а в сторону ка­ких-то новых, какие были принесены Художественным театром.)

Иду дальше, беру такое явление театральное. Писа­тель сочинил драму. Он своим писательским даром про­никновения в жизнь рассказал какое-то явление жизни, рассказал глубоко, правдиво, искренно, через творчески созданные образы; простым, но жизненным, творческим языком; и кроме того, все это — в драматургической фор­ме, то есть он почувствовал, что все это получит наибо­лее яркое выражение, производящее наиболее целостное, сильное, убедительное впечатление, если будет сыграно на театре актерами. Он создал образы, этим образам дал положения, из которых произошли драматические конфликты, и выразил все это в форме готовых фраз, мо­нологов, диалогов. Ему нужно, чтобы актеры все это пе­редали публике своими театральными актерскими при­емами.

Что же является более важным — все это «авторское» или «актерское», что понадобится здесь для проведения этого «авторского» в жизнь? Ведь искажение актерами замыслов или образов автора может испортить спек­такль (мы знаем этому много примеров). Но нельзя за­бывать и того, что публика слушает спектакль именно через актеров. Она почти никогда не разбирается в том, выразил или не выразил актер замысел автора, и плохую игру актера в громадном большинстве случаев приписы­вают неудаче автора. Особенно, если плохо играет ак­тер любимый. Вот и разберись тут, что главное — автор или театр.

И еще глубже вопрос: что более жизненно — то, что автор рассказывает, или то, что актер играет? А могут быть и еще большие осложнения, которые окончательно спутают карты, окончательно запутают в том, что же главное—театральное или жизненное? Вот по-нашему, по Художественному театру, по теории так называемой системы Станиславского, существуют два направления актерского искусства, два актера. Один — выработав­ший театральные приемы актер (о каком я выше гово­рил уже) и пользующийся ими, как какой-то клавиату­рой, для разных авторов, разных сцен, разных образов, пользующийся одинаковыми приемами для разных эпох, красок, переживаний и т. д. Такой актер, по нашему мне­нию, находится в услужении у автора.

Есть другой актер, который создает образ, идущий не от выработанных театральных приемов, а от углубления в жизнь, от понимания ее по-своему, от своего жизненно­го опыта, от своей индивидуальности. Словом, актер, так вобравший в себя все мысли автора, что они как будто бы в нем умерли, а он своей индивидуальностью, своим творческим даром и своим опытом и мастерством создал образ, в котором все содержание столь же принадлежит автору, сколь и ему, актеру. Он — царь сцены. Чем прав­дивее содержание автора, тем правдивее будет его игра. Чем глубже заглядывает в жизнь автор, тем глубже бу­дут и жизненные образы актеров. Чем великолепнее сло­ва автора, тем сильнее будет воздействие актера на зри­теля, потому что слова — это его главное средство.

Для актера первого порядка смех может иметь одну- две-три-четыре краски. Для актера второго порядка — кто его знает, сколько. Каждая психологическая струя в человеческом организме может иметь сто-тысячу выра­жений. Искусство актеров первого порядка очень похо­же на прекрасное ремесло. И с этим ремеслом актеры мо­гут производить гораздо больше, чем актеры второго по­рядка. Путем ремесленного подхода актер может играть в году пять-шесть-десять ролей. Когда-то в старину, до Художественного театра, театры играли по двадцать пять — тридцать пьес в сезон. Это Художественный театр завел такую манеру — две-три пьесы в год.

В конце концов, вероятно, очень редок такой синтез всех трех волн, который создает художественную гармо­нию. Вероятно, от индивидуальности актера, ведущего спектакль, от его наибольшей одаренности в ту или дру­гую сторону зависит, какая волна будет сильнее — жиз­ненная, театральная или идеологическая.

КОГО МЫ ЗАЩИЩАЕМ?

КОГО И ЧТО В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ СПАСАЕМ?

Это было в Зальцбурге, небольшом древнем австрий­ском городке — родине Моцарта. Там один летний месяц в году посвящался театральному фестивалю. Давались представления, драматические и оперные, и съезжались любители со всего мира.

Организатором фестивалей был австрийский уроже­нец, знаменитый режиссер Макс Рейнхардт. Кумир бер­линской публики. Одно имя — «профессор Рейнхардт» вызывало на лице каждого берлинца выражение почти­тельного восхищения, сопровождаемого поднятыми бро­вями и восклицанием: «О-о!..» И вполне заслуженно.

Еврей. Изгнанный Гитлером из пределов Германии и Австрии.

У нас, у Художественного театра, у Станиславского и меня, завязались с ним дружелюбные отношения чуть ли не с первого приезда нашего театра в Берлин в 1906 году. Константин Сергеевич и я получили от него бриллианто­вые почетные знаки его театров в Берлине и Вене. И он имеет от нас Знак Московского Художественного театра.

В годы германской инфляции поклонники Рейнхард- та купили за бесценок замок под Зальцбургом и подари­ли своему кумиру.

Узнав, лет девять-десять назад, что я нахожусь-за границей, Рейнхардт прислал мне приглашение к себе в замок во время фестиваля.

Замок — дворец старинный, из века в век принадле­жавший архиепископам. По стенам обширного вестибю­ля, широкой лестницы и больших зал — сплошь фрески на библейские сюжеты и бесчисленное количество порт­ретов духовных лиц.

Рейнхардт жил широко. За обедом у него в дни фе­стиваля ежедневно бывало двадцать-тридцать лиц. Тут цвет съехавшейся мировой театральной и литературной интеллигенции и высшие местные власти.

За одним из таких обедов, после дневного спектакля знаменитого актера Моисеи — «Эдип-царь» на открытой арене,— был провозглашен тост за здоровье Рейнхардта. Его жена — первая актриса его театров. Я занимаю по­четное место справа рядом с ней. Рейнхардт со скромно­стью хозяина отвечает тостом за мое здоровье и за здо­ровье Станиславского, подчеркивая, что должен усту­пить нам завоеванное им мировое первенство.

Кофе после обеда пили в библиотеке. Обширная биб­лиотека, двухъярусная с балконом. Оба яруса — шка­фы с книгами в дорогих желтых переплетах, тисненных золотом. Я ходил по балкону, разглядывал книги, изред­ка перекликаясь вниз с хозяином. А внизу столетние ко­жаные кресла, кофе, сигары. И на этот раз — какая-то задумчивость, прерываемая упоминанием отдельных имен. Тут было с дюжину лиц, суд которых был законом для всего европейского общественного мнения.

Говорили о популярности, о художественных силах той или иной страны в мировой жизни искусства.

Припоминая, перебирали имена, пользовавшиеся ми­ровой славой. И неожиданно для многих, постепенно на первое место выдвинулась, так называемая в Европе, «славянская душа».

Так вот, подытоживая, один из присутствующих — крупный писатель — приходит к выводу, что, по общим отзывам, по общему мнению, лучший театр в мире мо­сковский.

А кто лучший певец в мире? Шаляпин.

Позвольте, а кто лучший пианист в мире. Рахмани­нов. Может быть, спорит с ним Падеревский? Может быть. Поляк. Славянин.

Другой голос подсказывает — и первая танцовщица в мире Анна Павлова.

Тут находились представители и Франции, и Герма­нии, и Польши, и слушал один скромненький чешский профессор. Его тоненький голос говорит: «Ну, а в музы­ке кто же сейчас самый популярный композитор в мире?» Пауза. Потом начали называть имена: Рихард Вагнер, Сен-Сане. Нет. Чайковский и Римский-Корсаков.

А.новая музыка? Равель, Дебюсси. Нет, господа: Му­соргский далеко впереди, глубже, шире по темпераменту, большего охвата человеческой души.

Наконец, писатель, увлекающийся русской литерату­рой, особенно Чеховым, прибавляет:

— Не забудем, господа, что всего как год-полтора то­му назад в Лондоне в Академии была поставлена тема — подобрать лучшие романы в мире. Боюсь соврать, поэто­му цифры не называю, но подчеркиваю, что все первые места были заняты русскими: Львом Толстым, Достоев­ским и Тургеневым.

От этого потока художественных колоссов в истории искусства разговор перешел на определение «славянской души». Чем она так пленительно захватывает самые луч­шие умы мировой культуры? Что в ней от какой-то неис­сякаемой волны в духовные выси, что Тургенев где-то назвал «славянской меланхолией»? Что в ней от широкой раскрытое™ души для восприятия всего прекрасного, что сделано в мире, о чем Достоевский в «Подростке» пишет, что он в Италии, среди памятников итальянской культу­ры, чувствовал себя больше итальянцем, чем сами италь­янцы, что в Лувре он охватывает весь дух французской нации? Что в этой славянской душе от великой терпимо­сти? В ней и упорство поляка, и романтизм Кавказа, и лирика Востока...

Но больше всего говорили о великой терпимости сла­вянина. Подошли и к ненависти, возбуждаемой в его ду­ше злом, и, приводя разные примеры, удивлялись спо­койным формам выражения этой ненависти, несмотря на ее кипение.

После паузы кто-то сказал: «Да, есть поговорка рус­ская, которая лучше всего характеризует отношение сла­вянина ко злу: «Еду, еду — не свищу, а наеду — не спу­щу».

Впечатление от этого все-таки осталось такое, что лю­ди с восхищением говорили о какой-то колоссальной на­ции, непочатой, выбрасывающей из себя громадные та­ланты, но еще остающейся в полудиком состоянии.

И только этот некрупный по фигуре, но обаятельней- ший актер — сегодня он играл Эдипа,— ярый поклонник Москвы —Моисеи вставил своей чеканной дикцией и ти­хим волнительным голосом:

— А не потому ли мы так говорим об их дикости, что они не мирятся с законами нашей цивилизации и созда­ют новую?

Наступила длительная пауза. Улыбки, обращенные в течение беседы в мою сторону, сползли. Глаза, следя­щие за поднимающимися клубами сигарного дыма, как бы нечаянно проверяли меня...

ПИСЬМА

1. НЕИЗВЕСТНОМУ АДРЕСАТУ

*28. II 28 февраля 1940 г.*

*Барвиха*

Отвечаю Вам вот как поздно! Ваше письмо от 6.1!

С месяц назад я заболел, очень сильно. Потом мне го- ворили—39,8 в течение трех дней! Припадок печени, что ли. Можно было ожидать конца, ведь 81 год! Но оказа­лось, сколочен крепко.

Вот уже две недели я в санатории «Барвиха» — заме­чательное учреждение и по комфорту и по уходу. Мало где в мире есть подобное. Несколько дней, как мне позво­лено и работать помалу и переписываться. А вернусь в Москву, к своим делам, еще не раньше дней 10.

Благодарю Вас за чуткое и трепетное письмо.

Одиночество? Я так окружен множеством людей, ко­торым я нужен и многие из которых поэтому меня даже любят, что полосы одиночества не могут быть длительны. И оно никогда не тяготит меня. А «призрак смерти» пока никогда не страшил меня, хотя он всегда от меня неда­леко... Если же есть все-таки много мыслей и чувств, ко­торыми ни с кем не делишься,— да словно остерегаешься обидеть эти мысли и чувства, не обратились бы они в бол­товню... Что же поделаешь?..

Я хотел Вам вот о чем написать: по поводу страстного желания Вашей дочери идти на сцену. Хотел добавить к Вашим, очень верным, замечаниям об «искусственно­сти».

Искусственность вообще явление противное, искусст­венность на сцене — совершенно обычное, и Вы правы, говоря, что между искусственностью и искусством разни­ца колоссальная. И не только искусственностью заменя­ют талант, а из нее создана целая система, она обращена в школу. Это Вас и отталкивает от театра. У самых ярких представителей этой школы искусственность со сцены перешла в жизнь, стала второй природой актера.

Но вот против этого-то явления и встал 42 года назад Художественный театр! В этой-то борьбе и заключается его главнейшая революционная победа. Девиз его: про­стота! Простота и на сцене и в жизни. Малейшая «искусственность» — злейший враг Станиславского, Не­мировича-Данченко и всех их питомцев. Причем просто­та не значит простецкость или вульгарность. Она тем яр­че и глубже, чем содержательнее, благороднее стремле­ние актера. И победа Художественного театра уже не ограничилась сдвигом в рассадниках искусственной игры в столице, а захватила всю периферию, весь театральный мир. Теперь театральная смена даже сама не знает, что в основу ее воспитания положено зерно искусства Худо­жественного театра.

Так что, я бы сказал, эта сторона не должна бы пу­гать Вас относительно тяготения к сцене Вашей дочери. Достаточно, если она поймет, какая фальшь, какое гри- масничество и в жизни у людей, всегда что-то играющих. И второе — что и на сцене это не хорошо, и что первые уроки школы заключаются в том, чтобы научиться пой­ти на подмостки, ничего не играя. У Вас есть моя книга — там об этом много говорится (постановка «Чайки»).

Пугать Вас может другое: есть ли у Вашей дочери дар для сцены? А узнать это нелегко. Но, во всяком случае, первые признаки определить не так уже трудно: внеш­ние данные. Это не значит — красивое лицо. Главней­шее— голос, достаточно ли крепок и привлекателен. Дикция — чистота речи (акцент может потом исправить­ся) . Выразительность лица, естественная, искренняя. Фигура.

Если данные внешние хорошие, чувствуется темпера­мент, заразительность (драматическая или комическая) и есть большое стремление, то полезная актриса всегда может выработаться...

А лучше это, чем химик или инженер,— сказать трудно.

А где неподалеку от Вас есть техникум театра?.. Там могли бы сделать испытание.

Всего лучшего!

Вл. Немирович-Данченко

2. ИЗ ПИСЬМА О. С. БОКШАНСКОЙ

*Конец апреля — начало мая 1940 г.*

*Москва*

Дорогая Ольга Сергеевна!

Павел Александрович пишет в статье «Новое в «Трех сестрах»: «... внутри театра кипит неустанная и страстная серьезная работа...» Дальше: «...эти спектакли были от­даны той огромной цели, к которой стремится коллектив театра...» и, наконец: «...и которой особенно упорно доби­вается Вл. И. Н.-Д.»...

«Соединение поэтической простоты с глубокой психо­логической и социальной правдой».

Я думаю, что мне было бы очень полезно узнать от Павла Александровича, в каких постановках, или в каких репетициях, или хотя бы по каким беседам он усмотрел эту «страстную, кипучую работу» «коллектива» театра?..

...Эти комплименты по адресу коллектива вводят в за­блуждение самый коллектив. Он может думать (да и ду­мает!}, что он все при этом необходимое постиг; что он крепок на этом пути;, что он по всем постановкам прояв­ляет именно эту устремленность к соединению поэтиче­ской простоты с жизненной и социальной правдой. И, до­биваясь мастерства в «правденке», будет все так же пре­небрегать и стилем автора, и напряжением фантазии для создания образа, и даже просто необходимостью думать об образе и — тем менее • —об укрупнении и обобщенно­сти его. И т. д., и т. д., что так игнорируется нашими пре­подавателями и куце воспринятой «системой». До какой степени единичны, не глубоки, и особенно не освоены мои принципы в самом коллективе, легко увидеть из того, что при каждой новой постановке актеры выслушивают от меня эти принципы как нечто новое. Каждый раз как но­вое! Так глубоко внедрилось в искусство МХАТа бес­стильное и без-образное направление работы. И если бы Марков свои великолепные мысли и слова этой статьи на­правил в сторону убеждения коллектива, что вот еще до­казательство (как во «Врагах») торжества такого-то и такого-то направления в искусстве и что коллектив дол­жен сделать из этого «оргвыводы»,— словом, если бы Па­вел Александрович, так сказать, призывал коллектив по­верить и страстно работать, а не комплиментил, что он уже давно верит и работает,— то вопрос ставился бы пра­вильно.

*Вот!* В. Немирович-Данченко

506

3. ВЛАДИМИРУ ТЕРЕЩЕНКО

*10 июля 1940 г. 10 июля 1940 г.*

*Москва*

Моя книга мало поможет Вам в Ваших исканиях, она совсем не преследовала научно-театральных целей. Это просто куски воспоминаний из жизни Художествен­ного театра и моей лично.

Мне не трудно Вам послать ее бесплатно.

Что касается книги Станиславского, то вряд ли ее можно найти в книжных магазинах или складах. Попро­буйте обратиться к быв. секретарю К- С. Станиславско­го — Р. К.. Таманцовой, по адресу: Москва, Проезд Худо­жественного театра, 3, МХАТ.

Отвечаю Вам на Ваш главный вопрос: продолжу ли я «незаконченный путь» Станиславского..

В формальном смысле — нет, конечно. Во-первых, я, в моем возрасте, слишком загружен текущими работами по моим театрам. Во-вторых, я стремлюсь если не изло­жить в книгах, то оставить моим соработникам матери­алы по моим методам работы с актером, режиссуры и управления театрами. В-третьих, в этих моих методах и так называемой «системе» Станиславского имеются пунк­ты, которые большинством театроведов принимаются за коренные расхождения, и для одного разъяснения их по­надобилась бы книга.

Наконец, если бы мне удалось книжно изложить, так сказать, мое искусство театра,— то этим самым я помог бы людям самим как-то наметить «незаконченный путь» Станиславского, потому что конечные цели у нас были одни и те же. Это для меня совершенно бесспорно.

Народный артист Союза ССР Вл. И. Немирович-Данченко

4. В. И. КАЧАЛОВУ

*Заречье 25 июля 1940 г.*

25 июля 1940 г.

Милый Василий Иванович!

Я не так слеп, чтобы не заметить, что в Барвихе Вы были со мной подчеркнуто сухи. Мне было больно, на­сколько я вообще могу еще испытывать боль.

Ни для кого не новость, что из всех «стариков» у меня к Вам в душе самое лучшее место. Долго я перебирал мысленно, за что у Вас появилась ко мне немилость. И сколько я ни думал, все сталкивался с «Тремя сестра­ми». Я решил Вам написать. Должен это сделать. Может быть, в последнюю минуту гордость не позволит мне по­слать письмо. Но все-таки попытаюсь.

Вы же кругом неправы. Даже странно, как умный че­ловек может так несправедливо сваливать с больной го­ловы на здоровую. Разберемся.

Первое. Первый период репетиций Вы были очень вя­лы. Может быть, до моего прихода этого не было. Но нельзя было не заметить, что с первой же моей беседы о моих замыслах по постановке Вы были вялы. Потом, ко­гда после болезни Вы снова пришли на репетиции, опять нельзя было заметить никакой энергии с Вашей стороны. Наконец, в ответ на мою настойчивость, Вы просто и от­кровенно сказали буквально следующее: у меня нет ни­какого аппетита к этой роли. Так продолжалось и до конца.

Второе — и это, пожалуй, еще важнее. Вы решитель­но игнорировали самую сущность моего плана постанов­ки. Не очень легко мне было и с другими исполнителями. И они, после нескольких месяцев работы без меня, оста­вались в тонах прежнего, бытового Чехова. Но все они с открытой душой и верой пошли мне навстречу, и мне уда­лось заразить их мечтой о поэте-Чехове. А для этого мне надо было

а) максимально бороться со штампами Художественного театра, до возможного предела вытравить из актеров и из всей постановки те особенности, которые мешали все­гда в спектаклях Художественного театра чистоте поэти­ческого начала. Это же побудило меня и отказаться от милого Владимира Львовича, ввиду совершенной безна­дежности извлечь его из густых слоев этих штампов;

б) с той же целью — достигнуть чистоты чеховской поэ­зии— я настаивал на самом строгом, безукоризненней­шем тексте, протестовал против малейшего засорения его вставными словами или повторениями слов.

И то и другое Вы игнорировали до такой степени, что мне даже казалось — Вы просто еще недостаточно вду­мались в мои замыслы. Поэтому, Вы помните, у меня в кабинете я снова пытался как можно убедительнее рас­крыть Вам, «ак я вижу не реставрацию «Трех сестер», а новую постановку на основах нашего, по-моему, уже зна­чительно очищенного и от натурализма и от дурных при­вычек старого Художественного театра искусства. Зна­ете, я до сих пор не уверен, что Вы меня понимали. Ко­нечно, Вы слишком деликатный человек, и меня уважа­ете,— но у меня осталось такое впечатление, что Ваше лицо едва-едва удерживалось от гримасы на мою горяч­ность в этом направлении.

И вот так Вы подошли к генеральной репетиции 11-го числа. Тут уже мне стало совершенно ясно, что все мои разговоры, все мои убеждения, все мои надежды на но­вую трактовку спектакля Вы отвергли, ни на минуту не вдумываясь в них. Нина Николаевна говорила, что Вы волнуетесь. Ну, это могло касаться первого акта. Нельзя же допустить, чтобы Вы волновались в течение всего спектакля. Не стоит останавливаться на этой репетиции. Я думаю, что Вы сами хорошо помните ее.

Что же мне было делать? Отложить спектакль еще не­дели на две? Против этого восставало бы не только Ре­пертуарное управление, но и все актеры. Да было бы и бесцельно ввиду Вашего отношения. Давать Вам еще не­сколько генеральных репетиций, как, кажется, хотел мой сорежиссер? Но это значило бы рисковать тем, что Вы все-таки играть не будете, а другой исполнитель будет со­вершенно не готов, и в конце концов все-таки мне отка­заться от моего основного плана, ради чего ставились «Три сестры».

А Вы, по доходящим до меня слухам, с Ниной Нико­лаевной поддерживаете версию, что я Вас отстранил от этого спектакля, и проявляете ко мне небывалое до сих пор плохое отношение. Как же мне промолчать, в особен­ности теперь, так сказать, в последние годы моего пребы­вания не только в Художественном театре, а, может быть, и в жизни!

Верный моей многолетней преданности Вам Вл. Немирович-Данченко

5. П. А. МАРКОВУ

*9 августа 1940 г. 9 августа 1940 г.*

Заречье

Милый Павел Александрович!

Получил Ваше письмо, когда Ольги Сергеевны уже здесь со мной не было. Поэтому пришлось преодолевать

Ваш почерк. Но так как на даче у меня времени много, то я это сделал.

Отвечаю Вам просто, чтобы не оставлять Ваше письмо без ответа, а каких-нибудь определенных мыслей у меня как будто нет.

Меня спрашивала Евгения Евгеньевна, довольно ли мне будет двух недель для репетиций «Семьи». А я ду­маю, что две недели и делать будет нечего. Сколько я по­нимаю— скромные художественные задачи, которые вы­полнялись в этой постановке, и, с другой стороны, такие туго поддающиеся индивидуальности, как, например, Ку- тырина,— Вами сделано уже все с предельной возможно­стью. Значит, или я уловлю только частности и мелочи, которые легко вычистить в короткий срок, или наткнусь на такие качества и в постановке и в исполнении, для пре­одоления которых потребовалось бы гораздо больше вре­мени. Если бы еще эта вещь стоила того. Так мне ка­жется.

По поводу «Сказок» я тоже Вам ничего определенного сказать не могу. Я давно не имею в руках либретто. Из музыки хорошо помню только популярнейшую серена­ду. Да и вообще сказки Гофмана читал мало и, по прав­де сказать, никогда ими особенно не увлекался. Помню, что всегда Гофмана литературоведы ставили рядом с Го­голем, Гоголем-мистиком, Гоголем, гримасничающим, а эта сторона меня никогда и в Гоголе не увлекала. Сказки я в детстве любил, но только именно сказки: вот «Тысяча и одна ночь», Шехерезада. И даже уже поэтому мне ка­жется, что Вы правы, что здесь подчеркивание сказочно­сти поведет к тем сценическим гримасам, на которые бы­ли такие мастера, как Таиров или Комиссаржевский, и которых я никогда не любил. Сказочность будет найдена, вероятно, в каких-то привходящих на сцене обстоятельст­вах. А люди должны быть совершенно живые, простые, ясные.

Не могу Вам сейчас сказать, повторяю, что-нибудь определенное. То мне кажется, что в световых моментах, то в появлении лиц, в особенности этого скептика. Пото­му что вести действие уже совсем просто, совсем реали­стически тоже не придется. Иначе почему же это называ­ется «Сказками». Во всяком случае, репетировать Вы бу­дете с актерами, как с живыми людьми, совершенно ре­альными, а эта черта сказочности — потом.

Зерно пьесы, мне почему-то кажется, Вы ищете не там.

Но, может быть, я ошибаюсь. Я-то всегда думал, что все произведение дышит резко пессимистическим отношением к влюбленности, к исканию идеалов, а может быть, даже и к женщине вообще.

Есть великолепный, фантастический образ Стэллы. И поэт или художник должен питаться этим образом. Ес­ли же он хочет сам, как простой, живой человек получить радость от такого образа, от земной женщины, то непре­менно наскочит или на чудесную красоту без всякого со­держания— на куклу, или на любовную хищницу, или, наконец, на существо во всех отношениях очарователь­ное, но подорванное чахоткой. Если поэт все-таки, не­смотря на пережитое разочарование, будет пренебрегать своим великолепным, фантастическим образом, то ему больше ничего не останется, как запить.

А этот его приятель, конечно, просто мефистофельско­го уклада скептик глубочайший. Как вы его верно опре­деляете,— «саркастический отрицатель».

Но, пожалуйста, не принимайте мои мысли как что- нибудь руководящее. Я, в сущности, и не собирался с Ва­ми беседовать о «Сказках» до тех пор, пока не займусь этим. А сейчас только высказал мнение прежнего худож­ника...

Из исполнителей, конечно, я бы больше всех видел Огоняна, если бы он не был так юн. Во всяком случае, с ним бы хорошо работать.

У Тимченко много вижу достоинств для этой партии и вокальных и волевых. Но думаю, что вся артистическая индивидуальность Тимченко не соответствует таким бур­ным вспышкам, как у Гофмана.

Как этот вопрос решить — тоже ничего вам сейчас ска­зать не могу.

И хотя вопрос об одной или трех исполнительницах то­же мною недостаточно продуман, но чувствую необходи­мость разных типов. Притом же, назначая одну исполни­тельницу, вы сразу отходите от одного из важнейших сти­мулов постановки — т. е. возможности репетировать одно­временно все три пьесы.

Вот пока все. Желаю Вам хорошо отдохнуть. Вы уж очень замотались.

Гринберг порывается меня видеть, но я так много по­тратил времени за этот месяц с неделей моего пребыва­ния на даче на деловые встречи, что избегаю их еще не­которое время.

Были у меня Дзержинский, Хренников. Добивается встречи со мной Кригер и т. д.

Будьте здоровы.

В л. Немирович-Данченко

6. О. Л. КНИППЕР-ЧЕХОВОЙ

*Прилагается копия 3 сентября 1940 г.*

письма М. Н. Кедрову Москва

Пожалуйста, прочтите, что я пишу Кедрову и что ка­сается и Вас.

Нельзя Горького играть в таких, хотя и мастерских, но прохладных приемах. Идти на сцену надо с тем, что Ва­ша Полина попадает в атмосферу, где идет смертельная борьба за существование! Это не значит, что я призываю пыжиться, наигрывать. Но я приглашаю думать именно о том, что Вам грозит катастрофа, а не о тонких актерских приемах для рисования бытовой фигуры.

Извините!

*Ваш* Вл. Немирович-Данченко

7. М. Н. КЕДРОВУ

*3 сентября 1940 г.*

*Москва*

«Враги»

При всем том, что Ваш Бардин сделан четко и, как у нас любят хвалить,— мягко, исполнение, во всяком слу­чае, сразу обнаруживает актера-мастера,— при всем этом я никак не могу примириться с таким ритмом роли. А ста­ло быть, в какой-то области, и самого образа. Этот, Ваш, ритм вне общей тональности спектакля, вне его горячей насыщенности. Ваш Бардин из другого спектакля. Так же, как и из другого спектакля Ольга Леонардовна. Оба вы мастерски ведете диалоги из пьесы, где разыгрывают­ся те или другие личные комедийно-драматические столк­новения, даже преимущественно комедийные; рисуется быт меткими живыми чертами, но не образы, из огромной, насыщенной страстями и гневом атмосферы. Бытовые черты взяты жизненно и просто, но в настроении благо­душного отношения к событиям. Вы и Ольга Леонардов­на не только не помогаете фантазии зрителя, его восприя­тию подниматься от быта до эпохи, а скорее принижаете.

Рядом с Хмелевым, Тарасовой, Соколовой, Прудкиным, Бендиной, Орловым, образы которых тоже жизненно бы­товые, но взяты в пьесу.

Отчего это происходит?

Только оттого, что Вы идете на сцену не с теми зада­чами, Вы идете рисовать, технически очень умело, быто­вую фигуру, которая сама по себе и не требует сильного захвата. А надо идти с чувством смертельной борьбы за существование. Шахматы — шахматами, но тут начинает трещать капитал, основа всей жизни, да и не только капи­тал, а и многое-многое, еще более важное. И он не просто кисель и мямля, а бестолково, с дурацким либерализмом, но со всей внутренней энергией, со всей страстностью ищет своего либерального выхода и, быстро уставая, с дряблой, хотя и напряженной мыслью попадает в киселя и мямлю. Тогда и темп роли не тот!.. А Вы попадаете в ленивого Манилова.

Качалов играл с огромным темпераментом и в отнюдь не замедленном темпе и все-таки был либеральный ки­сель.

8. В. Г. САХНОВСКОМУ

*11/11 — 41 г. И февраля 1941 г.*

*Барвиха*

Дорогой Василий Григорьевич!

Ввиду срочности поставленных Вами вопросов отбра­сываю все возражения, какие я мог бы привести как в це­лях самозащиты, так и по пунктам спорного порядка, и отвечаю только на то, что требует категорического и немедленного моего ответа.

' Вот единственная позиция, которую я не могу оста­вить незащищенной:

в основном репертуаре нашего театра должны быть спектакли, целиком достойные репутации и ответствен­ности МХАТа. Это — главнейшая задача моей жизни, это­го требует правительство, и это не отрицается Вами.

В этом центре сходятся — или помогают и осуществ­ляются, или мешают и отбрасываются — все вопросы те­атра. Пускай это будут только спектакли основной сце­ны, пускай они готовятся слишком долго, но никакие воп­росы самолюбия, сострадания или текущих удобств не должны засорять эти спектакли в их каждодневном дви­жении.

18. В. И. Немирович-Данченко 513

Раз эта позиция оберегается, — тем лучше будет атмо­сфера в театре, тем благороднее будет мое чувство ко всем, кто этому поможет,— в первую очередь к Вам.

Исходя из этого, и отвечаю на центральный абзац Ва­шего письма (стр. 2): «Сущность этих очередных вопро­сов» и т. д. Здесь только два пункта, встречающих мои возражения. Первый: «более широкое и смелое дублер- ство». Выше это же, очевидно, определяется «ответствен­ным дублерством». Не очень ясно представляю себе это конкретно, поэтому и оговариваю, что если это надо, чтоб изменить существующую сейчас строжайшую систему в дублировании в «Трех сестрах» или в ведущих ролях «Анны Карениной», «Врагов», «Горячего сердца» и дру­гих пьес того основного репертуара, о котором я говорил выше, то дать полное согласие на такое эластичное опре­деление я не могу: буду запрашивать о каждом случае в отдельности. Лучше всего, если бы Вы этот вопрос об­ставили конкретными примерами. Может быть, я не испу­гался бы. Против «широкого дублерства» в других пье­сах и не возражал.

Второй пункт — организация школы. Повторяю, что это вопрос сложный, он еще больше сгустит атмосферу недовольных, затребует еще спектаклей и т. д. и т. д. Да это и не срочно.

По всем остальным пунктам этого абзаца предостав­ляю Вам действовать как найдете нужным:

«Право отдельными группами готовить пьесы». Напри­мер, как я понимаю, «Столпы общества» с Сосниным в ро­ли Берника? Не возражаю. Очевидно, еще какая-нибудь пьеса? («Быть смелее в выборе репертуара и распреде­лении ролей».) «Даже рисковать и т. д.» — «Большая са­мостоятельность режиссуры». (Кстати, спросите Литовце- ву, что она предпочитает—«Столпы общества» с боль­шой самостоятельностью или«Дядю Ваню», как было с «Тремя сестрами»? Если первое, то скорее обсудим, кому передать «Дядю Ваню»)... «Удалить из театра не имею­щих шансов»... «Большое количество репетируемых пьес»... Все?

Здесь сосредоточены мероприятия, на какие Вы наи­более рассчитываете в целях удовлетворения актеров. По­этому могу надеяться, что Вы не будете чувствовать себя «механическим передатчиком моих распоряжений». Руки у Вас развязаны.

Было бы — не скажу даже несправедливостью,— а просто дикой нелепостью, если бы где-нибудь в театре предполагали, что я не вижу положения, в каком находит­ся наше дело. Думаю, что я вижу и глубже и дальновид­нее чем это может казаться кому-то издали. Тем более же­лаю Вам мужества и здорового спокойствия.

Любящий Вас

Вл. Немирович-Данченко

9. ИЗ ПИСЬМА В. Г. САХНОВСКОМУ

*Февраль (после 11-го) 1941 г, Барвиха*

...«Гамлет», «Пушкин», «Дядя Ваня», «Идеальный муж». Одновременно! Театру больше и мечтать не о чем. И вот все-таки... Во-первых, оказывается, «большая» часть труп­пы остается незагруженной! И что еще хуже: по-моему, вот уже несколько лет у нас в театре значится таким же порядком по четыре пьесы в одновременной работе, а в результате выходит в свет не более двух!

Отчего это происходит?

Если два раза внимательно прочесть Ваше письмо, то, пожалуй, легче всего прийти к выводу, что вся вина ле­жит на мне, на Владимире Ивановиче, что я задерживаю выходы из положения. Не откажи я согласиться на то-то и то-то, дело пойдет на лад.

Четыре спектакля. Кое-где даже с дублерами, и все же большая часть труппы не загружена. Не значит ли это, что просто труппа чересчур, ненужно велика? Да и разве есть сомнения, что в этой громадной труппе много несомненно хороших, но и несомненно мало нужных ак­теров? То есть не могущих ответить в ведущих ролях на те высокие требования, которые предъявляются к Худо­жественному театру. Но расстаться с ними жалко — и у них есть хорошая работа в театре, да и сами они предпо­чтут или ждать, или... требовать.

Сделайте список этой «большой» части труппы, не за­нятой в четырех постановках, и вглядитесь внимательно, точно ли все они заслуживают того, чтобы ради них те­атр шел на художественный компромисс.

...Я высказал все свои сомнения и возражения.

Положение в театре я рассматриваю не менее глубо­ко, чем другие. Но и причины я вижу глубже. И ищу вы­ходов с напряжением, мучительнее какого давно не знал.

Я не возражаю против различных Ваших мероприя­тий. Даже таких, которые мне кажутся и бесполезными. Но я все еще не могу сдать главнейшей позиции: спектак­лей, достойных славы и ответственности Художественного театра. В этом центре у меня сходятся — или помогают, или осуществляются, или разбиваются, или отбрасывают­ся— все, решительно все вопросы жизни театра. Пускай это будут только спектакли основной сцены, пускай они готовятся слишком долго, но их создавать могут только актеры яркой индивидуальности и искусства нашего те­атра. И никакие вопросы самолюбия, сострадания и те­кущих удобств не должны засорять эти спектакли в их каждодневном движении.

Раз эта позиция оберегается от напора вульгариза­ции,— чем лучше будет атмосфера в окружении, тем бла­годарнее будет мое чувство ко всем, кто этому поможет,— в первую голову к Вам.

10. М. Б. ХРАПЧЕЫКО

*20 марта 20 марта 1941 г.*

*Москва*

Дорогой Михаил Борисович!

Я опять по поводу жалованья Качалова и Москвина. В этом пункте у Вас решительно какая-то ошибка. Даже в последней нашей встрече я уловил нотку, что в Ваших глазах Садовский, например,— то же, что Качалов и Мо­сквин. Это же грубейшая недооценка. Я очень ценю Са­довского, Климова, Яблочкину, Книппер и т. д., но Кача­лов и Москвин головой выше всех «народных» СССР, получающих одинаково по 3 тысячи руб. У Садовского нельзя найти во всем его репертуаре ни одной роли тако­го масштаба, такого создания, каких у Качалова легко насчитать восемь-десять! Юлий Цезарь, Иван Карамазов, Анатэма, Карено, даже Бардин, Барон — это то, что мне сразу приходит на память. Таких созданий у его товари­щей нет. Что касается Москвина, то я не знаю ни одного актера, у которого были бы такие блестящие исполнения по синтезу формы и содержания, глубине образа и яр­кости его выражения: Федор, Лука, Епиходов, Опискин, Снегирев —опять-таки первые, приходящие мне на па­мять.

Как можно ставить этих двух на одну доску со все­ми, хотя и прекрасными актерами.

А они у Вас получают даже меньше Леонидова. Почему?

И Вы за них не боретесь. Простите, но здесь какая-то канцелярская уравниловщина.

Говорю со всей убежденностью моего полувекового опыта: равных этим двум актерам нет во всем Союзе.

С искренним приветом

Вл. Немирович-Данченко

11. В. КАЙМАКЦВУ И Н. ЗОЛОТУХИНОЙ

*1941 г. 18 июня 1941 г.*

*Москва*

Милые ребята!

Мне грустно, что в ответ на Ваш горячий порыв при­ходится писать слова, как холодный душ.

Все ваше письмо — это сплошное зазнайство, даже мало простительное детским невежеством.

Вы себя несколько раз называете «большим талан­том». Сначала кажется, что вы шутите. Вы не имеете ни­какого понятия о том, что такое талант. А есть у вас сце­нический дар или нет, это может определиться лет через пять! Сейчас у вас только горячее желание. Но чтобы это желание осуществилось, чтобы через несколько лет вы могли попасть в театральную школу, вам надо преж­де всего учиться, учиться и учиться; надо прежде всего быть хорошо грамотными. А судя по вашему письму, вы даже для 6-ти классников мало грамотны.

Второе — вам надо преодолеть ваше зазнайство. Мо­жете, конечно, и вчитываться в лучшие драматические произведения. Можете и «представлять», для себя, как забаву, но не отдавайте этому занятию время, оторван­ное от общей учебы, от физкультуры, не считайте это по­ка вашим важнейшим делом.

А главное, повторяю,— учитесь.

Вл. Немирович-Данченко

12. В. Г. САХНОВСКОМУ

*19/IX 19 сентября 1941 г.*

*Нальчик*

Дорогой Василий Григорьевич!

Если бы Вы почуяли, как часто и помногу я думаю о Вас, Вы, может быть, были бы тронуты. И как я хочу, чтобы Вы были здоровы-здоровы.

И право, Вы сделаете гораздо больше, если будете стараться работать, как говорили в старину,— методич­нее. Это, очевидно, значило меньше тратить нерва.

Как-то у Вас там дела? От Ольги Сергеевны давно уж не имею вестей, с неделю!

Вот возьму да и уеду в Тбилиси!

Как же Вы будете с Тархановым, если он приедет до выпуска «Курантов» с Хмелевым? Только решительно не допускайте, чтоб...

Погодин писал пьесу о Ленине, Леонидов ставил пье­су о Забелине, а не вышла бы теперь пьеса о матросе Рыбакове, или даже просто пьеса о Ливанове. Боритесь крепче.

Ну, будьте здоровы!

Я писем почти совсем не пишу.

Это вот воспользовался «оказией» — поездкой Аллы Константиновны. Должен сказать, что она давно уже го­това ехать в Москву, без всяких колебаний.

Привет Вашей жене и находящимся около Вас в МХАТе.

Вл. Н емирович-Данченко

13, ИЗ ПИСЬМА Е. Е. ЛИГСКОЙ

*28 сентября 28 сентября 1941 г.*

*Нальчик*

Я посылаю Вам письмецо от 19-го — доказательство растрепанности, в какой находится переписка. Во-первых, как-то совсем не хочется писать, когда знаешь, что пись­мо дойдет в лучшем случае на 8-й, 9-й день. А события, и настроения, и обстановка так меняются. Во-вторых, я совершенно обратился в буриданова осла, да еще слож­нее. Тот не знал, из какой из двух вязанок есть, а я — из трех. Ложишься спать.— Нет, в Москву! в Москву! Утром налаживаешь Москву: не хочу слушать Храпчен- ко, ничего страшного в Москве нет, а если и есть, почему я должен составлять исключение? Бомбежка по пути? — Преувеличение! Иду в Совнарком говорить по прямому проводу с Храпченко. «Нет, нет! Оставайтесь!» — «Да по­чему Вы так настаиваете на том, чтобы я оставался?!» — «Не я настаиваю, а кто послал Вас. И не могу говорить подробнее по телефону».

А погода летняя, тихая, горы сверкают снежной бе­лизной... Ладно! Остаюсь.

Проходит день. Скучища! Тощища!

Еду в Тбилиси. Там уже ждут! Сговариваемся с Неж­ным, он меня будет сопровождать. Телефоны, запросы. Едем по Военно-Грузинской дороге. Все время на зисе, от Нальчика. В Орджоникидзе отдыхаем, и т. д. и пр.

Следующий день. А чем меня там будут кормить? А хватит ли меня? Ведь надо будет смотреть грузинский драматический, оперный,( русский драматический и по каждому выступать и выступать вообще, и банкеты! ...Не выдержу, «не забывай о возрасте!» Да и 400 километров автомобиля! Нет, остаюсь в Нальчике. Работать! Дикто­вать! Давайте сюда Орловскую. Потом все снова — сна­чала. Нет, в Москву! Нет, остаюсь! Нет, Тбилиси. И еще выписать сюда наших. И так иногда буквально каждый день. Нежный измотался: то места в поезде (отсюда мяг­кого вагона не получить, надо из Тбилиси. Это было од­ним из соблазнов Тбилиси: оттуда прямо до Москвы!). То машину на 400 километров, то телеграммы, то теле­фоны!.. А тут еще смена военных вестей! Да слухи, да рассказы приезжающих.

Когда великолепная погода — хорошо тут. А когда не­прерывный дождь и туман двое суток — тогда ужасно. Как в ссылке. И в Уг 7-го маскировка, и я в очень хоро­шем номере, но один и один!

...Самое сильное из моих желаний все время была Москва. ... И сколько тут, в Нальчике, уговоров! Качалов, Книппер, Тарханов, Литовцева — все сходятся на том, что надо еще выждать. ...И переждать, кажется, придет­ся не месяц, а больше.

Вот как длинно и скучно я Вам рассказываю, а это только набросок, намек на тревогу и пестроту здешних переживаний. А тут еще местные власти, и особенно те­атральные, готовы сделать все, только бы я не уезжал. А когда я говорил «уеду», то все наши, и мхатовцы, и Малый театр, высказывались: надо мне ехать за Вл. Ив.!

Значит, поставил точку и выписал сюда всех... На два дня пока легче стало. Осел начал есть с какой-то вязанки.

Должен признаться, что и это письмо я пишу с боль­шим насилием над собой. И скучно писать, и длинно, и в конце концов все же не рисует моего пребывания здесь. Совсем не рисует. Пишу только, чтоб хоть как-ни­будь откликнуться на ожидания, какие у Вас, несомнен­но, по отношению к Нальчику.

Телеграмму объединенного совещания получил. По­смотрим!

А Вам и отдохнуть не дают!

*Ваш* Вл. Немирович-Данченко

14. Е. Е. ЛИГСКОЙ

*12 окт. 12 октября 1941 г.*

*Нальчик*

Дорогая Евгения Евгеньевна!

Сейчас получил Ваше письмо. От 20 сентября, на 12-й день! Ну, как тут переписываться? И с телефоном стало много труднее. А телеграммы возможны только «молния». Но чего это стоит! На днях я послал Храпченко — стоило 93 р. 40 к.!

Когда Вы получите это письмо, мои, надеюсь, будут уже тут, в Нальчике. Думаю о Вас. Хотя мы и не часто виделись, а все же сознание, что под боком — располо­женные дружески люди. Но будем верить, что это нена­долго... А я поставил какую-то точку и как бы сбросил одну из назойливых мыслей. Из трех вязанок буриданов осел выбрал наконец одну...

Сегодня я как будто в первый раз ощущал великолеп­нейший день. Два дня был сплошной туман и мокрый снег. И холод! Здесь туман с дождем особенно нудны, особенно безнадежны; кажется, никогда в жизни не уви­дишь больше солнца. Но было хоть тепло. А вчера и тре­тьего дня холодище. И вдруг сегодня с утра небо чистое, голубое, прозрачное, солнце горячее, а горы, даже неда­лекие, покрылись снегом. Горячий, летний день, прони­занный чистотой снегового озона. И тишина, ни малей­шего ветра. Может быть, оттого, что я примирился с судь­бой вынужденности пребывания здесь, я мог отдаться такому дню свободно, без душевной смятенности, неот­рывной озабоченности. Хоть на несколько часов. В парке.

Правда, все переживания, даже приятные от изуми­тельного дня, подернуты тоской. Но с этим уж ничего не поделаешь. В такие дни еще больше ноет «зубная боль в душе». Тут и «прощай, жизнь!», и облачное, туманное будущее, полное надежд для молодых и сильных, и — с неотвязной ноющей тоской настоящее- И как это ни сен­тиментально, а приходится признаться, что в душе все что-то плачет...

Я что-то не помню в своей жизни такого длительного ощущения одиночества. Бывали дни,— вот именно в ту­ман и дождь,— когда понимал психологию запертого в клеть зверя. Вот почему я так рвался в Москву...

Вы пишите: «но, вероятно, и планов определенных у Вас нет». Вот это так и есть! Ничего не знаю. Сказали мне сверху: сидите и ждите. Буду сидеть и ждать.

Спасибо за письма, хотя и редкие.

А вам необходимо совсем отойти от деловых забот на две-три недели. Не можете ли уехать в какой-либо сана­торий, подальше? Если нужны деньги, возьмите из при­читающихся мне 1000 руб.

Прилагаю доверенность.

Обнимаю Вас.

Вл. Немирович-Данченко

Когда приедет Михаил Владимирович, я разберусь в моих денежных счетах и напишу Вам, что делать с при­читающимися мне из Музыкального театра. Во всяком случае, если Вам нужно, возьмите и сверх тысячи руб.

В. Н-Д.

15. ИЗ ПИСЬМА О. С. БОКШАНСКОЙ

*2 9 ноября 1941 г. 29 ноября 1941 г.*

*Тбилиси*

...Неловко как-то Вам рассказывать, насколько здесь не только спокойно, но и радостно. Вы знаете: город чу­деснейший, отношение к нам великолепное, ко мне лично в особенности, и от общественности, и от правительства.

Разместились не плохо. Все наслаждаются климатом, городом.

Трудно материально, в особенности, Вы поймете, мне. Как ни верти, а нужно тысяч 8—9 в месяц, а Вы знаете, что московские мои доходы пока отсутствуют. Но уже получена от Шаповалова просьба здешнему управлению авансировать нас зарплатой.

Тут произошел даже один, так сказать, не очень лов­кий случай. Шаповалов перевел для зарплаты 50 тысяч как раз в то время, когда я был уже здесь, а группа му­зыкантов — как у нас называют, «группа Гольденвейзе­ра»— находилась в Нальчике. Тамошний начальник Ко­митета искусств, как выражаются, «шляпа», не нашел ничего лучше, как передать эту сумму Гольденвейзеру. Тот и употребил ее всю на зарплату музыкантам. Потом я узнал об этом, послал телеграммы Шаповалову и в Нальчик. В небольшой части дело исправлено. Словом, по-видимому, мы и материально будем обеспечены. А первый секретарь ЦК партии сказал, чтобы я ни о чем не думал, что правительство считает своим долгом меня обеспечить.

Я здесь нахожусь вот уже месяц. Пока заканчиваю те воспоминания о моих первых театральных впечатлениях в Тбилиси, которые Вы знаете, и через неделю хочу вы­ступить с ними в отдельном вечере (сбор с этого вечера отдам на оборону). А наши начали вчера, 28-го, концерт­ным выступлением — Качалов, Ольга Леонардовна, Тар­ханов, Шевченко, Массалитинова, Климов, Рыжова [[55]](#footnote-56).

Предполагаем еще поставить (уже начали репетиции) «Мудреца». Для Глумова взяли одного из лучших акте­ров здешнего театра. Хороший.

А я, очевидно, буду проводить мое искусство в театрах Руставели, Марджанишвили и в Большом оперном.

27-го смотрел Хораву и Васадзе в «Отелло». Хорава Отелло замечательный. Нахожу даже, что это явление театральное.

Вы, конечно, поверите, что не только дня не проходи­ло, но, может быть, и часа за все это время, чтобы я не думал с волнением о Вас в Саратове. Кажется, довольно ясно вижу свою эмоциональную картину пребывания те­атра в Саратове. Но все мои мысли и волнения крепко опираются на присущий мне успокаивающий оптимизм, который, впрочем, сейчас опирается на глубочайшую веру в то, что все это тяжелое скоро окончится и все нанесенные нам раны будут живо затягиваться.

Музыкальный театр в Москве, как Вы, вероятно, зна­ете, играет до сих пор. Передо мной «Известия» от 20-го ноября. Кроме того, я получил телеграмму из Москвы от Маркова, который живет в моей квартире. Представьте, телеграмма из Москвы, простая, в 120 слов, дошла в один день. Я на эту телеграмму ответил, и через два дня уже получил ответ на мою телеграмму. Музыкальный театр играет, и, как мне говорил по телефону давно еще Шаповалов, заявил, что он желает эвакуироваться по­следним. Сборы он делает полные и даже выпустил премьеру — балет «Штраусиану». «Известия» дали об этой премьере хвалебную рецензию.

Нечего и говорить, что Миша с Зоей рвались туда пе­ребраться, но их оставили. Шаповалов говорит, что в случае эвакуации театр будет направлен в Ашхабад, а тогда нам будет легко соединиться. Отсюда до Ашхабада совсем недалеко, если не.через Каспийское море, то хотя бы даже через Иран.

Вот все это письмо, как Вы видите, я продиктовал. От­того только мне и удалось сказать так много.

Скажите Орловской, чтобы она не ревновала к моей стенографистке.

Обнимаю Вас, и передайте мои крепкие горячие слова Москвину и всему театру.

В гостинице здесь еще живут Книппер и София Ива­новна, Тарханов со своими и с семьей Аллы Константи­новны, Семенова с ребенком (девочка) и, конечно, Нежный. Он около меня. Любимец всех, потому что уст­раивает всех совершенно фантастически. Тут и квартиры (на всех 150 человек), и дрова, и продукты, и лечения,— словом, не имеет минуты покоя. «Инциденты» случаются только с... Шевченко и кое-когда с Ниной Николаевной.

Гостиница — против моей гимназии. Хотя вид ее и изменился, но, конечно, я узнал моментально. А театр, в котором я выступал (с Южиным), не только не суще­ствует, но я не встретил ни одного человека, который бы помнил о нем. Я сам отправился доискиваться: извините, но я твердо знаю, что он был вот тут, и был тут сад... Нашлась соседка старуха, которая подтвердила, что тут был сад и театр.

Ни одной своей квартиры не нашел.

Вообще, как будто я в этом городе никогда не бывал, а где-то читал о нем, о прежнем.

...Здесь жизнь идет темпами военного времени, но без налетов. И хотя маскировка требуется, но улицы всю ночь полуосвещены.

Еще раз до свидания!

*Ваш* Вл. Немирович-Данченко

Вот спасибо, лицам, взявшимся передать эти письма!!!

16. О. С. БОКШАНСКОЙ

*2 марта 1942 г.*

*Тбилиси*

Милая Ольга Сергеевна! 2 марта. — Вчера Тарханов принес мне кучу писем из Саратова. Я вспоминаю... давно-давно—45—50 лет на­зад... в деревне «Нескучное», в усадьбе... Степь... Почто­вая станция в 50 верстах... Почти два раза в неделю... И вот чувства, когда привозили почту, кучу писем, газет... Это наполняло целый день, возбуждало; становилось еще тоскливее вдали от людей... Сентябрь еще не скоро... сколько надо терпения ждать.

Ну, не совсем такие чувства, а похоже... Письма из МХАТа... Это не то, что 4—5 раз в день, в Москве, не сразу и скрываешь: подождут!.. И ценны все подробно­сти. Сейчас еще обостряются чувства тем, что я мало кого видаю, на санаторском режиме, не втянулся ни в какие интересы, которые заслоняли бы новости извне...

Раевский — уже художественный руководитель цело­го театра! И он еще уклоняется! Трудно Солодовиикову с людьми. Шлуглейту Храпченко предлагал директорство [в] Малом театре или Вахтанговском, он уклонился. Для него Музыкальный театр [имени] народных артистов и т.д.— дороже,— как для Раевского режиссура, да еще не самостоятельная в МХАТе — ближе сердцу.

А Вы знаете, что о «Курантах» в Москве, на публич­ной генеральной 12 октября, Вам не удалось написать мне ни строчки? Узнал только от Храпченко.

Грибову скажите, что письмо его меня растрогало. (Поскольку я на это еще способен.) Верю, что он воспри­нял вспышки моих мыслей, и верю, что он ценит их. Должен признаться (если это не признак старости — возможно!), что когда я вспоминаю свою работу в «Ку­рантах», она мне кажется настоящим режиссерским творчеством. Может быть, именно потому, что в стремле­нии помочь Грибову создать Ленина во мне волновались самые лучшие, самые возвышенные частицы моей сущ­ности. А режиссерский дар радовался и подсказывал форму... По всему этому мысль, что при сдаче спектакля я забыт, заливала меня пессимистическим отношением к людям. И я говорил об этом! И еще смеялся: «Vous Га- vez voulu, George Dandin». Сам же проповедуешь, что режиссер должен умереть в актере, ну вот и гляди, как это бывает красиво.

Но потом телеграмма Москвина с Хмелевым, теперь письма Грибова, Кнебель — рассеивают мой пессимизм, хотя бы и на время.

Вот и Кнебель передайте мое спасибо за подробное письмо. Оба письма прочел с большим вниманием и еще заставил Ал. Ал-ча прочесть громко.

Кстати, Ваши письма ко мне гуляют по рукам, всех очень интересуют и возвращаются довольно-таки потре­панными.

И Калишьяна поблагодарите за его красивую теле­грамму по поводу сотогок<Трех сестер».

Ну, и себя поблагодарите за подробные письма.

Мне нравятся все занятия с молодежью. И чеховские миниатюры, и вводы в «На дне»; Молчанова — Настен­ка,— интересно. Хорошо, что вводы в «Вишневый сад» производятся медленно... Может быть, мне удастся сде­лать с «Вишневым садом» нечто подобное «Трем сест­рам». Буду надеяться, что новые исполнители, которым, конечно, придется двигаться по старой трактовке, не за- штампуются настолько, чтоб потом не смочь сильно пе­ревоплощаться. Так как у меня «Вишневый сад» не такой, какой идет сейчас в МХАТ. Об одном очень, очень, очень прошу: с текстом обращаться, как со стихами! Ни одной запятой не оставить без внимания и, уж конечно, не за­сорять его вставками — «вот» «же», «ну», опять «вот», еще «ну», «ведь» и т. д.

Телеграммы Ваши из Саратова получаем очень быстро.

О трагедиях Толстого и Соловьева. Вторая не идет ни в какое сравнение с толстовской. У Толстого пьеса неук­люжая, с рядом плохих картин, но и с рядом картин ог­ромного таланта. А у Соловьева все серо и бледно.

Буду говорить на эту тему с Хмелевым, которого жду.

Я тоже помнил, что Толстой должен был писать для МХАТа, но разве с Судаковым в таких делах потягаешь­ся?!

Материалы по заседаниям Сталинского комитета все подобраны и в особой папке будут переданы Вам. Кстати: в Куйбышеве членам комитета за каждое заседание пла­тили по 100 руб., а я сказал, что это нарушение бюджета, и платил по 50.

Привет всем!

*Ваш* Вл. Немирович-Данченко

При сем Вам посылаются лимоны: 4—Вам, 2—Гри­бову, 2—Москвину, 2 — Кнебель. А Калишьяну?

17. M. О. КНЕБЕЛЬ

*Конец апреля 1942 г.*

*Тбилиси*

Что в моих глазах важного в постановке «Три сест­ры»? Какими путями достигнуты такие блестящие ре­зультаты? Я считаю этот спектакль, как выражаются у нас, потолком театрального искусства. Это вершина, к которой, можно сказать, даже полусознательно стре­мился Художественный театр, начиная с «Чайки», с пер­вого же года. Как будто бы 40 лет шло только развитие и ожидание тех театральных начал, какие были заложе­ны мной и Станиславским в последние годы.

Успех последней постановки «Трех сестер» можно расценивать по двум линиям, так сказать, негативной и позитивной, т. е. устранение накопившихся штампов, уст­ранение отрицательных явлений в искусстве Художест­венного театра, и'внедрение и углубление новых элемен­тов постановочного творчества. К первому отосится:

1. преувеличенное и искривленное пользование прие­мами «объекта»;
2. борьба с затяжным темпом;
3. так же как и первое, дурно понятые приемы так на­зываемой системы Станиславского в восприятии того, что происходит на сцене;
4. борьба с выработавшейся привычкой говорить, ради плохо понятой простоты, себе под нос;
5. засорение текста;
6. сентиментализм вместо лирики.

Ко второй области, положительных элементов, надо отнести:

* 1. хорошо выдержанное, крепкое зерно спектакля;
  2. прекрасно понятый, схваченный и проведенный «второй план»;
  3. мужественность, прямодушие;
  4. поэзия;
  5. простота, истинная театральная;
  6. может быть, еще только в попытках,— физическое самочувствие.

Вот каждую из этих областей надо рассказать под­робнее. Начнем с отношения к пьесе, уже не только иг­ранной Художественным театром, но и имеющей репута­цию одного из самых лучших его спектаклей.

Еще задолго до возникновения Художественного те­атра я на репертуаре Малого театра во многих своих статьях утверждал, что снижение театра в высшей степе­ни зависит от неправильного понимания слова «тради­ция». В Малом театре большинство актеров, и даже ак­теров первого положения, считает традицией повторение тех образов и тех мизансцен, по возможности до малей­шей подробности, какие были созданы первыми исполни­телями ролей. Вот Шумский создавал Аркашку в «Лесе» в таких-то и таких-то характерных чертах, такими-то и такими-то мизансценами. Умер Шумский, пришел на его место Правдин, высшим достоинством которого считалось повторение всех приемов Шуйского, как можно ближе к подлиннику. Таким образом, в искусстве уже появилась копия. Сходит со сцены Правдин. На его место вступил его ученик Яковлев, тоже очень талантливый актер. Но и он, играя Аркашку, своего вносит" только то, что при­надлежит его индивидуальности, его темпераменту, его внешним данным. Но и в костюме, в манере играть, и в приемах комизма, и во всех мизансценах он повторяет то, что делал его учитель. Это уже копия с копии. Это я беру один маленький пример, но такими примерами перепол­нена работа театра. Как-то даже странно, что ни адми­нистрация, ни сами актеры не чувствуют, что копия не составляет настоящего творчества, что такая передача квазитрадиций отнимает у театра ту художественную свободу, без которой немыслимо развитие искусства.

Наученный опытом Малого театра, я всеми силами стремился, чтобы эта беда не повторялась в Художест­венном театре, И первые 10—15 лет, когда наше искус­ство только создавалось, такие опасения не могли иметь места. Но постепенно актеры старели или уходили из жизни, и мы приближались к такому же положению за­мены первых актеров другими. Еще пока дело сводилось к замене экстренной, необходимейшей, с двумя, тремя, четырьмя репетициями, замене основного исполнителя дублером, приходилось мириться с тем, что внезапно вводимый дублер не имеет времени сотворить роль за­ново и подчиняется уже установленным мизансценам и сценической интерпретации. Но вот наступил момент, когда, в особенности в пьесах Чехова, понадобилось за­няться этим вопросом внимательнейше.

И было дело так. Зашел я как-то перед началом спек­такля «Дядя Ваня» в уборную Станиславского. Он гри­мировался для роли Астрова, гримировался и очень сер­дился: «Вот замазываю морщины, как дрянная кокотка. Пора мне уже бросить играть эту роль». И мы разгово­рились о том, как правильнее поступить с пьесой, когда она после 10 долгих лет начинает уже вся обрастать штампами. И, кажется, он же и предложил поступить так: какую-нибудь из пьес Чехова отложить на несколь­ко лет, снять с репертуара, а потом ее возобновить зано­во и, может быть, даже с новым составом исполнителей. Я так и поступил, снял «Дядю Ваню». Прошло лет пять, и я решил «Дядю Ваню» возобновить, но уже совсем за­ново, чтобы все действующие лица исполнялись новыми актерами, и даже режиссура чтобы была новая. От меня или Станиславского могли прийти только какие-то общие советы относительно чеховского тона на нашей сцене. Таким образом, сколько помню, решено было: дядя Ваня, вместо Вишневского — Массалитинов; Астров, вместо Станиславского — Качалов; Елена, вместо Книппер — Германова; Соня, вместо Лилиной — Крыжановекая; Вафля, вместо Артема — Грибунин; Войницкая, вме­сто Раевской — Муратова; профессор, вместо Лужско- го — Хохлов.

Вообразите мое удивление, когда старые исполните­ли, включая самого Станиславского, не только начали мне возражать, но просто подняли целый бунт. И тут я начал слышать такие предложения: Вафлю должен иг­рать Павлов, как более всех похожий на Артема,— гово­рит опытная и наиболее, казалось бы, свободная худож­ница нашего театра. Грибунин пришел ко мне почти со слезами, говоря, что он не может играть Вафлю, потому что перед ним стоит образ Артема, маленького и тол­стенького, а сам Грибунин довольно высокий и плотный. Не буду говорить об остальных, потому что там уже бы­ли совсем консервативные соображения. От этого всего так и веяло традициями Малого театра. Но этого мало. Когда я сказал о моем плане возобновления «Дяди Ва­ни» людям из публики, наиболее преданным Художест­венному театру, по-настоящему его любящим, то и там я услыхал: «Нет, знаете, как-то и не захочется смотреть этот наш любимый спектакль в какой-то новой интерпре­тации». Однако для меня этот вопрос стоял очень серь­езно. Это именно тот путь, по которому театр покатится вниз. И поэтому я пошел наперекор всеобщим возраже­ниям и начал репетиции в том составе, какой назначил. Вот тут и раскрылась настоящая правота в вопросе от­ношения к пьесе. На первой же репетиции я поставил вопрос так: давайте читать эту пьесу, как будто бы она совершенно новая, тем более, что вы, исполнители ролей, в этой пьесе не играли, для вас она свежая. Итак, нач­нем. Декорация в первом действии, вы помните, какая у нас была? «Ах да, это был замечательный пейзаж, глу­бокий, осенний пейзаж Симова, «золотая осень». «Так, а между тем вот тут попадается такая фраза: «Еще сено не убрано, а ты говоришь о каких-то призраках». Значит, действие происходит летом. При чем же здесь «золотая осень»? Очевидно, та постановка пошла не совсем по пра­вильному пути. Пойдем дальше. Вафля. Вот тот самый великолепный, .трогательно обаятельный образ Артема, который мешает вам, Владимир Федорович (к Грибуни- ну), играть эту роль. Вот есть фразы, из которых видно, что он племянник бывшего владельца этого большого имения. Ну скажите, пожалуйста, был похож сколько- нибудь Артем на владельца крупного поместья?» Все си­девшие за столом в этот момент сказали: «Ну уж, конеч­но, нет, он был похож на нахлебника из тургеневской пьесы». «А между тем его рисовать можно так-то, так-то и так-то», и я начал набрасывать те или иные образы, возникшие в моей памяти из жизни.

Или эта Войницкая. У нас почему-то она была трак­тована в буклях, в фижмах, точно екатерининской эпо­хи, между тем как это совершенно определенный чехов­ский образ интеллигентной, прямолинейной, несколько тупой женщины, набившей себе голову штампами либе­ральных идей, которые она произносит, нисколько их не чувствуя. Это вот такая-то или такая-то, и сразу я на­чал напоминать фигуры знакомых нашим же актерам жен­ских образов такого чеховского типа, — ничего похоже­го на то, что у нас делалось. И дальше, как образ про­фессора, так и других легко было направить по пути, со­вершенно свободному от нашей прежней постановки, ес­ли исходить из двух положений: первое — читать пьесу как новую, второе — искать образы от жизни, а не от прежней сценической формы.

Довести до конца этот важный опыт не удалось, так как произошла революция, так называемая качаловская группа поехала в Харьков, там застряла, была отрезана и затем бежала от Деникина за границу, а мы со Стани­славским остались в Москве. И «Дядю Ваню» играли и в Москве, и качаловская группа за границей, но уже в полном смешении — часть новых исполнителей, часть старых, и, конечно, о реставрации «Дяди Вани» не мог­ло быть и речи.

Все это я рассказал для того, чтобы ясным стал подход к возобновлению «Трех сестер».

Со времени последней постановки «Трех сестер», ста­ло быть, прошло 38 лет. Многих из прежних исполните­лей уже нет на свете, включая Станиславского. Из остав­шихся в живых некоторые для их ролей уже устарели, другие могли бы попробовать себя в других ролях этой пьесы. Но в основном роли были розданы актерам, мно­гие из которых не только не играли в «Трех сестрах» раньше, но даже не видали этого спектакля. Бороться с навыками прежнего спектакля все равно пришлось. В окружении исполнителей, старых членов труппы; даже в публике сохранилось еще очень много лиц, которые ви­дели этот спектакль и любили его, и многие из них упор­но не хотели признать новой постановки, по крайней ме­ре, в течение первых двух актов. Как будто бы какая-то печаль за ушедшую постановку просачивалась и на ре­петициях, бог знает откуда. Бог знает из каких щелей, как вообще в театре. Часто приходилось напоминать, что люди могут стареть, а искусство не должно стареть ни­когда.

Как всегда, я начал работу как бы большим вступи- .тельным словом. Говорил об огромном значении для нас этого спектакля, потому что как бы во весь рост ставит­ся вопрос — устарел Чехов для современного театра или нет. Мысль о возобновлении «Трех сестер» была у меня уже давно, но я, откровенно сказать, именно боялся то­го, что Чехов, может быть, устарел. Но ко времени этой работы мне казалось, что наше искусство настолько ок­репло в своих новых исканиях, что можно приниматься за такую важную реставрацию Чехова. А для того что­бы иметь право сказать, что Чехов не устарел, мы сами должны сыграть наивозможно прекрасно, и прежде все­го честно, глубоко проникнув в творчество Чехова, без шарлатанства, без подражания устаревшим образцам и со свободным подходом к каждому образу, к каждой ро­ли, к каждой сцене.

После первых нескольких бесед работа переходила в руки моего товарища по режиссуре, и когда уже у него налаживались первый и второй акты, тогда он меня при­зывал проверять.

Тяготение к приемам первой постановки постепенно растаяло, и борьба становилась тем легче, чем сильнее боролись мы с накопившимися штампами театра.

В так называемой системе Станиславского большую роль играет, как хорошо знает наша театральная моло­дежь, внимание к объекту. У Станиславского это роди­лось естественно от его борьбы с театральной рутиной, когда актеры вообще как бы обращались к публике. Ред­кий из актеров даже соглашался говорить без того, чтобы не обращаться всем фасом к публике. Ощущение показа себя перед публикой, в сущности говоря, старого акте­ра не покидало до тех пор, пока его истинный талант не захватывал его всецело. Эта черта «необщения» с парт­нером доходила до комических геркулесовых столбов. Станиславский в своей работе стремился побороть эту театральную рутину огромным общением на сцене парт­неров между собой. Актер должен хорошо видеть лицо, с которым он ведет сцену, замечать малейшие оттенки в интонации или мимике партнера, вообще жить вдвоем, втроем, со всеми теми, с кем он на сцене сталкивается, а не играть на публику. Это мы все, придерживающиеся школы Художественного театра, хорошо знаем. Но, в конце концов, наша молодежь, добиваясь этого общения с объектом, до такой степени вживалась в этот прием, что игра их становилась уже даже малотеатральной, не­доходчивой, назойливой. На репетициях любой пьесы то и дело приходится — как бы сказать отрывать испол­нителя от его партнера и направлять его внимание на все другие, более важные психологические движения об­раза. Как отсутствие общения с объектом в Малом теат­ре получило гиперболические размеры, так и наши при­емы начали становиться гиперболическими. Пьесы Че­хова, и именно «Три сестры», чрезвычайно помогают бо­роться с этим, потому что у Чехова самые тонко чувст­вующие люди, с самым деликатным отношением друг к другу, самые любящие друг друга близкие не связаны так открыто, так непосредственно. У Чехова его персо­нажи большей частью погружены в самих себя, имеют свою собственную какую-то жизнь, и поэтому излишняя общительность несвойственна его персонажам, и поэто­му это излишество всегда пойдет или к сентиментализ­му, или к фальши...

18. В. В. ДМИТРИЕВУ

*31/V 31 мая 1942 г.*

*Тбилиси*

Дорогой Владимир Владимирович!

Вероятно, оттого, что я все время болезни (почти 5 ме­сяцев) думал о постановках, читал, записывал, фан­тазировал и при этом неразрывно имел перед своим во­ображением Вас, — вероятно, поэтому сегодня видел Вас во сне. Очень рельефно. В каком-то театральном со­вещании, где-то вроде аванложи Большого театра или в его верхнем фойе, где угощают чаем. И кто-то назвал Вас, а Вы куда-то испарились. И кто-то суховато ото­звался о Вас как художнике театра, и я загорячился до сердцебиения. И сказал я, на все собрание — сказал то, что постоянно думаю,— что Дмитриев до сих пор недо­оценен, что как театральный художник он талант громад­ный,— вот тут-то я и загорячился: да, да, громадный, не желаю преуменьшать значение этого слова... Ну, там еще что-то в этом смысле... Слов не упомнишь. И от сердце­биения проснулся.

И часто думаю: чего же Вам недостает для полной оценки? Как всегда, ищу ответа в собственном опыте, на самом себе. Я тоже долго бывал в тени... Скромность? Да, Вы скромны, в этом и красота, но и ущерб (я пред­почитаю такую красоту ущербу). Однако, может быть, имеются какие-то недоработки или недодумки в самом Вашем творчестве, на что-то Вы в самом себе должны обратить внимание. Может быть, в Вашем эклектизме Вы еще не нашли случая, где проявили бы себя полно­ценно. А может быть, где-то сбиваетесь на замыслы, чувствования легковесные... Я думаю, если бы разгово­риться с Вами, проникнувшись в Ваши работы и в МХАТе, и в Большом театре, и в Мариинском, и у Вах­тангова,— можно было бы добраться, в чем дело...

Вот мне и захотелось все это Вам написать.

И еще.

Я очень занят «Антонием и Клеопатрой». Думал дав­но, а вот тут поработал. Нет-нет, подумывайте. Над дву­мя вещами. Первая — не попасть в оперную «Аиду» или «Семирамиду» — в кашемир и сложенные ручки «стили­зации». И вторая — в изобретении такой сценической техники, чтоб можно было делать сцену за сценой еще втрое скорее, чем в «Анне Карениной». Кое-что я уже на­думал... (Вспомним мой план круглого непрерывного за­навеса.)

Начало — пир у Клеопатры, страстный, то изнежен­ный, то бурный — Египет — какой-то, в самом деле, нежный и страстный. А потом — Рим, железный, мра­морный, суровый, прекрасный в суровости. На всю поста­новку два крупных плана, резко противоположных. И два сорта людей, резко разных. Они и меняются. Сначала ак­тами, а потом короткими сценами. Словно борьба двух миров: одного — мужского, завоевательного, в расцвете мощи, другого — женскою, изнеженного, угасающего... Между ними Антоний, стихия, ураган, а не человек — и женщина. Женщина, о какой будут говорить две тыся­чи лет!..

19. ИЗ ПИСЬМА Ф. Н. МИХАЛЬСКОМУ

*2/VI 2 июня 1942 г.*

*Тбилиси*

Милый Федя! Мне очень приятно было получить Ва­ше письмо. Хотя оно и грустное.

...Вы пишете, что в театре часто говорят («ведущие»): надо уходить, начинать новое дело. Как бы многие уди­вились, если бы узнали, что я расположен и поддержать таковых и помочь им. Наш театр разбух. Не вырос, а разбух. Виноваты Керженцевы, Аркадьевы и др. Чтоб ликвидировать Корша или Художественный 2-й, надо им было быть приятными перед тамошними первачами: «А Вы за то будете в МХАТ!» И вот много актеров, очень хороших, попали в театр, где от их прихода репертуар не разросся, остался таким же,— две-три пьесы в год,— а количество ролей не увеличилось. И люди или без дела, или на делах ниже их талантов и мастерства.

Но... вот это «но» и мешает мне в моих соображени­ях. Но отделите часть труппы и скажите: чем же будет этот театр? Какое лицо он хочет изобразить? Ради чего он создается? Ради каких неиспользованных или новых задач искусства? Какие идеи закладываются в него, ка­ких не проводили бы в других театрах? Станиславского? Немировича-Данченко? Чехова? Горького? Мейерхоль­да? Ну, Таирова? Ну, Михаила Чехова?

Не вижу в перспективах новизны ни сценической, ни авторской — заслуживающей нового театра неудовлет­воренности. Просто — труппа хороших актеров. Все же уступающая труппе МХАТ. Возвращение к послереволю­ционному Коршу. Но и в этом плане, просто труппы хо­роших актеров — кто во главе? Новый Берсенев? Чем может заманить этот театр? Будь тут стремления, ка­кие не могут найти осуществления в коснеющем МХАТ,— сейчас же поддержал бы. Вот Константин Сергеевич ви­дел это необходимое новое и создавал свою (ныне кед- ровскую) студию. Если он ошибался — другое дело. Но цель была ясна. Вот я видел нечто в создании своего Му­зыкального театра.

Так дайте мне программу этого театра и скажите, кто во главе,— тогда можно будет ответить, выйдет из этого толк или нет. Может быть, надо сделать такой опыт, ши­рокий, сложный, но опирающийся все же на МХАТ: от­делить группу и передать ей филиал. Но отделить целым организмом, со своей администрацией, своими «вспомога­тельными», словом, отдельный театр, совершенно само­стоятельный. Однако связанный с МХАТ какой-то воз­можной помощью, то в пьесе, то в актере, то в режиссу­ре. Словом, чтобы «опыт» не обошелся катастрофически дорого. А там посмотрим!.. Вот я и думаю об этом...

Жаль, нет времени переписать это письмо. Было бы и складнее и яснее.

Обнимаю Вас.

В. Немирович-Данченко

20. КОЛЛЕКТИВУ МХАТ

*24 июля 1942 24 июля 1942 г.*

Тбилиси

Шлю сердечный привет всему театру в целом и каж­дому члену коллектива порознь. В невольном уедине­нии я всеми помыслами и подготовительными работами был связан с вами. Я упорно, бескомпромиссно занимал­ся вопросами, выдвинутыми современным положением нашего театра.

МХАТ подходит вплотную к тому тупику, в какой ес­тественным, историческим путем попадает всякое худо­жественное учреждение, когда его искусство окрепло и завоевало всеобщее признание, но когда оно уже не толь­ко не перемалывает свои недостатки, но еще укрепляет их, а кое-где даже обращает их в «священные традиции». И замыкается в себе и живет инерцией.

Мне, волнующемуся в театральной атмосфере более 60 лет, так хорошо знакома и так хороню мною изучена эта картина оскудения театра. Хорошо еще, если откуда- то прилетит «Чайка» и даст здоровую затрещину.

Всем моим опытом, всей оставшейся во мне энергией я хочу отвести от МХАТа этот удар.

Пути к спасению сложны, но ясны. И за этим не скры­вается никакого чуда, если не считать чудом, если пове­рить: I

что наш актер может идти по путям своего искусства искренно, честно, отдавая ему свои благороднейшие мыс­ли, без зазнайства, без каботииства, борясь со своими не­достатками и благодаря за указания их, ставя свою ра­боту впереди всех внешних благ.

«Остановись, посмотри свою жизнь, открой форточ­ки для свежего воздуха, возьми метлу и вымети сор, со­скобли угрожающие болячки!»

И именно сегодня!

Потому что именно сегодня стоит грозный вопрос: чем мы заслужили, чтоб миллионы наших братьев отдавали жизни за нас, за наше спокойствие, за нашу работу? Чем мы заслужили и как артисты и как просто люди-чело- веки?

В течение недели горячих бесед я и Николай Павло - вич со всей прямотой и искренностью проникали во всю жизнь театра. Оказывая Николаю Павловичу самое ши­рокое доверие, я надеюсь и сам скоро встретиться с ва­ми и отдать вам все мое внимание и силы.

До свидания!

Вл. Немирович-Данченко

21. Б. Л. ПАСТЕРНАКУ

18 февраля 1943 года 18 февраля 1943 г.

*Москва*

Дорогой Борис Леонидович!

Конечно, очень сожалею, что не встретился с Вами. Передать Вам все мои мысли по поводу перевода «Анто­ния и Клеопатры» сложно. Я почти приготовил план по­становки. Хотел извлечь из этого плана поподробнее, пе­реслать Вам. Но вот перерыл все мои ящики письменно­го стола — не Mar найти.

Однако, хочу хоть вкратце передать Вам основные черты моего понимания этой трагедии. Извините, дик­тую кусками. Может быть, не очень связными. Отдельны­ми мыслями.

Общий характер, общая тональность, общая эмоцио­нальная атмосфера спектакля, каким я его чувствую— как это ни странно для двух самоубийств героев,— пол­нокровная, жизненасыщенная, я бы даже сказал, жизне- бьющая ключом, пронизанная, как и полагается трагеди­ям Шекспира, громадными страстями, максимально вы­раженными, ярко отвечающими моей основной линии те­атрального искусства: на сцене нет ничего «чересчур» если это верно, если это оправдывает все, не только пси­хологические, но и психофизические проявления характе­ра, страсти, доведенной до предела.

Второе. Мужчина и Женщина. Тема, всегда захваты­вающая театрального зрителя. Прямолинейная, непо­средственно-страстная природа мужчины и гибкая, кап­ризная, неуловимая для твердых установок морали пси­хология женщины. Поступки мужчины, как бы сказать, в одну, много — две краски. И самая прихотливая игра самых ярких, разнообразных красок женщины. Бурные темпераменты с обеих сторон.

Третье. Антоний по темпераменту — ураган. Чудесное сочетание великолепных мужских черт. Он и красавец, и физически могучий, и прекрасный воин, и сильный, стра­стный, прекрасный любовник. Две стихии вступают в нем самом в борьбу, в конфликт, в столкновение: мужчина и гражданин. Охваченный страстью к женщине уже «на по­вороте наших лет» и в то же время призванный и при­зываемый к исполнению высшего своего долга — граж­данского.

Женщина уже на склоне, с взрослыми детьми. Гро­мадный талант власти. Настоящая властная натура, уме­ющая быть беспредельно пленительной, как женщина, обаятельной, как правительница, очаровательной даже в то время, когда расточает потоки слез своей виновности. Теряющая всякое самообладание в гневе.

Четвертое. Соответственно с такими характерами — и как бы раздвоенная атмосфера спектакля. С одной стороны — Рим. Громадная воля. Мрамор и железо. Все стремление насыщено волей завоевания всего мира. Во­енная, огневая, вовлекающая в дисциплинированное вы­полнение долга.

Другая половина — Египет. Изнеженность, одурма­нивающая легкая страстность. Женственность, разлитая точно по всему народу. Отдых. Фонтаны. Вино. Танцы. Все радости dolce farniente.

Я могу себе представить Антония около Клеопатры в каком-то угаре, купающимся в разнообразии, в жадно­сти радостей, развлечении, в кулачных боях, в танцах. Могу себе представить его на большом ужине в костюме Клеопатры, а Клеопатру, в то же время, опоясанную его мечом. Тут же вспоминающим о необходимости послу­шать послов из Рима, окрапливающим себе голову ледя­ной водой; и сумрачно выслушивающим вести о смерти жены.

Итак, мужчина и женщина. Долг и страсть. Суровость и изнеженность. И все это овеяно поэзией суровой, гу­сто-красочной.

Продиктовано коряво, до смысла надо еще добирать­ся, но лучше все-таки пошлю. Авось, не осудите.

*Ваш* Вл. Немирович-Данченко

КОММЕНТАРИИ

ИЗ ПРОШЛОГО

Воспоминания Вл. И. Немировича-Данченко «Из прошлого» по­священы событиям его жизни и творчества до 1917 года. Они были опубликованы в Бостоне в 1936 г. и в том же году в СССР в изда­тельстве «Academia». Вторым изданием вышли в 1938 году в изда­тельстве «Художественная литература» и с тех пор не переиздава­лись.

Отдав много сил литературному труду в молодые годы, Вл. И. Немирович-Данченко с 1901 г. перестал выступать как писатель, це­ликом посвятив себя деятельности в Художественном театре.

Над воспоминаниями «Из прошлого» он начал работать в на­чале 1930-х годов. Книгу заказала американская фирма «Литтл, Броун и К°» (в этом издательстве в 1924 году впервые были опуб­ликованы мемуары К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве»).

По замыслу Вл. И. Немировича-Данченко «это не просто «ме­муары», это — полосы Художественного театра, куски, в которых мои личные воспоминания перемешиваются с характеристикой на­строений и направлений Художественного театра: Чехов и новый театр; Горький; Толстой; пайщики и общество; цензура. Искусство и жизнь переплетаются в простом рассказе» («Избранные письма», т. 2, М., 1979, с. 395).

Выполнение контракта сильно затянулось—работа у автора шла трудно, с большими перерывами.

По словам исследовательницы творчества Немировича-Данчен­ко И. Н. Соловьевой, «книга писалась совсем не ритмично. Можно сказать, не шла. Автору приходилось повторяться в извинениях на­счет задержек и в заверениях, что следующая глава в ближайшее время будет выслана. При том, что она не высылалась. Месяцы задер­жек складывались в годы». Нельзя не согласиться с И. Н. Соловь­евой, что сложности в создании книги «Из прошлого» обусловлены и историческим контекстом времени, в которое она писалась (этой проблеме посвящена ее статья «Спектакль воспоминаний», «Теат­ральная жизнь», 1988, №№ 19, 20).

Мемуары Вл. И. Немировича-Данченко содержат немало живых, содержательных страниц, воскрешающих события, явления, имена театральной жизни России на рубеже двух столетий. Конечно, они не могли исчерпывающе осветить многие из затронутых тем. Однако не только по этой причине книгу «Из прошлого» довольно сурово оценил В. Я. Виленкин в предисловии к двухтомнику «Избранных писем»: «Эта книга не стала отражением творческого пути Немиро­вича-Данченко. Она не соответствует огромности его значения в истории мирового театра и не раскрыла в достаточной степени то, что составляло глубинное содержание и определяло внутренний ду­ховный диапазон его личности. Книгой его жизни этот том мемуаров не стал, несмотря на неоспоримую ценность отдельных глав».

Чувство известной неудовлетворенности, которое сегодня при чтении некоторых разделов книги может испытать взыскательный читатель, обусловлено — как представляется — неполнотой истори­ческой правды, недостаточной проявленностью диалектики общест­венно-художественного процесса. Трудная, трагическая эпоха, в ко­торую писалась книга, не могла не повлиять на перо ее автора.

Стр. 39. ...с первого представления «Царя Федора»...— Художе­ственный театр открылся 14 октября 1898 г. спектаклем «Царь Фе­дор Иоаннович» А. К. Толстого.

Премьера «Чайки» А. П. Чехова состоялась 17 декабря 1898 г.

*В Петербурге на сцене Александрийского театра «Чайка» была поставлена 17 октября 1896 г.*

Стр. 44. Премьера «Иванова» в Театре Корша состоялась в 1887 г.

Стр. 47. ... парижская «Французская комедия» — «Комеди фран- сез», старейший французский театр, основанный в 1680 г.

Стр. 62. deus ex machlna (лат.) — букв, «бог из машины»; раз­вязка вследствие вмешательства непредвиденного обстоятельства.

Стр. 65. ...в Филармонии.— Филармоническое общество в Моск­ве имело драматические классы, где преподавал Вл. И. Немирович- Данченко.

Стр. 69. актриса Немирович-Данченко (по сцене Немирович, Светланова) Екатерина Ивановна (1857—1901) — артистка провин­циального театра, сестра Вл. И. Немировича-Данченко.

Стр. 83. «Нора» — пьеса норвежского драматурга Г. Ибсена.

Стр. 87. «Славянский базар» — гостиница и ресторан в Москве на Никольской улице (ныне ул. 25-го Октября).

Стр. 91. Любимовка — дачное место под Москвой, где находи­лось имение К. С. Станиславского.

Стр. 111. ...брат Василий...— Немирович-Данченко Василий Ива­нович (1844—1936)—писатель, после Октябрьской революции жил за границей.

...второй брат, Иван... — Немирович-Данченко (по сцене Мир- ский) Иван Иванович (1853— ?) — военный, впоследствии артист.

Стр. 117. «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславского впер­вые опубликована в 1924 г. в США на английском языке. В Москве впервые вышла из печати в 1926 г.

...репетиция «Шейлока»...— имеется в виду пьеса В. Шекспира «Венецианский купец» (Шейлок — один из ее персонажей).

Стр. 142. «Если зерно не умрет...» — цитата из Евангелия, слова Исуса Христа: «Если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (От Иоанна, гл. 12, 24).

Стр. 146. ...золаизмом... — по имени французского писателя Э. Золя (1840—1902).

Стр. 179. ...Летом состоялась их свадьба...—О. Л. Книппер стала женой А. П. Чехова в 1901 г.

Стр. 184. ...Весной была объявлена война с Японией...—26 янва­ря 1904 г. Япония неожиданно и вероломно, без объявления войны,

До 1918 г. даты даны по старому стилю.

произвела нападение своего флота на русскую эскадру в Порт-Ар­туре.

Стр. 193. ...Екатерина Павловна...— Пешкова Е. П. (1878— 1965) —жена А. М. Горького.

Стр. 207. ...от бродячих Несчастливцева и Аркашки...— Генна­дий Несчастливцев, Аркадий Счастливцев, провинциальные актеры — персонажи комедии А. Н. Островского «Лес».

Стр. 208. ...«Права не дают, а берут!»...— «Прав — не дают, пра­ва — берут...» — реплика Нила, персонажа пьесы М. Горького «Ме­щане».

Стр. 209. 17 октября была объявлена конституция...— имеется в виду подписанный царем манифест «Об усовершенствовании госу­дарственного порядка» от 17 октября 1905 г.

Стр. 218. ...появилось его открытое письмо..., ...еще одно откры­тое письмо...— Имеются в виду статьи М. Горького «О «карамазов­щине» и «Еще о «карамазовщине», опубликованные в газете «Рус­ское слово» 22 сентября и 27 октября 1913 года.

...ответное открытое письмо...— ответ МХТ М. Горькому был опубликован в газете «Русское слово» 26 сентября. В нем особенно подчеркивалась мысль о том, что «наша обязанность, как корпора­ции художников, напомнить, что те самые «высшие запросы духа», в которых Вы видите лишь праздное «красноречие, отвлекающее от живого дела», мы считаем основным назначением театра».

Стр. 246. ...вести о первой Государственной думе...— Выборы в первую Государственную думу происходили в марте—апреле 1906 г. Дума заседала с конца апреля по июль 1906 г.

Стр. 251. Карлсруэ — главный город великого герцогства Веден­ского в Германии.

Стр. 264. ... привовом иконы Иверской божией матери...— Чудо­творная икона Иверской богоматери считалась покровительницей Москвы и была очень почитаема в народе. «Подъем иконы», то есть доставление ее на место молебствия — для освящения какого-либо важного почина или нового строения,— практиковался с начала XIX века. В настоящее время икона находится в московском храме Вос­кресения Христова в Сокольниках.

Стр. 265. Ксантиппа—жена древнегреческого философа Сокра­та, известна своей сварливостью, в этом смысле имя ее сделалось нарицательным.

Стр. 269. «Живой труп» по пьесе Л. Н. Толстого был впервые показан на сцене МХТ 23 сентября 1911 г., постановка В. И. Неми­ровича-Данченко.

Стр. 272. Премьеры во МХТ спектаклей «Воскресение» по Л. Н. Толстому —в 1930 г.; «Враги» М. Горького — в 1935 г.

**СТАТЬИ. ЗАМЕТКИ. РЕЧИ. БЕСЕДЫ О ДЕЯТЕЛЯХ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА Тайны сценического обаяния Гоголя**

Статья впервые опубликована в «Ежегоднике императорских те­атров» за 1909 г. (выпуск второй), приурочена к столетию со дня рождения Н. В. Гоголя.

Эту статью Вл. И. Немирович-Данченко прочел в Москве 23 ап­реля 1909 г, на юбилейном заседании Общества любителей россий­ской словесности.

Стр. 273. ...«Театр ничуть не безделица...»— Слова из статьи Н. В. Гоголя «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности», имеющей подзаголовок «Письмо к гр. А. П. Т<олсто>му». Была опубликована в «Выбранных местах из переписки с друзьями».

Стр. 276. ...Как Пушкин одной своей сценой в корчме...— Имеет­ся в виду сцена из трагедии «Борис Годунов».

Об А. В. Неждановой

Интервью опубликовано в газете «Утро России», 1912, № 220, 25 сентября.

Стр. 279. «Лакме» — опера французского композитора Л. Дели­ба (1836—1891).

Речь на 50-летнем юбилее Г. Н. Федотовой

Опубликована в сборнике «Вл. И. Немирович-Данченко. Теат­ральное наследие», т. 1, М., 1952.

В ответ на это обращение Г. Н. Федотова писала труппе МХТ: «... С чувством глубокой признательности выслушав привет вашего, ныне славного, театра, радостно принимаю ваш обет — непрестанно служить тем великим заветам, которыми вдохновлялись мы и ото­шедшие великие учителя наши. Всей душой любящая вас Гликерия Федотова».

О Г. Н. Федотовой. Из воспоминаний

Воспоминания были напечатаны в качестве вступительной статьи к книге Г. Гояна «Гликерия Федотова» (М.-Л., 1940).

Стр. 283. ...до театральной реформы 1882 года...—24 марта 1882 г. император Александр III особым указом Сенату отменил мо­нополию императорских театров. Теперь разрешалось в Петербурге и Москве открывать частные антрепризы.

Стр. 285. ...на пятидесятилетии ее сценической жизни...— В 1912 г. на юбилейном спектакле по случаю 50-летия своей сцени­ческой деятельности Г. Н. Федотова исполнила роль царицы Марфы в пьесе Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский».

Люнье-По

Впервые опубликовано в газете «Русское слово», 1915, № 43, 22 февраля.

Стр. 285. ...создателя театра «L'Oeuvre»...— Свой театр «Эвр» Люнье-По организовал в Париже в 1893 г.

**Из лекции о М. Н. Ермоловой**

Лекция была прочитана Вл. И. Немировичем-Данченко в декаб­ре 1919 г. в связи с предстоявшим «пятидесятилетним юбилеем арти­стки». Впервые опубликовано в сборнике «Вл. И. Немирович-Дан­ченко. Театральное наследие», т. 1 (М., 1952).

**Речь на 50-летнем юбилее М. Н. Ермоловой**

Прочитана Вл. И. Немировичем-Данченко 2 мая 1920 г. Впервые опубликована в сборнике «Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие», т. 1 (М., 1952).

М. Н. Ермолова

Впервые статья опубликована в журнале «Красная нива», № 14, от 1 апреля 1928 г.

Стр. 294. «Эмилия Галотти» — трагедия немецкого драматурга Г. Э. Лессинга (1729—1781).

В пьесе «Овечий источник» («Фуэнте овехуна») Лопе де Вега Ермолова играла роль девушки из народа Лауренсии и имела необы­чайный успех.

Стр. 295. «Стакан воды» — комедия французского драматурга О.-Э. Скриба (1791—1861).

**М. Горький и Художественный театр**

Статья была приурочена к тридцатилетнему юбилею литератур­ной деятельности писателя. Впервые опубликована в журнале «Те­атр», 1922, № 5, 31 октября.

**Первая встреча с М. Горьким**

Отрывок из предисловия Вл. И. Немировича-Данченко к книге Н. Е. Эфроса «На дне» в постановке Московского Художественного театра» (М., 1923).

Стр. 301. ...поездка Художественного театра в Крым...— Поезд­ка МХТ в Крым, к Чехову, со спектаклями «Чайка», «Дядя Ваня», «Эдда Габлер», «Одинокие» состоялась весной 1900 г.

Стр. 302. ...Горький впервые знакомился с Художественным те­атром... — Речь идет о сезоне 1899—1900 гг. В письме к Чехову М. Горький писал в январе 1900 г. по поводу спектакля «Дядя Ва­ня»: «Вообще этот театр произвел на меня впечатление солидного, серьезного дела, большого дела... Я, знаете, даже представить себе не мог такой игры и обстановки. Хорошо!»

И. А. Сац

Речь на вечере памяти композитора И. А. Саца 23 ноября 1912 года. Впервые опубликована в сборнике «Вл. И. Немирович- Данченко. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877 — 1942» (М., 1980).

Стр. 303. И. А. Сац с 1906 г. и до конца жизни (скончался 11 ок­тября 1912 г.) был дирижером и заведующим музыкальной частью МХТ. К. С. Станиславский писал о нем: «Я думаю, что за все суще­ствование театра И. А. Сац впервые явил пример того, как нужно относиться к музыке в нашем драматическом искусстве» (Собр. соч., т. 1, 1954, с. 311).

**[К 100-летнему юбилею А. Н. Островского]**

Черновой автограф речи датирован 14 апреля 1923 г. Впервые опубликовано в сборнике «Вл. И, Немирович-Данченко. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877—1942» (М., 1980).

**[Об Островском]**

Стенографическая запись беседы Вл. И. Немировича-Данченко датирована 13 июня 1936 г. Впервые опубликовано в сборнике «Вл. И. Немирович-Данченко. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877—1942» (М., 1980).

[И. С. Тургенев]

Черновой автограф рукописи датирован 5 сентября 1933 г. Впер­вые опубликовано в сборнике «Вл. И. Немирович-Данченко. Рецен­зии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877—1942» (М., 1980).

**Люди театра не забудут Луначарского**

Статья написана как отклик на смерть А. В. Луначарского и да­тирована 27 декабря 1933 года. Впервые опубликована в «Литера­турной газете» 29 декабря 1933 г.

**Через 30 лет (Чехов)**

Статья написана в связи с тридцатилетием со дня смерти А. П. Чехова. Впервые опубликована в газете «Советское искусст­во» 29 января 1935 г.

**С детства «театральная» (А. А. Яблочкина)**

Статья написана 26 октября 1936 г. к 50-летию артистической деятельности актрисы Малого театра А. А. Яблочкиной. Впервые опубликована в сборнике «А. А. Яблочкина. К 50-летию сценической деятельности» (М.-Л., 1937).

Стр. 312. ...ingenue...— инженю (ф р.— наивная) — актерское амплуа. Роли простодушных, наивных, обаятельных молодых деву­шек.

**Из речи на похоронах К. С. Станиславского**

К. С. Станиславский умер 7 августа, похороны на Новодевичьем кладбище в Москве происходили 9 августа 1938 г.

Речь Вл. И. Немировича-Данченко над могилой К. С. Станислав­ского была записана стенографически и на следующий день опубли­кована в газете «Правда». В настоящем сборнике печатается по пуб­ликации в книге «Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное насле­дие. Статьи. Речи. Беседы. Письма», т. 1 (М., 1952).

Стр. 317. ...я прямо с вокзала...— Вл. И. Немирович-Данченко в июле — начале августа 1938 г. находился на отдыхе за границей. По приезде в Москву он тотчас, с вокзала поехал на похороны и присоединился к траурной процессии у ворот кладбища.

...брат Владимир Сергеевич... — Алексеев В. С. (1861—1939) — старший брат К. С. Станиславского, режиссер, театральный педагог, работал в оперном театре имени К. С. Станиславского со дня осно­вания (1928) до конца жизни.

...сестры Зинаида Сергеевна и Мария Сергеевна...— Алексеева (в замужестве Соколова) 3. С. (1865—1950)—сестра К. С. Стани­славского, актриса, режиссер, театральный педагог.

О ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ. О ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА И РЕЖИССЕРА

**Интересный спектакль**

Статья посвящена постановке комедии Л. Н. Толстого «Плоды просвещения» на сцене московского Общества искусства и литера­туры, премьера которой состоялась 8 февраля 1891 г. Постановщи­ком и исполнителем роли Звездинцева был К- С. Станиславский. Опубликовано в газете «Новости дня», 10 февраля 1891 г.

Стр. 319. ...Какой-то там Гобой...— Гобой — псевдоним Вл. И. Немировича-Данченко.

...Свирепый критик «Московских ведомостей», г. Ю. Николаев...— Говоруха-Отрок (псевд. Ю. Николаев) Ю. Н. (1851—1896)—писа­тель, литературный критик, в газете «Московские ведомости» с 1889 г. заведовал литературным отделом и театральной хроникой.

**«Дуэль» А. П. Чехова**

Рецензия на повесть А. П. Чехова опубликована в газете «Ново­сти дня» 16 февраля 1892 г.

**Театр и школа**

Статья опубликована в журнале «Артист» в 1894 г. (№ 42, ок­тябрь). Немирович-Данченко выступил с этой статьей после того, как посвятил три года педагогическим занятиям в Филармониче­ском училище.

Стр. 327. ...«Из Керчи в Вологду»...— из диалога персонажей ко­медии А. Н. Островского «Лес»: «Несчастливцев: Куда и откуда? — Счастливцев: Из Вологды в Керчь-с... А вы-с? — Несчастливцев: Из Керчи в Вологду».

Стр. 329. Екатеринославль — ныне город Днепропетровск (УССР), переименован в 1926 г.

Стр. 345. «Каширская старина» — пьеса драматурга Д. В. Авер- киева.

Стр. 355. ...антреприза г. Дюкова...— Дюков Н. Н.— антрепре­нер, управлял Харьковским театром с 1867 по 1882 г.

Стр. 359. ...Анниньку Головлеву...— персонаж романа М. Е. Сал­тыкова-Щедрина «Господа Головлевы».

Московский общедоступный театр

Из доклада, представленного Вл. И. Немировичем-Данченко в Городскую думу 12 января 1898 г. Он и К. С. Станиславский хода­тайствовали о субсидии. Городская дума отклонила их проект. Осно­ватели театра обратились за помощью к меценатам. Уже после ор­ганизации МХТ доклад был издан отдельной брошюрой.

В настоящем издании печатается с сокращениями по тексту сборника «Вл. И. Немирович-Данченко. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877—1942» (М„ 1980).

Стр. 367. Общество искусства и литературы основано в Москве в 1888 г. при участии К. С. Станиславского.

Из беседы с актерами Московского Художественного театра перед началом репетиций пьесы Л. Н. Андреева «Анатэма»

Беседа состоялась весной 1909 г. Впервые была напечатана в «Ежегоднике МХАТ» за 1943 г. (М., 1945).

Стр. 368. ...Мы стали ужасными октябристами...— «Союз 17 ок­тября», или партия октябристов объединяла верхи русской буржу­азии и крупных помещиков; партия возникла в 1905 г. после подпи­сания Николаем II манифеста «Об усовершенствовании государст­венного порядка» от 17 октября 1905 г.

О постановке «Карамазовых»

Публикуемый набросок относится к 1913—1914 гг. Возможно, что он связан со статьей Вл. И, Немировича-Данченко «Актеры и Достоевский» («Рампа и жизнь», 1913, № 40). Печатается по тексту сборника. «Вл. И. Немирович-Данченко. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877—1942» (М., 1980).

Премьера спектакля МХТ «Братья Карамазовы» состоялась 12 октября 1910 г.

Стр. 371. ...по поводу инсценировки «Бесов»...— премьера спек­такля МХТ «Николай Ставрогин» по роману Ф. М. Достоевского «Бесы» состоялась 23 октября 1913 г.

Искусство театра

Статья является полемическим ответом Вл. И. Немировича-Дан­ченко на публичную лекцию критика Ю. И. Айхенвальда в москов­ском Политехническом музее 16 марта 1913 г. Лекция была озаглав­лена «Литература и театр», при ее публикации Ю. И. Айхенвальд изменил заглавие, назвав статью'«Отрицание театра». По существу, он отрицал самостоятельность театра как вида искусства, полагая, что пьеса уже осуществлена в книге и сцена ничего не может к ней прибавить, утверждал, что театр является лишь «подделкой жизни».

19. В. И. Немирович-Данченко 545

Статьи Ю. И. Айхенвальда, Вл. И. Немировича-Данченко и ряда других театральных деятелей (Сергея Глаголя, Ф. Ф. Комиссаржев- ского, В. Г. Сахновского, А. И. Сумбатова-Южина и др.) были опуб­ликованы в сборнике «В спорах о театре» (М., 1914).

[В громаде задач]

В архиве Вл. И. Немировича-Данченко сохранился типограф­ский оттиск этой заметки. Но в печати она не появилась. По свиде­тельству автора, «издавалась «Русским словом» книга... Просили дать портрет и несколько строк. Я дал вот это, отказались напеча­тать: неловко, мол, в настоящее время (война) говорить о националь­ном гении отрицательно. Просим написать что-нибудь другое. Я не дал ничего».

Впервые опубликовано в сборнике «Вл. И. Немирович-Данченко. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877—1942» Щ., 1980).

[«Три сестры»]

Статья была опубликована как предисловие к книге Н. Е. Эф­роса «Три сестры», пьеса А. П. Чехова в постановке Московского Художественного театра» (М., 1919).

[Театральные мечтания]

Автограф заметки датируется 1919—1920 гг.

Впервые опубликовано в сборнике «Вл. И. Немирович-Данчен­ко. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877—1942» ,(М., 1980).

«Вишневый сад» в Московском Художественном театре

Статья воспроизводит речь Вл. И. Немировича-Данченко в Че­ховском обществе 31 января 1929 г. в день 25-летия со дня первого представления «Вишневого сада» во МХТ.

Впервые напечатано в «Ежегоднике МХАТ» за 1943 г. (М., 1945).

Стр. 393. ...мы сыграли «Вишневый сад» несколько раз...— «Виш­невый сад» был возобновлен на сцене МХАТ 15 мая 1928 г. Сцени­ческая жизнь пьесы в театре никогда не прерывалась надолго.

Стр. 394. ...«Вишневый сад» все так же останется первым в ря­ду...— 30 января 1944 г. было отмечено 40-летие спектакля во МХАТе. В нем тогда участвовали исполнители первого представле­ния: О. Л. Книппер-Чехова—Раневская, В. И. Качалов — Гаев (в первом спектакле играл роль Пети Трифонова), И. М. Москвин — Епиходов, С. В. Халютина — Шарлотта (в первом спектакле — Ду- няша). 11 февраля 1945 г. состоялось 1000-е представление «Вишне­вого сада» во МХАТе.

Шарлатаны

Статья впервые опубликована в издании «Программы москов­ских государственных и академических театров и зрелищных пред­ставлений», 1923, 18—30 января.

Простота, ясность, художественная честность

Беседа Вл. И. Немировича-Данченко о театре и актере совет­ского времени. Впервые напечатана в сентябрьском номере журнала «Рабис» за 1933 год.

Слова, выделенные в печати курсивом, были, очевидно, как обычно в таких случаях, подчеркнуты Вл. И. Немировичем-Данчен­ко при просмотре текста.

Заметки по поводу постановки «Грозы» А. Н. Островского

Заметки относятся к 1934\* г., когда Вл. И. Немирович-Данченко работал над постановкой «Грозы» в МХТ. Впервые опубликовано в «Ежегоднике МХАТ» за 1943 г. (М., 1945).

Стр. 404. ...возьмите Фому Опискина — Москвина...— Фома Опи- скин — персонаж романа Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково' и его обитатели». Спектакль МХТ по этому роману был поставлен в 1917 г., И. М. Москвин исполнял роль Опискина.

За культуру сценического слова Опубликовано в журнале «Рабис», 1934, № 4, апрель.

Освобожденное творчество Опубликовано в газете «Известия», 1934, № 102, 1 мая.

Простота героических чувств

Опубликовано в газете «Правда», 1934, № 167, 19 июня.

Стр. 412. ...Дон-Карлосов, маркизов Поза...— персонажи драмы Ф. Шиллера «Дон-Карлос».

...пример челюскинцев...— Пароход «Челюскин» в феврале 1934 г. был раздавлен льдами в Чукотском море. Экипаж судна — «челюскинцы» —- спасен летчиками, которые первыми в СССР полу­чили звание Героя Советского Союза.

«Анна Каренина» на сцене МХАТ

Спектакль МХАТ «Анна Каренина» по одноименному роману Л. Н. Толстого поставлен Вл. И. Немировичем-Данченко в 1937 г.

Статья была написана Вл. И. Немировичем-Данченко перед вы­пуском спектакля. Впервые напечатана в газете «Правда» 22 апреля 1937 г.

Стр. 416. ...постановки «Врагов» и «Любови Яровой»...— Пье­са М. Горького «Враги» поставлена во МХАТе в 1935 г., пьеса К. А. Тренева «Любовь Яровая» — в 1936 г.

[О рукописи Be. Вишневского «Мы — русский народ»]

Киносценарий («роман-фильм») Вс. В. Вишневского (1900—1951) «Мы — русский народ» был создан в 1937 г.

Черновой автограф заметки Вл. И. Немировича-Данченко да­тирован 17 октября 1937 г. Впервые опубликовано в сборнике «Вл. И. Немирович-Данченко. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. За­метки. 1877—1942» (М„ 1980).

Театр мужественной простоты

Материалом для статьи «Театр мужественной простоты» послу­жила беседа Вл. И. Немировича-Данченко с труппой МХАТа перед началом репетиций «Горя от ума» 2 ноября 1937 г. — в связи с предстоявшим 40-летним юбилеем МХАТа. Статья была напечатана в газете «Известия» 26 октября 1938 г. Текст беседы при переработ­ке значительно сокращен автором.

Стр. 423. «Драма жизни» — пьеса К. Гамсуна, ставилась в МХТ в 1907 г.

«Росмерсхольм»— пьеса Г. Ибсена, ставилась в МХТ в 1908 г.

«Три сестры». Вступительное слово перед началом репетиций

Беседа произошла 16 января 1939 г. В Музее МХАТа хранятся 54 стенограммы репетиций «Трех сестер», проведенных под руковод­ством Вл. И. Немировича-Данченко. Премьера спектакля состоя­лась 24 апреля 1940 г.

Впервые беседа напечатана в «Ежегоднике МХАТ» за 1943 г. (М., 1945). Тексты стенограмм бесед и репетиций опубликованы в книге «Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. «Три сестры» А. П. Чехова в постановке МХАТ 1940 года» (М., 1965).

Стр. 425. «Три сестры» — это был наш. лучший чеховский спек­такль...— Впервые пьеса поставлена в МХТ в январе 1901 г., режис­серами были К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, спектакль продержался в репертуаре театра 23 года.

Стр. 428. ...требуется по «системе»...— Имеется в виду «систе­ма» К. С. Станиславского—\* условное наименование сценической теории и метода артистической техники, разработанных им.

Стр. 429. ... мой «второй план»... — Термин Вл. И. Немировича- Данченко, которым он обозначал глубинные пласты роли, ее «под­текст». Режиссер придавал большое значение психологически объем­ному вскрытию человеческих характеров на сцене.

Беседы с молодежью

Вл. И. Немирович-Данченко всегда уделял много внимания за­ботам об актерской молодежи. В одном из выступлений 1937 г. он говорил: «Театр наш всегда стремился иметь непрерывную связь с молодежью... Это важно потому, что, в сущности говоря, какими бы мы опытными себя ни считали, все же, если бы мы не жили вместе с молодежью, если бы не получили от вас—молодежи — толчков (независимо от вашей воли или от нашей, а совершенно ес­тественным путем), наше искусство остановилось бы».

«Беседы с молодежью» впервые опубликованы в журнале «Те­атр» (1937, № 1). Затем, с привлечением новых материалов, были напечатаны в «Ежегоднике МХАТ» за 1946 г. «Беседы... » опублико­ваны также в книге «Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное на­следие. Статьи. Речи. Беседы. Письма», Т. 1 (М., 1952).

В настоящем издании печатаются беседы от 1 декабря 1936 г. и от 19 января 1939 г. (вторая — с некоторыми сокращениями).

Стр. 433. ...давнишняя, времен Филармонии... — Имеется в виду Московское филармоническое училище, где Вл. И. Немирович-Данчен­ко с 1891 по 1901 г. вел драматические классы.

Стр. 444. ...в любительском спектакле в пользу кончающих гим­назистов... — Спектакль, о котором рассказывает Вл. И. Немирович- Данченко,—«Гражданский брак» И. Е. Чернышева (лето 1877 г.). Среди любителей, участвовавших в этом спектакле, был и А. И. Сум- батов-Южин.

Л. И. Градов-Соколов первым посоветовал студенту-любителю Вл. И. Немировичу-Данченко идти на сцену. «Если судить по его показываниям на репетиции, он — прирожденный актер, который лишь случайно не специализировался в этой области»,-— писал о Не­мировиче-Данченко К- С. Станиславский («Моя жизнь в искусстве»).

Стр. 448. ...в «Трудовом хлебе» сталкиваемся...— Спектакль мо­лодежи МХАТа «Трудовой хлеб» А. Н. Островского был поставлен на сцене филиала МХАТа 1 января 1940 г.

...постановка «Горе от ума»...— Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» была заново поставлена Вл. И. Немировичем-Данченко 30 ок­тября 1938 г. к 40-летнему юбилею МХАТа. Впервые «Горе от ума» на сцене Художественного театра появилось в 1906 г. (возобновле- ния—в 1914 и 1925 гг.).

Стр. 455. ...Мы сталкиваемся теперь с новой работой — с Чехо­вым...— В январе 1939 г. во МХАТе началась подготовка спектакля «Три сестры».

Заметки о творчестве актера

Наброски статей относятся к лету 1940 г. В эту пору Вл. И. Не­мирович-Данченко все чаще говорил о намерении написать книгу о творчестве актера. Продиктованные стенографистке тексты он на­звал «Для себя, разные мысли». В стенограмме имеется несколько разделов, в их числе и публикуемые наброски «Второй план» и «О театре романтическом и реалистическом». Они впервые были напе­чатаны в «Ежегоднике МХАТ» за 1943 г. («Второй план») и за 1944 г. («О театре романтическом и реалистическом»). В более полном объ­еме «Заметки об актерском искусстве» опубликованы в книге «Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие. Статьи. Речи. Беседы. Письма», т. 1 (М., 1952).

Стр. 465. ...Ливанов, играя Соленого... — Соленый — персонаж пьесы А. П. Чехова «Три сестры».

Стр. 468. ГИТИС — Государственный институт театрального ис­кусства имени А. В. Луначарского в Москве.

Стр. 470. ...что Художественный театр не может ставить Шекс­пира...— Во МХАТе шли следующие пьесы Шекспира: «Венецианский купец» («Шейлок», 1898), «Двенадцатая ночь» (1899), «Юлий Це­зарь» (1903), «Гамлет» (1911), «Отелло» (1930).

**Из стенограммы выступления Вл. И. Немировича-Данченко на собрании труппы МХАТ**

29 августа 1940 года

Вл. И. Немирович-Данченко выступил на «сборе труппы» МХАТа перед началом сезона. В Музее театра хранится стенограмма этой речи, озаглавленная: «Глубже вникнуть в задачи нашего искусства». Впервые опубликовано в книге «Вл. И. Немирович-Данченко. Теат­ральное наследие. Статьи. Речи. Беседы. Письма». Т. 1 (М., 1952).

Стр. 477. «Мочалка» — прозвище штабс-капитана Снегирева, одно­го из персонажей романа «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского.

Мысли о театре

Эти заметки представляют собой извлечения из стенограмм 1941—1942 гг. Впервые напечатано в «Ежегоднике МХАТ» за 1945 г. под названием «Из архива Вл. И. Немировича-Данченко».

Стр. 485. ...реализм, отточенный до символа...— Речь идет о по­этическом обобщении, исключающем бытовой натурализм, а не о «символизме» — литературном направлении конца XIX — начала XX в.

Стр. 488. Джильи Беньямино (1890—1957)—итальянский опер­ный артист. Партию Андре Шенье он исполнял в одноименной опе­ре итальянского композитора Умберто Джордано.

...моего Музыкального театра...— Имеется в виду Музыкальный театр имени Вл. И. Немировича-Данченко. В 1941 г. театр был объе­динен с Оперным театром имени К. С. Станиславского.

Стр. 489. ... сын Качалова...— Шверубович В. В. — театральный деятель, работал в постановочной части МХАТа.

Кого мы защищаем?

Кого и что в Отечественной войне спасаем?

Статья написана в июле 1942 г. в Тбилиси для Всеславянского антифашистского комитета. В СССР была опубликована уже после смерти Вл. И. Немировича-Данченко — в «Ежегоднике МХАТ» за 1944 г.

Как следует из текста статьи, беседа в доме у М. Рейнхардта, о которой вспоминает Вл. И. Немирович-Данченко, относится к нача­лу 1930-х годов.

**ПИСЬМА**

В раздел включены избранные письма Вл. И. Немировича-Дан­ченко последних лет его жизни (1940—1943). Расположены хроно­логически и имеют порядковую нумерацию.

Тексты писем публикуются по изданию, подготовленному В. Я. Виленкиным: «Вл. И. Немирович-Данченко. Избранные письма в двух томах. 1879—1943» (М., 1979). Сохранено и текстологическое оформление писем. Если письмо публикуется не полностью, перед текстом дается указание: «Из письма»,— и каждый фрагмент начи­нается с отточия. Перед текстом письма справа печатается редак­торская дата, а также указывается место, где написано письмо (в тех случаях, когда это указание отсутствует у автора). Дата, поставленная автором, воспроизводится слева. В тех случаях, когда можно установить только год написания письма, оно помещается в конце данного года.

1. НЕИЗВЕСТНОМУ АДРЕСАТУ

Стр. 505. У вас есть моя книга...— Имеется в виду книга «Из прошлого».

2. ИЗ ПИСЬМА О. С. БОКШАНСКОИ

Стр. 506. Бокшанская Ольга Сергеевна (1891—1948) —секретарь дирекции МХАТа и личный секретарь Вл. И. Немировича-Данченко, во МХАТе с 1919 г. и до конца жизни.

...Павел Александрович...— П. А. Марков (1897—1980)—теат­ральный критик, режиссер, педагог, в 1925—1949 гг.>—заведующий литературной частью МХАТа.

3. ВЛАДИМИРУ ТЕРЕЩЕНКО

Стр. 507. Терещенко Владимир — студент Саратовского театраль­ного училища.

Моя книга...— «Из прошлого».

Что касается книги Станиславского...— «Работа актера над со­бой» (М., 1938).

1. В. И. КАЧАЛОВУ

Стр. 507. Заречье — дачное место под Москвой, около Кунцева.

Стр. 508. ...все сталкивался с «Тремя сестрами»...— до 5 апреля 1940 г. В. И. Качалов репетировал роль Вершинина. На последних репетициях и на премьере 24 апреля 1940 г. роль Вершинина испол­нял М. П. Болдуман.

...отказаться от милого Владимира Львовича...— Артист МХАТа В. Л. Ершов репетировал роль Вершинина, но сыграл ее позднее.

Стр. 509. Нина Николаевна...— Н. Н. Литовцева (1878—1956) — артистка МХАТа, жена В. И. Качалова.

1. П. А. МАРКОВУ

Стр. 509. Ольга Сергеевна—О. С. Бокшанская.

Стр. 510. Евгения Евгеньевна — Е. Е. Лигская, личный секретарь Вл. И. Немировича-Данченко и секретарь дирекции Музыкального театра его имени с 1934 по 1943 г.

«Семья» — опера Л. А. Ходжа-Эйнатова, была поставлена Му­зыкальным театром в 1940 г.

...по поводу «Сказок»...— «Сказки Гофмана» — опера Ж. Оффен- баха, поставлена в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко только в 1948 г.

Стр. 511. Тимченко Н. И. (1904—1966) —певец.

Гринберг М. А. (1904—1968)—музыкально-общественный и те­атральный деятель, в 1939—1942 гг.— директор Музыкального теат­ра им. Вл. И. Немировича-Данченко.

Стр. 512. Дзержинский И. И. (1909—1978) —композитор. Кригер В. В, (1896—1978) >— артистка балета.

6. О. Л. КНИППЕР-ЧЕХОВОИ

Стр. 512. ...что касается и Вас... — имеются в виду письма Вл. И. Немировича-Данченко по поводу спектакля «Враги», просмотренно­го им в начале сезона 1940—1941 гг.

7. М. Н. КЕДРОВУ

Стр. 512. «Враги» — пьеса М. Горького, спектакль по ней был по­ставлен во МХАТе в 1935 году.

8. В. Г. САХНОВСКОМУ

Стр. 513. Сахновский Василий Григорьевич (1886—1945)—ре- жиссер, театровед, педагог, в труппе МХАТа с 1926 г. и до конца жизни.

...требует категорического и немедленного моего ответа...— Вл. И. Немирович-Данченко отвечает на полученное им письмо В. Г. Сахновского, в котором тот обращал внимание на «сложную, чрез­вычайно болезненную и опасную для будущего» обстановку во МХАТе.

10. М. Б. ХРАПЧЕНКО

Стр. 516. Храпченко Михаил Борисович (1904—1986) — критик, литературовед, с 1939 по 1948 г.— председатель Комитета по делам искусств при СНК СССР.

11. В. КАИМАКОВУ И Н. ЗОЛОТУХИНОЙ

Стр. 517. Каймаков Валя и Золотухина Нина — школьники, обра­тившиеся к Вл. И. Немировичу-Данченко с письмом.

12. В. Г. САХНОВСКОМУ

Стр. 518. -.уеду в Тбилиси...'— Переезд в Тбилиси Немировича- Данченко и группы актеров МХАТа осуществился 28 октября 1941 г.

В спектакле «Кремлевские куранты» Тарханов репетировал роль Забелина, но после его отъезда в Нальчик эта роль перешла к Хме­леву.

...пьеса о Ливанове... — Б. Н. Ливанов исполнял роль матроса Рыбакова.

Алла Константиновна — А. К. Тарасова, артистка МХАТа.

13. ИЗ ПИСЬМА Е. Е. ЛИГСКОЙ

Стр. 519. ...чем меня там будут кормить...— Вл. И. Немировичу- Данченко из-за болезни почек была предписана диета.

Нежный И. В. (1892—1968)—театральный деятель, в 1940— 1952 гг. — заместитель директора МХАТа.

*Стр. 520. Телеграмму объединенного совещания получил...— Объ­единенное совещание руководства Музыкального театра имени Вл. И. Немирович-Данченко и Оперного театра имени К. С. Стани­славского, слившихся в единый коллектив.*

14. Е. Е. ЛИГСКОИ

Стр. 521. Михаил Владимирович — М. В. Немирович-Данченко (1894—1962) — артист Музыкального театра им. Вл. И. Немирови­ча-Данченко, приемный сын Вл. И. Немировича-Данченко.

15. ИЗ ПИСЬМА О. С. БОКШАНСКОИ

Стр. 521. ...Шаповалов Л?Е. (ум. 1955) —заместитель председа­теля Комитета по делам искусств при СНК СССР.

Стр. 522. ...хочу выступить с ними в отдельном вечере...— твор­ческий вечер Вл. И. Немировича-Данченко состоялся 7 декабря 1911 г.

...взяли одного из лучших актеров...— Имеется в виду актер В. Д. Брагин (1906—1960).

Хорава А. А. (1895—1972) —грузинский артист.

Васадзе А. А. (1899—1978) —грузинский артист и режиссер.

Стр. 523. ...Миша с Зоей — М. В. Немирович-Данченко и его жена 3. А. Смирнова-Немирович.

София Ивановна — С. И. Бакланова (ум. 1967) — близкий друг О. Л. Книппер-Чеховой, ее личный секретарь.

Нина Николаевна — Н. Н. Литовцева.

...против моей гимназии...— Гимназия, где учился Вл. И. Неми­рович-Данченко.

16. О. С. БОКШАНСКОИ

Стр. 524. Раевский И. М. (1900—1972) — артист, режиссер, педа­гог. Комитет по делам искусств уговаривал его поехать в Ташкент художественным руководителем Театра Революции.

Солодовников А. В. (р. 1904) — театральный деятель, в 1938—1945 гг.— начальник Главного управления театров и замести­тель председателя Комитета по делам искусств при СНК СССР.

«Vous I'avez voulu, George Dandin» — «Ты сам этого хотел, Жорж Данден!» — реплика из комедии Мольера «Жорж Данден».

Стр. 525. Ал. Ал-ча — А. А. Типольт — племянник Е. Н. Немиро­вич-Данченко.

Калишьян Г. М.— помощник директора МХАТа.

О трагедиях Толстого и Соловьева...— Имеются в виду «Орел и орлица» А. Н. Толстого и «Великий государь» В. А. Соловьева.

Судаков И. Я- (1890—1969) — режиссер и артист, в труппе МХАТа с 1924 по 1937 и с 1946 по 1953 г.

17. М. О. КНЕБЕЛЬ

Стр. 530. ...моего товарища по режиссуре...— Имеется в виду Н. Н. Литовцева.

19. ИЗ ПИСЬМА Ф. Н. МИХАЛЬСКОМУ

Стр. 533. Михальский Ф. Н. (1896—1968) —театральный деятель, работал во МХАТе инспектором, главным администратором, помощ­ником директора.

Стр. 534. Берсенев (Павлищев) И. Н. (1889—1951) — режиссер и артист.

...{ныне кедровскую) студию...— Оперно-драматическая студия, созданная К. С. Станиславским.

21. Б. П. ПАСТЕРНАКУ

Стр. 537. ...dolce farniente... (ит.) — блаженная праздность.

И все это овеяно поэзией суровой, густо-красочной...— В ответ на это письмо Б. Л. Пастернак писал Немировичу-Данченко 12 марта 1943 г.: «Дорогой Владимир Иванович! Не знаю, как выразить огромную благодарность за Ваши замечательные мысли. Они мне очень близки и с такою свободой вырастают из существа трагедии, что не могу теперь отделаться от ощущения, будто бессознательно для себя принимаю их все время к руководству за работой».

**СПИСОК ПОСТАНОВОК ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ**

1898/99 г.

«Счастье Греты» Э. Мариотта.

«Чайка» А. П. Чехова (вместе с К. С. Станиславским),

1899/900 г.

«Дядя Ваня» А. П. Чехова (вместе с К. С. Станиславским). «Одинокие» Г. Гауптмана (вместе с К. С. Станиславским).

1900/901 г.

«Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Г. Ибсена.

«Три сестры» А. П. Чехова (вместе с К. С. Станиславским я В. В. Лужским).

1902/903 г.

«На дне» М. Горького (вместе с К. С. Станиславским). «Столпы общества» Г. Ибсена.

1903/904 г.

«Юлий Цезарь» В. Шекспира. Режиссер Г. С. Бурджалов. «Вишневый сад» А. П. Чехова (вместе с К. С. Станиславским),

1904/905 г.

«Иванов» А. П. Чехова. «У монастыря» П. М. Ярцева.

«Блудный сын» С. А. Найденова, «Иван Мироныч» Е. Н. Чирикова, Режиссер В. В. Лужский.

«Привидения» Г. Ибсена (вместе с К. С. Станиславским).

1905/906 г.

«Дети солнца» М. Горького (вместе с К. С. Станиславским).

1906/907 г.

«Горе от ума» А. С. Грибоедова (вместе с К. С. Станиславским). «Бранд» Г. Ибсена. Режиссер В. В. Лужский. «Стены» С. А. Найденова. Режиссер В. В. Лужский.

1907/908 г.

«Борис Годунов» А. С. Пушкина. Режиссер В. В. Лужский. «Росмерсхольм» Г. Ибсена. Режиссер В. В. Лужский.

1908/909 г.

«Ревизор» Н. В. Гоголя (вместе с К. С. Станиславским), Режиссер И. М. Москвин.

«У врат царства» К- Гамсуна. Режиссер В. В. Лужский.

1909/10 г.

«Анатэма» Л. Н. Андреева. Режиссер В. В. Лужский. «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского. Режис­сер В. В. Лужский.

1910/11 г.

«Братья Карамазовы» по роману Ф. М. Достоевского. Режиссер В. В. Лужский.

«Miserere» С. Ю. Юшкевича. Режиссер В. В. Лужский. «У жизни в лапах» К- Гамсуна. Художественное руководство. Ре­жиссер К. А. Марджанов.

1911/12 г.

«Живой труп» Л. Н. Толстого (вместе с К- С. Станиславским) «Нахлебник» И. С. Тургенева.

«Где тонко, там и рвется» И. С. Тургенева (вместе с К. С. Стани­славским) .

1912/13 г.

«Пер Гюнт» Г. Ибсена. Художественное руководство. Режиссеры К. А. Марджанов и Г. С. Бурджалов.

«Екатерина Ивановна» Л. Н. Андреева. Режиссер В. В. Лужский. «Брак поневоле» Мольера (вместе с А. Н. Бенуа).

1913/14 г.

«Николай Ставрогин» по роману Ф. М. Достоевского «Бесы». Режис­сер В. В. Лужский. «Мысль» Л. Н. Андреева.

1914/15 г.

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Режиссеры В. В. Луж- ский и И. М. Москвин.

«Каменный гость» А. С. Пушкина. Режиссер А. Н. Бенуа. «Осенние скрипки» И. Д. Сургучева. Режиссеры В. В. Лужский и В. Л. Мчеделов.

1915/16 г.

«Будет радость» Д. С. Мережковского. Режиссеры В. В. Лужский и В. Л. Мчеделов.

1917/18 г.

«Село Степанчиково» по повести Ф. М. Достоевского (вместе с К. С. Станиславским).

1925/26 г.

«Пугачевщина» К. А. Тренева. Режиссеры В. В. Лужский и Л. М. Ле­онидов.

1928/29 г.

«Квадратура круга» В. Катаева. Художественное руководство. Ре­жиссер Н. М. Горчаков.

«Блокада» Вс. Иванова. Режиссер И. Я. Судаков.

1929/30 г.

«Дядюшкин сон» Ф. М. Достоевского. Художественное руководство. Режиссеры В. Г. Сахновский и К- И. Котлубай. «Воскресение» по роману Л. Н. Толстого. Режиссер И. Я. Судаков. «Реклама» М. Уоткинса. Художественное руководство. Режиссеры Е. С. Телешева и Б. И. Вершилов.

1933/34 г.

«Егор Булычев и другие» М. Горького. Художественное руководство. Режиссер В. Г. Сахновский.

«Гроза» А. Н. Островского. Режиссер И. Я. Судаков.

, 1935/36 г.

«Враги» М. Горького. Режиссер М. Н. Кедров.

1936/37 г.

«Любовь Яровая» К. А. Тренева. Режиссер И. Я. Судаков.

«Анна Каренина» по роману Л. Н. Толстого. Драм, композиция

Н. Д. Волкова. Режиссер В. Г. Сахновский.

1938/39 г.

«Горе от ума» А. С. Грибоедова. Режиссер Е. С. Телешева. «Половчанские сады» Л. М. Леонова. Художественное руководство. Режиссер В. Г. Сахновский.

1939/40 г.

«Три сестры» А. П. Чехова. Режиссеры Н. Н. Лнтовцева и И. М. Ра­евский.

1941/42 г.

«Кремлевские куранты» Н. Ф. Погодина. Режиссеры Л. М. Леонидов и М. И. Кнебель.

**В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ИМЕНИ ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО**

1919/20 г.

«Дочь Анго» Ш. Лекока (вместе с В. В. Лужским).

1921/22 г.

«Перикола» Ж- Оффенбаха (вместе с В. В. Лужским).

1922/23 г.

«Лизистрата» Аристофана. Режиссер Л. В. Баратов.

1923/24 г.

«Камерсита и солдат» Ж. Бизе. Режиссеры Л. В. Баратов и К. И. Кот- лубай.

1925/26 г.

Пушкинский спектакль.

«Алеко». Режиссер К. И. Котлубай. «Бахчисарайский фонтан». Ре­жиссер В. А. Лосский. «Клеопатра» («Египетские ночи»). Режиссер Л. В. Баратов.

1928/29 г.

«Девушка из предместья» М. Де-Файя. Режиссер Л. В. Баратов. «Джонни» Э. Кшенека.

1929/30 г.

«Северный ветер» Л. Книппера. Режиссеры Л. В. Баратов и К. И. Котлубай.

1933/34 г.

«Катерина Измайлова» Д. Шостаковича. Режиссеры Б. А. Мордви­нов и В. С. Соколова.

1934/35 г.

«Травиата» Дж. Верди. Режиссеры П. А. Марков, Б. А. Мордвинов и П, С. Саратовский.

1935/36 г.

«Тихий Дон» И. Дзержинского. Режиссеры Б. А. Мордвинов и П. С. Златогоров.

1937/38 г.

«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха. Режиссеры Д. В. Камерннцкий, Л. С, Белякова и Б. Я. Петкер.

1939/40 г.

«В бурю» Т. Хренникова. Режиссер П. А. Марков и П. С. Златогоров.

**УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ**

Абрамова, актриса, владелица драматического театра — 61, 113.

Абрикосов, кондитерский фабрикант — 208.

Аграмов, актер, режиссер— 142, 417.

Айдаров (Вышневский) Сергей Васильевич (1867—1938), актер Малого театра, ученик А. П. Ленского— 129, 404.

Айхенвальд Юлий Исаевич (1872—1928), литературный критик — 372, 373, 377, 380, 381.

Аксаков Иван Сергеевич (1823—1886), поэт, публицист, обще­ственный деятель. Сын С. Т. Аксакова— 123.

Аксаков Константин Сергеевич (1817—1860), поэт, публицист, переводчик, историк, один из идеологов славянофильства. Сын С. Т. Аксакова— 123.

Аксаков Сергей Тимофеевич (1791—1859), писатель, театральный критик— 123.

Александр III (I845—1894), российский император с 1881 г.— 47, 65, 102, 119, 120, 373.

Александров Н. А., актер МХТ — 231, 321.

Алексеев — см. К. С. Станиславский.

Андреев Леонид Николаевич (1871—1915), писатель—140, 157, 174, 216, 308.

«Анатэма»— 157, 158, 368, 391.

Андреева (Юрковская) Мария Федоровна (1868—1953), актри­са МХТ — 190, 209, 213, 384.

Андровская Ольга Николаевна (1898—1975), актриса МХАТа — 446, 457.

д'Аннунцио Габриэле (1863—1938), итальянский писатель — 208.

Антуан Андре (1858—1943), французский режиссер, актер, ос­нователь и руководитель Театра Антуана — 146.

Аристофан (ок. 445 — ок. 385 до н. э.), древнегреческий поэт- комедиограф — 423.

Артем (Артемьев) Александр Родионович (1842—1914), актер МХТ— ПО, 163, 224, 234, 239, 321, 528, 529.

Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788—1824), английский поэт- романтик — 156.

«Каин-»— 156, 157.

Балиев Никита Федорович (1877—1936), артист, режиссер, теат­ральный деятель, создатель и руководитель Театра миниатюр.

*«Летучаямышь» • — 232.*

Баранов Н. А., артист МХТ— 198.

Бауман Николай Эрнестович (1873—1905), революционер, боль­шевик, участник создания и агент «Искры» — 210.

Бауэр Людвиг, немецкий театральный критик — 244.

Бегичев Владимир Петрович (1828—1891), переводчик, управля­ющий театральной конторой, инспектор репертуара — 289.

Беллини Винченцо (180!—1835), итальянский композитор — 312.

Бенуа Александр Николаевич (1870—1960), историк искусства и художественный критик — 218.

Бернар Сара (1844—1923), французская драматическая актри­са — 234, 248—252, 295, 340.

Бетховен Людвиг ван (1770—1827), немецкий композитор, пи­анист и дирижер — 222.

Бисмарк Отто фон Шёнхаузен (1815—1892), князь, первый рейхс­канцлер германской империи в 1871—1890 гг.—251.

Бларамберг Павел Иванович, композитор— 150, 198.

Бларамберг-Чернова (по сцене Павлова) Мина Карловна (1845—1909), актриса Малого театра, жена П. И. Бларамберга—198.

Блок Александр Александрович (1880—1921) —398.

Боборыкин Петр Дмитриевич (1836—1921), писатель, драматург, театральный критик—41, 104, 123, 144, 298.

Бодлер Шарль (1821—1867), французский поэт —208.

Бомарше Пьер Огюстен (1732—1799), французский драматург — 132, 332.

*«Женитьба Фигаро» — 443.*

Бриссон Александр, французский театральный критик — 248, 249.

Бурджалов Георгий Сергеевич (1869—1924), актер, режиссер — 210, 230.

Бутова Надежда Сергеевна (1878—1921), актриса, ученица Вл. И. Немировича-Данченко— НО.

Бьернсон Бьернстьерне Мартиниус (1832—1910), норвежский пи­сатель, общественный и театральный деятель — 83.

*«Перчатка» — 83.*

Варламов Константин Александрович (1849—1915), актер — 53, 65, 335, 338.

Васильева Надежда Сергеевна (1852—1920), актриса Александ­рийского театра — 336.

Васнецов Виктор Михайлович (1848—1926), живописец, пере­движник — 147.

Вега Карпьо (Лопе де Вега) Лопе Феликс де (1562— 1635), ис­панский драматург — 294, 474.

*«Овечий источник» — 294.*

Веселовский Александр Николаевич (1843—1918), литературо­вед, профессор Московского университета — 65.

Веселый Артем (Николай Иванович Кочкуров; 1899—1939), пи­сатель — 408, 409.

Вильгельм II Гогенцоллерн (1859—1941), германский император и прусский король в 1888—1918 гг.— 253, 254.

Витте Сергей Юльевич (1849—1915), граф, председатель Сове­та министров в 1905—1906 гг.—209.

Вишневский (Вишневецкий) Александр Леонидович (1861—1943), актер МХТ— 139, 151, 157, 158, 163, 166, 183, 205, 220, 224, 226, 231, 232, 317, 384, 528.

Вишневский Всеволод Витальевич (1900—1951), писатель —416.

*«Мы— русский народ» — 416.*

Владимиров (Лопатин) Владимир Михайлович (1861—1935), актер МХТ, выступал под фамилией «Михайлов» — 321.

Вогюэ Эжен Мелькиор де (1848—1910), французский писатель и литературовед — 248.

Волконский Сергей Михайлович (1860—1937), князь, театральный деятель, критик, пайщик МХТ— 110.

Вронский А. П., актер — 321.

Галеви Фроманталь (1799—1862), французский композитор —

312.

Гамсун Кнут (1859—1952), норвежский писатель — 209.

*«Драма жизни» — 209. «*

Гауптман Герхарт (1862—1946), немецкий писатель и драма­тург— 116, 118, 135, 154, 169, 221, 228, 229.

«Ганнеле»— 130, 135, 154, 155, 228.

*«Одинокие» —118, 169, 190, 201, 228.*

«Потонувший колокол»'—116, 118, 135, 228. . -

Гельцер, декоратор Малого театра — 97.

Германова (Красовская) Мария Николаевна (1884—1940), актри­са МХТ—212, 471.

Герцен Александр Иванович (1812—1870), революционер, писа­тель, философ — 261.

*«Былое и думы» — 261.*

Гете Иоганн Вольфганг (1749—1832), немецкий писатель — 222.

*«.Фауст» — 151.*

Гне'дич Петр Петрович (1855—1925), драматург, переводчик, историк искусства, театральный деятель — 59, 111, 150, 151.

«Ненастье»—150, 151.

Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) —41, 58, 170, 216, 261. 273, 276, 324, 365, 410, 458—462, 477, 482.

«Мертвые души» — 323, 458, 477.

«Ревизор» — 103, 273—276, 278, 441, 448, 461, 482.

Гольдони Карло (1707—1903), итальянский драматург— 132, 216.

Гольцев Виктор Алексеевич (1850—1906), критик, публицист и общественный деятель — 43, 51, 77, 84, 132.

Гончаров Иван Александрович (1812—1891) •—458, 459.

Горев (Васильев) Федор Петрович (1850—1910), актер Малого театра — 294, 337, 339, 433, 443.

Горева, актриса, владелица театра— 113, 114.

Горький (Пешков) Алексей Максимович (1868—1936)—60, 125, 189—195, 197—200, 209, 210, 215, 216, 218, 219, 266, 272, 287, 295—298, 300—302, 387, 408, 409, 413, 421—423, 493, 512, 533.

*«Бывшие люди» — 190.*

«Враги» — 272, 416, 421, 436, 493, 494, 496, 506, 512, 514.

*«Дети солнца» — 200, 209, 210, 215.*

*«Каин и Артем» — 216.*

«Мальва»— 190, 216.

«Мать» — 216.

«Мещане»— 195—198, 296—299, 302.

«На дне»—\92, 193, 195, 198, 200, 202, 221, 227, 235, 243, 287, 296, 297, 302, 387, 435, 470, 525.

*«На плотах» — 216.*

*«Страсти-мордасти» — 216.*

«Челкаш» — 190, 216.

Гославский, драматург — 83.

*«Солдатка» — 83.*

Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776—1822), немецкий писа­тель — 511.

Градов-Соколов Л. И. (1846—1890), актер —312.

Гремиславский Я. И. (1864—1941), художник-гример МХТ — 317.

Грибов Алексей Николаевич (1795—1829), актер МХАТа — 524,

525

Грибоедов Александр Сергеевич (1795—1829) —93, 216, 274, 284, 324, 365, 370, 449—452.

«Горе от ужа» — 93, 144, 209, 213, 214, 252, 270, 324, 345, 354, 410, 437, 448, 450, 455, 457, 464, 492, 494.

Грибунин Владимир Федорович (1873—1933), актер МХТ —392.

Григ Эдвард (1843—1907), норвежский композитор, пианист, ди­рижер — 304.

*«Пер Гюнт» — 304.*

Григорович Дмитрий Васильевич (1822—1899/1900), писатель — 41, 388.

Григорьева (Николаева) Мария Петровна (1869—1941), актриса МХТ —317.

Грот Николай Яковлевич (1852—1899), философ-идеалист — 259.

Гюго Виктор Мари (1802—1885), французский писатель — 57, 72, 412, 470, 497.

*«Рюи Блаз» — 470.*

«Эрнани» — 72, 339.

Давыдов Владимир Николаевич (Горелов Иван Николаевич; 1849—1925), актер Александрийского театра, педагог — 44, 52, 337—340, 449.

Давыдов Николай Васильевич (1848—1920), судебный деятель, мемуарист — 262.

Далматов Василий Пантелеймонович (1852—1912), актер Алек- сандринского театра — 53, 336, 338.

Даль Владимир Иванович (1801—1872), писатель, этнограф, по­четный академик Петербургской Академии наук — 397.

*«Толковый словарь живого великорусского языка» — 397.*

Дальский (Неелов) Мамонт Викторович (1865—1918), актер — 337, 345.

Дарский (Псаров) Михаил Егорович (1865—1930), актер, режис- сер—134, 139.

Депре (Шарлотта Бувалле) Сюзанна (1874—1951), французская актриса, жена режиссера Люнье-По — 287.

Доницетти Гаэтано (1797—1848), итальянский композитор — 312.

Дорошевич Влас Михайлович (1864—1922), писатель, публицист, театральный критик — 89.

Достоевский Федор Михайлович (1821 —1881) — 51, 60, 140, 216, 218, 222, 247, 261, 269, 271, 276, 307, 396, 422, 477.

«Бесы» — 217, 218.

«Братья Карамазовы» — 216, 269, 271, 371, 414, 422, 423, 440, 470, 471, 477, 493.

*«Преступление и наказание» — 60, 347.*

Дубасов Федор Васильевич (1845—1912), адмирал, московский генерал-губернатор в 1905—1906 гг.— 214.

Дузе Элеонора (1858—1924), итальянская актриса — 68, 234, 245, 248, 250, 252, 285, 287, 295, 439.

Дягилев Сергей Паплович (1872—1929), театральный и художе­ственный деятель, организатор выставок, концертов русской музыки и оперных и балетных спектаклей («русских сезонов») за границей — 286.

Еланская Клавдия Николаевна (1898—1972), актриса — 471.

Екатерина 11 Алексеевна (1729—1796), российская императрица с 1762 г.—373.

Елизавета Петровна (1709—1761/1762), российская императрица с 1741 г.—373.

Елизавета Федоровна (1864—1918), великая княгиня, жена вели­кого князя Сергея Александровича— 118.

Ермолова Мария Николаевна (1853—1928), актриса Малого теат­ра, крупнейшая представительница русского национального театраль­ного искусства — 47, 56, 62, 8Й, 97, 102, 282, 283, 288, 290—295, 314, 441, 470, 475.

Зейбах, директор Дрезденского Королевского театра — 235, ,237.

Золя Эмиль (1840—1902), французский писатель-натуралист —

273.

Зоненталь Адольф фон (1834—1909), австрийский актер <— 242, 246.

Ибсен, Генрик (1828—1906), норвежский драматург — 68, 69, 116, 125, 135, 168, 169, 190, 196, 200, 260, 264, 270, 288, 298, 304, 370.

*«Гедда Габлер» — 135, 168, 190.*

*«Дикая утка» — 298.*

«Доктор Штокман» — 68, 83, 169, 196, 202, 203, 221, 229, 260, 302.

*«Женщина с моря» — 287.*

«Нора» — 68, 69, 83.

*«Пер Гюнт» — 304.*

*«Росмерсхольм» — 125.*

*«Северные богатыри» — 68.*

*«Столпы общества» — 200.*

Иванов-Козельский (Иванов) Митрофан Трофимович (1850— 1898), актер —442, 444.

Игнатов Илья Николаевич (1858—1921), театральный критик и публицист, историк театра— 165.

Иержабек, профессор — 239, 242.

Кайнц Иозеф (1858—1910), австрийский актер — 239, 242, 245, 246, 252.

Качалов (Шверубович) Василий Иванович (1875—1948), актер МХТ —76, 104, 157, 158, 200, 205, 211, 212, 217, 231, 271, 317, 384, 422, 435, 470, 471, 478, 507, 512, 513, 516, 519, 522.

Керр (Кемпнер) Альфред (1867—1948), немецкий театральный критик, публицист и поэт — 225.

Киселевский Иван Платонович (1839—1898), актер — 83.

Кичеев Николай, редактор сатирического журнала «Будиль­ник» — 42, 44.

Кичеев Петр Иванович (1845—1902), театральный критик — 45.

Кларти, президент «Французской Комедии» — 248.

Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1868—1959), актриса МХАТа, жена А. П. Чехова —49, 67, 83, 118, 128, 139, 148, 163, 165, 172, 174, 177, 178, 185, 226, 231, 317, 382, 384, 386, 389, 390, 392, 428, 512, 519, 516, 522, 523, 528.

Ковалевский Максим Максимович (1851—1916), историк, социо­лог, публицист — 48.

Коплен Бенуа Констан (1841—1909), французский актер и теоре­тик театра — 340.

Комина В. Ф., актриса — 320.

Комиссаржевская Вера Федоровна (1864—1910), актриса Алек­сандрийского театра, основательница театра, носящего ее имя— 102, 262.

Комиссаржевский Федор Петрович (1838—1905), певец, педагог, отец В. Ф. Комиссаржевской — 86.

Кондратьев, режиссер — 170.

Константин Константинович Романов (1858—1915), великий князь, поэт, президент Академии наук— 195.

Кончаловский Петр Петрович (1876—1956), живописец — 373.

Коонен Алиса Георгиевна (1889—1974), актриса МХТ, затем Ка­мерного театра — 247.

Коренева Лидия Михайловна, актриса МХТ — 247, 422, 471.

Короленко Владимир Галактионович (1853—1921)—190, 195, 297, 298, 301.

Корф Николай Александрович (1834—1883), известный русский педагог, тесть Вл. И. Немировича-Данченко — 53, 55.

Корш Ф. А., предприниматель, организовавший в Москве частный театр —44, 61, 85, 115, 128, 176, 315, 337, 533, 534.

Крамарж Карел (1860—1937), один из лидеров чешской Нацио­нально-демократической партии — 240.

Крег (Крэг) (Генри Эдуард) Гордон (1872—1966), английский режиссер, художник и теоретик театра — 217.

Кронек Людвиг (1837—1891), немецкий актер, режиссер труппы герцога Мейнингенского — 86, 106, 417.

Кругликов Семен Николаевич (1851—1910), русский музыкаль­ный критик — 79.

Крылов Виктор Александрович (1838—1906), драматург, пере­водчик — 57.

Куликов Николай Иванович (1812—1891), актер и драматург, ис­торик театра, с 1838 г. режиссер Александрийского театра — 439.

*«Семейные расчеты» — 439.*

Лавров, купец, издатель журнала «Русская мысль», переводчик—

77.

Левитан Исаак Ильич (1860—1900), живописец, передвижник — 147, 182.

Легар Ференц (1870—1948), венгерский композитор, дирижер —

242.

*«Веселая вдова» — 242.*

Ленский (Вервициотти) Александр Павлович (1847—1908), ак­тер, режиссер, педагог —47, 56, 63, 67, 70, 76, 80, 81, 83, 99, 102, 106, 129, 131, 170, 294, 314, 339, 444, 449.

Леонидов (Вольфензон) Леонид Миронович (1873—1941), актер, режиссер, педагог — 317, 384, 422, 471.

Леонов Леонид Максимович (р. 1899) —408.

Лешковская Елена Константиновна (1864—1925), актриса — 102, 316, 337, 338, 340.

Лианозов Г. М., купец, владелец дома в Камергерском переулке, перестроенного впоследствии для МХТ — 215.

Ливанов Борис Николаевич (1904—1972), актер МХАТа — 465, 466, 518.

Лилина (урожд. Перевощикова) Мария Петровна (1866—1943), актриса, жена К. С. Станиславского — 114, 135, 139, 226, 271, 316, 321, 528.

Лот де Бега — см. Карпьо Л. Ф. де.

Лужский (Калужский) Василий Васильевич (1869—1931), актер, режиссер, педагог, один из основателей МХТ—139, 163, 166, 224, 231, 528.

Луначарский Анатолий Васильевич (1875—1933), государственный и партийный деятель, писатель, критик — 308.

Люнье-По Орельен Мари (1869—1940), известный французский режиссер, актер — 248, 249, 285—288.

Мария Федоровна, императрица, жена императора Александ­ра III— 119.

Маркс Адольф Федорович (1838—1904), книгоиздатель — 84.

Марлинский (Бестужев-Марлинский) Александр Александрович (1797—1837), поэт и прозаик, декабрист—111.

Маяковский Владимир Владимирович (1893—1930)—478.

Медведев Петр Михайлович (1837—1906), антрепренер, актер, ре­жиссер — 338, 339.

Медведева Надежда Михайловна (1832—1899), актриса Малого театра, сестра П. М. Медведева — 289—291.

Мей Лев Александрович (1822—1862), поэт, переводчик, драма­тург— 125.

Мейер Конрад Фердинанд (1825—1898), швейцарский писатель, писавший на немецком языке — 235.

Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940), режиссер, актер, ученик Вл. И. Немировича-Данченко —83, 93, 113, 134, 158, 161.

Мейнингенский театр, немецкий драматический театр, существо­вал с конца XVIII в. в Мейнингене — 86, 106, 188.

Мельпомена — в rpt-ческой мифологии одна из девяти муз, покро­вительница трагедии — 149.

Мендельсон Бартольди Якоб Людвиг Феликс (1809—1847), не­мецкий композитор, дирижер, пианист и органист — 304.

Метерлинк Морис (1862—1949), бельгийский драматический поэт —92, 151, 208, 287.

*«Пелеас и Мелисанда» — 287.*

*«Синяя птица» — 92.*

*«Слепые» — 92.*

*«Там внутри» — 151.*

Менцель Адольф фон (1815—1905), немецкий живописец и гра- фик—373.

Миленский, актер Малого театра — 207.

Михаил Николаевич (1832—1909), великий князь, сын царя Ни­колая I — 311.

Михайлова, псевдоним драматической актрисы Яблочкиной 1-й, жены А. А. Яблочкина —312, 313.

Михайловский Николай Константинович (1842—1904), социолог, публицист, литературный критик, народник, редактор журнала «Рус­ское общество» — 40, 43, 51.

Моисеи Александр (1880—1935), немецкий актер — 501.

Мольер (Жан-Батист Поклен; 1622—1673), французский коме­диограф, актер, театральный деятель, реформатор сценического ис­кусства — 86, 216, 332, 365.

Мопассан Ги де (1850—1893), французский писатель — 60, 388.

Морозов Савва Тимофеевич (1862—1905), предприниматель, вла­делец текстильных мануфактур, меценат, один из пайщиков и дирек­торов МХТ— 123—126, 169, 179, 208, 214.

Морозова Варвара Алексеевна, фабрикантша, благотворительни­ца — 113, 114, 127, 169.

Москвин Иван Михайлович (1874—1946), актер, ученик Вл. И. Не­мировича-Данченко — 68, 83, 115, 128, 134—136, 153, 200, 224, 231, 232, 240, 245, 270, 317, 369, 378, 404, 422, 471, 477, 516, 525.

Музиль Николай Игнатьевич (1839—1906), актер Малого теат- ра—46, 47, 102, 295.

Муне-Сюлли Жан (1841 —1916), французский актер — 339, 340.

Муратова Елена Павловна (1874—1921), актриса МХТ, ученица Вл. И. Немировича-Данченко— 151, 410, 528.

Найденов (Алексеев) Сергей Алексеевич (1868—1922), писатель, драматург — 216.

Надлер, частный предприниматель, антрепренер — 313.

Невежин Петр Михайлович (1841 —1919), писатель, драматург — 111, 130.

Нежданова Антонина Васильевна (1873—1950), оперная певи­ца — 279, 280.

Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858—1943) — 10, 70, 122; 130, 148, 149, 160, 163, 166, 176, 178, 183, 285, 363, 398, 476, 479, 505—507, 509, 512, 514, 517, 518, 520, 521, 523, 525, 533, 534, 535, 537.

*«Губернаторская ревизия» — 72.*

*«Жак-Ноэль Рамбер» — • 110.*

*«Золото» — 101.*

*«Из прошлого» — 490.*

*«Мертвая ткань» — 72 .*

*«Новое дело» — 62, 64, 65.*

*«Последняя воля» — 46, 51, 118.*

*«Свадебная прическа»— ПО.*

*«Счастливец» — 86.*

«Цена жизни» — 81, 82, 84.

«Нива», еженедельный, иллюстрированный, литературно-художе­ственный и научно-популярный журнал, издавался в Петербурге в 1870—1918 гг.—84.

Николай Николаевич (Старший) (1831—1891)—великий князь, сын Николая I—119.

Никулина Надежда Алексеевна (1845—1925), актриса Малого театра —46, 47, 102, 314.

Новелли Эрмете (1851—1919), итальянский актер — 245.

«Новое время», одна из крупнейших русских газет, издавалась в Петербурге в 1868—1917 гг.—77.

Обер Даниэль-Франсуа-Эспри (1782—1871), французский компо­зитор — 312.

Ожешко Элиза (1841—1910), польская писательница — 77.

*Орлов-Давыдов, граф — 111.*

Остен-Сакен, граф, русский посол в Берлине — 223.

Островский Александр Николаевич (1823—1886) —46, 51, 64, 65, 70, 132, 204, 216, 295, 304—306, 324, 378, 401—404, 407, 409, 410, 425, 453—455, 458—460, 462, 463, 478.

*«Бедность не порок» — 312.*

*«Без вины виноватые» — 354.*

*«Бесприданница» — 455.*

*«Воевода» — 305.*

*«Волки и овцы» — 453.*

*«Воспитанница» • — 455.*

«Горячее сердце» — 443, 477, 514.

«Гроза» — 312, 325, 347, 369, 401, 408, 411, 439, 455.

*«Доходное место» — 354.*

«Лес» — 378, 454, 527.

*«На всякого мудреца довольно простоты» — 271, 305, 422.*

*«Не все коту масленица» — 312.*

*«Таланты и поклонники» — 97, 402.*

Остужев (Пожаров) Александр Алексеевич (1874—1953), актер Малого театра— 129.

Пальерон, французский драматург — 118.

*«В царстве скуки» — 118.*

Панина С. В., графиня, основательница народного дома, в Петер­бурге на Тамбовской улице— ПО.

Пастернак Борис Леонидович (1890—1960) —535.

Перский, профессор Сорбонны — 249.

*Пешков А.— см. А. М. Горький.*

Писемский Алексей Феофилактович (1821—1881), писатель— 135, 365, 449, 459, 462.

*«Самоуправцы»—135, 138.*

Победоносцев Константин Петрович (1827—1907), государствен­ный деятель, юрист, вдохновитель крайней реакции— 157, 158.

Поленов Василий Дмитриевич (1844'—1927), живописец—147.

Поссарт Эрнст (1841—1921), немецкий актер и режиссер — 339.

Потапенко Игнатий Николаевич (1856—1929), писатель, драма­тург — 74, 77.

*«На действительной службе» — 74.*

*«Секретарь его превосходительства» — 74.*

Потехин Алексей Антипович (1829—1908), писатель, драматург — 281, 298.

*«Мертвая петля» — 281,*

Потоцкая Мария Александровна (1861—1938), актриса Алексан­дрийского театра — 336, 337.

Правдин (Трейлебен) Осип Андреевич (1849—1921), актер, пре­подаватель театральной школы при Малом театре—336—338, 454, 527.

Прудкин Марк Исаакович (р. 1898), актер МХАТа — 513.

Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) — 44, 111, 170, 209, 216, 217, 276, 284, 365, 373, 395, 396, 403.

*«Борис Годунов» — 492.*

*«Зимняя дорога» — 373.*

*«Руслан и Людмила» — 85.*

Раевская (Иерусалимская) Евгения Михайловна (1854—1932), актриса МХТ — ПО, 163, 247, 528.

Рафаэль Санти (1483—1520), итальянский живописец и архитек­тор — 235.

Рашель (Элиза Рашель Феликс, 1821—1858), французская актри­са — 289.

Рейнхардт Макс (1873—1943), немецкий режиссер, актер, педа­гог, создатель и руководитель театра Рейнхардта — 500, 501.

Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669), голландский живопи­сец, рисовальщик, офортист— 122.

Ремизов, журналист, сотрудник «Русской мысли» — 257, 258.

Репин Илья Ефимович (1844—1930), живописец, передвижник —

147.

Роксанова (Петровская) Мария Людомировна (1874—1958), актриса, ученица Вл. И. Немировича-Данченко — 83, 139, 163, 166.

Рост Эрнесто (1827—1896), итальянский актер— 106.

Россини Джоакино (1792—1868), итальянский композитор — 312.

Рощин-Инсаров (Пашенный) Николай Петрович (1861—1899), артист, отец В. Н. Пашенной — 345.

«Русская мысль», ежемесячный научный, литературный и полити­ческий журнал, издавался в Москве в 1880—1918 гг. Основан В. М. Лавровым — 77 , 78, 84, 257, 264.

«Русские ведомости», одна из крупнейших русских газет, издава­лась в Москве в 1863—1918 гг.—64, 150, 165, 198.

«Русское слово», ежемесячный журнал, издавался в Петербурге в 1859—1866 гг.—218.

Рыбаков Константин Николаевич (1856—1916), актер Малого те- атра—47, 94, 102, 294, 337, 338.

Савина Мария Гавриловна (1854—1915), актриса Александрий­ского театра — 47, 53, 62, 76, 205, 336, 338, 340.

Савицкая Маргарита Георгиевна (1868—1911), актриса МХТ, ученица Вл. И. Немировича-Данченко — 68, 83, 151, 230, 484.

Садовская Ольга Осиповна (1849—1919), актриса Малого театра, жена М. П. Садовского — 46, 47, 285, 291, 295, 316.

Садовский Михаил Провыч (1847—1910), актер, представитель актерской семьи Садовских — 56, 63, 89, 123, 291, 395, 314, 516.

Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826—1889)—43, 210, 410.

*«Смерть Пазухина» — 270.*

Сальвини Томмазо (1829—1915), итальянский актер — 90.

Самарин Иван Васильевич (1817—1885), актер Малого театра, педагог, автор ряда пьес — 94, 207, 289—291, 477.

Самарова М. А., актриса — 320.

Санин (Шенберг) Александр Акимович (1869—1956), актер, ре­жиссер — 133, 136, 148.

Сац Илья Александрович (1875—1912), композитор — 304.

Светланова, псевдоним драматической актрисы Е. Яблочкиной — 312, 313.

Свободин (Матюшин) Павел Матвеевич (1850—1892), актер —

150.

Святополк-Мирский Петр Данилович (1857—1914), князь, ми­нистр внутренних дел России (авг. 1904 — янв. 1905) — 196.

Сенкевич Генрик (1846—1916), польский писатель — 77.

Сергеев Н. С, актер — 320.

Сергей Александрович (1857—1905), великий князь, сын импера­тора Александра II, московский генерал-губернатор—119, 120, 124.

Синельников Николай Николаевич (1855—1939), режиссер, актер, антрепренер — 337.

Сипягин Дмитрий Сергеевич (1853—1902), министр внутренних дел России в 1900 г. — 298.

Скирмунт С. А. (1863—1932), книгоиздатель— 198.

Скобелев Михаил Дмитриевич (1843—1882), генерал от инфанте­рии, участник сражений под Плевной и при Шипке — 210.

Смётана Бедржих (1824—1884), чешский композитор, дирижер, пианист, музыкальный общественный деятель — 240.

Соболев Юрий Васильевич (1887—1940), театровед, критик, исто­рик литературы, биограф Вл. И. Немировича-Данченко — 39.

«Современник», журнал, основанный А. С. Пушкиным, издавался в 1836—1846 гг. в Петербурге— 111.

Соллогуб Федор Львович (1848—1890), художник, поэт, один из организаторов общества искусства и литературы — 321.

Соловцов (Федоров) Николай Николаевич (1857—1902), актер, режиссер, антрепренер— 61, 6Д 336, 337, 355, 356.

Соловьев Владимир Сергеевич (1853—1900), поэт, философ, пуб­лицист — 241.

Софокл (ок. 496—406 до н. э.), древнегреческий поэт-драма­тург— 135, 424.

-«Антигона»—135, 138. ' .

Сперанский Александр Дмитриевич (1887—1961), патофизио­лог— 139.

Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич (1863—1938), режиссер, актер, педагог, теоретик театра, основатель МХАТа — 39, 63, 70, 86, 88—92, 94, 95, 99—101, 103—107, 109, 111, 115, 117, 125, 128, 129, 133, 135, 136, 138, 139, 143, 144, 149, 151, 154, 156, 159, 168, 170, 177, 180, 190, 196, 20), 205 , 213, 214, 217, 218, 221, 223, 226, 231, 239, 241, 247, 254, 262, 263, 270, 285 , 317, 318, 320, 321, 370, 377, 390, 392, 418, 419, 423, 443, 449, 455, 463, 466, 467, 484, 489, 499, 501, 505, 507, 526, 527, 528, 530, 531, 533.

*«Моя жизнь в искусстве»— 117, 490.*

Стахович Алексей Александрович (1856—1919), генерал, адъю­тант великого князя, впоследствии актер, один из директоров Худо­жественного театра— 109, 121.

Стороженко Николай Ильич (1836—1906), литературовед, про­фессор Московского университета — 65.

Стрельская Варвара Васильевна (1838—1915), актриса Александ­рийского театра— 102.

Стрепетова Полина (Пелагея) Антипьевна (1850—1903), актриса Александрийского театра — 53, 402, 439.

Стриндберг Август (1849—1912), шведский писатель, драма­тург — 265, 270.

Суворин Алексей Сергеевич (1834—1912), публицист, кри­тик, драматург, издатель, владелец театра в Петербурге — 77—80, 112, 128.

Сулержицкий Леопольд Антонович (1872—1916), режиссер —

143.

Сумбатов, драматург — 111, 130.

Сумбатов-Южин — см. Южин А. И.

Сургучев Илья Дмитриевич (1881—1956), писатель, драматург —

216.

Суриков Василий Иванович (1848—1916), живописец, передвиж­ник— 147.

Таиров Александр Яковлевич (1885—1950), режиссер — 247, 533.

Тарасов Николай Лазаревич (ум. 1910), владелец крупного со­стояния, пайщик МХТ, один из создателей театра миниатюр «Летучая мышь» — 232.

Тарасова Алла Константиновна (1898—1973), актриса МХАТа — 469, 513.

Тарханов (Москвин) Михаил Михайлович '(1877—1948), актер МХАТа, брат И. М. Москвина.—450, 477, 518, 519, 522, 523, 524.

Телешов Николай Дмитриевич (1867—1957), писатель — 393.

Титов Иван Иванович (1876—1941), главный машинист сцены МХТ с 1898 по 1941 гг.—222, 253, 317.

Тихомиров И. А., режиссер — 163, 302.

Тихонравов Николай Саввич (1832—1893), литературовед, ар­хеограф, профессор Московского университета — 65.

Толстая Александра Львовна (1884—1979), младшая дочь Л. Н. Толстого — 259, 267, 268.

Толстая Софья Андреевна (урожд. Берс; 1844—1919), жена Л. Н. Толстого — 259, 262—266.

Толстая Татьяна Львовна (в замуж. Сухотина; 1869—1950), дочь Л. Н. Толстого — 259, 262.

Толстой Алексей Константинович (1817—1875), граф, писатель — 128, 135, 166, 169, 313, 365.

*«Смерть Иоанна Грозного» — 169, 313.*

«Царь Федор Иоаннович»— 128, 130, 133—135, 138, 153, 169, 172, 202, 212, 224, 227, 229, 230, 235, 240, 243, 253, 254, 270, 271, 417, 470, 471.

Толстой Алексей Николаевич (1882/83—1945) — 459, 463, 525.

Толстой Лев Николаевич (1828—1910)—40, 42, 51, 74, 88, 121, 127, 140, 151, 200, 216, 222, 258—263, 265—270, 272, 284, 319, 321, 382, 388, 410, 413, 414, 416, 423, 458, 459.

«Анна Каренина» — 270, 413, 414, 458, 514, 532.

«Власть тьмы» — 200, 261, 263.

*«Война и мир» — 270, 458.*

*«Воскресение» — 272, 413.*

«Живой труп» — 262, 268, 269, 413, 422.

*«Крейцерова соната» — 261, 458.*

*«Хаджи-Мурат» — 259.*

*«Хозяин и работник» — 261,*

*«Чем люди живы»— 261.*

Топорков Василий Осипович (1889—1970), актер —446.

Трепов Дмитрий Федорович (1855—1906), московский оберполиц- мейстер — 155, 158.

Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883) — 51, 57, 83, 216, 221, 247, 257, 260, 276, 284, 306, 307, 388, 396, 410, 458—460.

*«Вешние воды» — 306, 307.*

*«Дворянское гнездо» — 307, 458.*

«Дым» — 307.

*«Затишье» — 307.*

*«Месяц в деревне» — 307, 435.*

*«Накануне» — 307.*

«Новь» — 307, 458.

«Отцы и дети» — 306, 307, 458.

«Рудин» — 307.

Уайльд Оскар (1854—1900), английский писатель— 156, 208, 232,

«Саломея»— 156, 157.

Ушков К. К., купец, меценат, пайщик МХТ— 122, 123, 127,

Федотов Александр Александрович (1863—1909), актер Малого театра, режиссер, драматург, театральный деятель, сын Г. Н. Федото­вой — 85, 284, 321.

Федотова Гликерия Николаевна (урожд. Позднякова; 1846— 1925), актриса Малого театра, педагог —41, 47, 56, 62, 63, 86, 87, 94, 102, 116, 280—289, 290—292, 294, 314—316, 337, 435, 475.

Филиппова Катя, ученица К. С. Станиславского и Вл. Немирови­ча-Данченко— 210, 214.

Флер Роберт де, драматический писатель — 286.

Флеров (псевдоним С. Васильев) Сергей Васильевич (1841—1901), журналист, театральный критик, педагог— 45 , 64, 154.

Франц-Иосиф (1830—1916), император Австрии и король Венг­рии с 1848 г. из династии Габсбургов — 238.

Хлудов, купец, крупнейший владелец текстильных мануфактур — 119, 120.

Хмелев Николай Павлович (1901—1945), актер МХАТа — 446, 513, 518, 525.

Цаккони Эрмете (1857—1948), итальянский актер-трагик — 245.

Чайковский Петр Ильич (1840—1893), композитор — 65, 219, 303, 487.

Черневский Сергей Антипович, (1839—1901), режиссер Малого театра — 57, 62, 63, 282.

Чернышевский Николай Гаврилович (1828—1889)—307.

*«Что делать ?» — 307.*

Чертков Владимир Григорьевич (1854—1936), издатель и публи­цист, друг Л. Н. Толстого — 267—269.

Чириков Евгений Николаевич (1864—1932), писатель, драма­тург— 216.

Чехов Антон Павлович (1860—1904) —39—46, 48—53, 56, 59, 61, 69, 70, 73—85, 88, 92, 104, ПО, 111, 113, 116, 118, 127, 130, 135, 137, 139, 140, 143—146, 148, 149, 159, 161, 163, 164, 166—172, 174, 175, 177—179, 182, 184, 187—191, 202, 204, 270, 271, 295, 298, 300, 302, 307, 309—311,321, 323, 370, 377, 380—383, 387—394, 396, 410, 413, 417, 418, 421, 423, 424, 427—429, 452, 453, 455, 458, 462, 484, 492, 493, 496, 506, 508, 527, 528, 530, 533.

«Вишневый сад» — 92, 93, 174, 176, 180, 183, 184, 201, 202, 271, 386—390, 394, 395, 424, 466, 484.

«Дядя Ваня» — 4&, 50, 61, 69, 93, 145, 146, 166, 169, 170, 173, 174, 187, 190, 219, 221, 227 , 228, 235 , 237, 243, 251, 261, 384, 387, 389 , 390, 412, 495, 514, 515, 527, 528—530.

«Дуэль» — 321.

«Иванов» — 44—46 , 50 , 52, 53 , 61, 78, 130, 176, 201, 289, 377, 387, 466.

«Леший» — 61, 69, 113.

«Медведь» — 45, 61.

*«Палата №6» — 132.*

*«Предложение» — 45.*

*«Сумерки» — 40.*

«Три сестры»— 174, 176, 177, 180, 181, 221, 238, 265, 269, 302, 310, 381—384, 387—390, 425, 455, 469, 471, 494, 498, 496, 508, 509, 514, 525, 526, 530, 531.

*«Хирургия» — 216.*

*«Холодная кровь» — 41.*

«Хористка» — 453, 460.

«Чайка» — 39, 41, 50, 73, 74, 76—81, 83, 84, 109, 130—133, 135, 136, 138, 145, 147, 148, 159, 163, 164, 166—168, 170, 174, 177, 187, 190, 202, 309, 383, 387, 389, 390, 423, 472, 505 , 526, 535.

Чехов Иван Павлович (1861—1922), педагог, брат А. П. Чехо­ва — 44, 47.

Чехов Михаил Павлович (1868—1936), актер, брат А. П. Чехо- ва—533.

Чехов Николай Павлович (1858—1889), художник, брат А. П. Че­хова — 48.

Чехова Мария Павловна (1863—1957), сестра А. П. Чехова — 48, 159, 182.

*Шадрин, актер — 212.*

Шаляпин Федор Михайлович (1873—1938), певец —89, 193, 194, 435, 436, 478.

Шаховской Александр Александрович (1777—1846), князь, дра­матург, педагог, режиссер — 289.

Шекспир Уильям (1564—1616), английский драматург и поэт — 135, 151, 201, 205 , 216, 324, 332, 353, 365 , 408, 423, 458, 459, 470—472, 474, 475, 477, 478, 488, 536.

*«Венецианский купец» — 135.*

«Гамлет» — 217, 312, 335, 338, 339, 341, 515.

*«Двенадцатая ночь» — 470.*

«Отелло» — 86, 105, 335, 338.

«Юлий Цезарь» — 90, 130, 201—205, 217, 386, 389, 422, 470.

Шиллер Иоганн Фридрих (1759—1805), немецкий поэт, драма­тург, теоретик искусства — 58, 222, 332, 420, 457—459, 474, 477, 497.

*«Коварство и любовь» — 458.*

*«Мария Стюарт» — 58, 283, 411.*

*«Орлеанская дева» — 333, 411.*

*«Разбойники» — 335.*

Шморанц, директор Чешского Национального театра «Narodny Divadlo» —238, 240.

Шольц, литератор — 221, 223.

Шопенгауэр Артур (1788—1860), немецкий философ— 127.

Шпажинский Ипполит Васильевич (1848—1917), драматург — 70, 111, 130.

Штейн, театральный импресарио — 229, 238, 246—249.

Штраус Иоганн (1825—1899), австрийский композитор, скрипач, дирижер — 242.

Шумский (Чесноков) Сергей Васильевич (1821—1878), актер Ма­лого театра, педагог — 284, 484, 527.

Щепкин Михаил Семенович (1788—1863), знаменитый актер и те­атральный педагог, реформатор русского театра, основоположник реализма в сценическом искусстве — 58, 290, 293, 449.

Щепкина, актриса — 253.

Щукин, купец, хозяин театра — 97, 153, 264.

Эсхил (ок. 525—456 до н. э.), древнегреческий поэт-драматург, «отец трагедии» — 474.

Эфрос (псевд. Чужой) Николай Ефимович (1867—1923), теат­ральный критик, историк театра, один из первых историографов МХТ— 136, 218, 300.

Южин (Сумбатов) Александр Иванович (1857—1927), актер Ма­лого театра, драматург, театральный деятель — 47, 65, 66, 70—73, 76, 77, 81, 99, 102, 103, 111, 131, 169, 170, 215, 262, 268, 274, 295, 337, 340, 341, 345, 404, 444, 523.

Юшкевич Семен Соломонович (1868—1927), писатель, драма- тург—216.

Яблочкин Александр Александрович (1821—1895), актер, режис- сер—142, 313, 314, 417.

Яблочкина Александра Александровна (1866—1964), актриса Ма­лого театра, дочь А. А. Яблочкина — 311, 313, 314, 316, 516.

Яблочкина Евгения Александровна, актриса, псевдоним Светла­нова, дочь А. А. Яблочкина — 312—314.

Яблочкина С. В. (1842—1898), актриса Малого театра, мать А. А. Яблочкиной — 312.

Яворская, актриса, владелица театра в Петербурге— 167,

СОДЕРЖАНИЕ

М. Любомудров. Все должно идти от жизни 5

РОЖДЕНИЕ ТЕАТРА Воспоминания, статьи, заметки, письма

Из прошлого 39

СТАТЬИ. ЗАМЕТКИ. РЕЧИ. БЕСЕДЫ О деятелях литературы и искусства

Тайны сценического обаяния Гоголя 273

Об А. В. Неждановой. 279

Речь на 50-летнем юбилее Г. Н. Федотовой. 8 января 1912 года 280

*О Г. Н. Федотовой. Из воспоминаний. (1839 г.). 281*

*Люнье-По. Беседа с Вл. И. Немировичем-Данченко. . . . .285*

Из лекции о М. Н. Ермоловой (1919 г.) 288

Речь на 50-летнем юбилее М. Н. Ермоловой. 2 мая 1920 года . 293

М. Н. Ермолова 294

М. Горький и Художественный театр 296

Первая встреча с М. Горьким 300

И. А. Сац 303

[К 100-летнему юбилею А. Н. Островского] 304

[Об Островском] 304

[И. С. Тургенев] 306

Люди театра не забудут Луначарского 308

Через 30 лет (Чехов) 309

С детства «театральная» (А. А. Яблочкина). 311

Из речи на похоронах К. С. Станиславского 317

О ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ. О ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА И РЕЖИССЕРА

Интересный спектакль 319

«Дуэль» А. П. Чехова 321

Театр и школа 324

Московский общедоступный театр 363

Из беседы с актерами Московского Художественного театра

перед началом репетиций пьесы Л. Н. Андреева «Анатэма» 368

О постановке «Карамазовых». 371

Искусство театра 372

[В громаде задач.,.] 381

[«Три сестры») 381

[Театральные мечтания] 385

«Вишневый сад» в Московском Художественном театре . . . 386

Шарлатаны 394

Простота, ясность, художественная честность 398

Заметки по поводу постановки «Грозы» А. Н. Островского . . 401

За культуру сценического слова .408

Освобожденное творчество .410

Простота героических чувств, .412

«Анна Каренина» на сцене МХАТ. 413

[О рукописи Вс. Вишневского «Мы — русский народ»] . '. . . 4!б

Театр мужественной простоты 417

*«Три сестры». Вступительное слово перед началом репетиций*

*(1939 г.) , .423*

Беседы с молодежью (1936—1939) .430

Заметки о творчестве актера 465

Из стенограммы выступления Вл. И. Немировича-Данченко на

собрании труппы МХАТ 29 августа 1940 года . . . .476

Мысли о театре , .4/9

Кого мы защищаем? Кого и что в Отечественной войне спасаем? 50б

ПИСЬМА

1. Неизвестному адресату. 504
2. Из письма О. С. Бокшанской. 506
3. Владимиру Терещенко 507
4. В. И. Качалову. 507
5. П. А. Маркову. 509
6. О. Л. Книппер-Чеховой. 512
7. М. Н. Кедрову. 512
8. В. Г. Сахновскому. 513
9. Из письма В. Г. Сахновскому. 515
10. М. Б. Храпченко 516
11. В. Каймакову и Н. Золотухиной 517
12. В. Г. Сахновскому. 517
13. Из письма Е. Е. Лигской. 518
14. Е. Е. Лигской. 520
15. Из письма О. С. Бокшанской. 521
16. О. С. Бокшанской. 524
17. М. О. Кнебель 526
18. В. В. Дмитриеву. 532
19. Из письма Ф. Н. Михальскому. 533
20. Коллективу МХАТ. 534
21. Б. Л. Пастернаку. 535

Комментарии 538

Список постановок Вл. И. Немировича-Данченко в Московском

Художественном театре 555

Указатель имен и названий 559

Немирович-Данченко Вл. И.

Н 50 Рождение театра. Воспоминания, статьи, замет­ки, письма. /Сост., вст. ст. и комм. М. Н. Любомуд- рова. — М.: Правда, 1989. — 576 с, 8 л. ил.

Вл. И. Немирович-Данченко (1858 — 1943) — один из крупнейших деятелей театральной культуры XX века, выдаю­щийся режиссер, драматург, писатель, педагог, критик, осно­ватель МХАТа. В сборник вошли книга воспоминаний «Из прошлого», статьи и эссе о деятельности литературы и искус­ства — Островском, Чехове. Горьком, Неждановой, Ермоловой и др., а также избранные письма.

„ 4702010000-1794 „. п

н 1794—89 84 Р

080(02)-89

Литературно-художественное издание

НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО Владимир Иванович

РОЖДЕНИЕ ТЕАТРА ВОСПОМИНАНИЯ, СТАТЬИ, ЗАМЕТКИ, ПИСЬМА

Составитель Любомудров Марк Николаевич Редактор С. А. Суркова Оформление художника С. Н. Оксмана Художественный редактор Н. Н. Каминская Технический редактор Е. Н. Щукина

ИБ 1794

Сдано в набор 07.12.88. Подписано к печати 27.08.89. Формат 84Х1087з2- Бумага книжно-журнальная. Гарнитура «Литературная». Печать высокая. Усл. печ. л. 31,08 Усл. кр.-отт. 32,34. Уч.-изд. л. 32,56. Тираж 300 000 экз. (2-й завод: 100 001—200 000). Заказ № 72. Цена в бумвиниле 2 р. 00 к., в коленкоре 2 р. 10 к.

Набрано и сматрицировано в ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типографии имени В. И Ленина издательства ЦК КПСС «Правда». 125865. ГСП, Москва, А-137, улица «Правды», 24.

Отпечатано в типографии изд-ва «Таврида». Крымская область. 333700. г Симферополь, ул. Генерала Васильева, 44.

1 Немирович - Данченко Вл. И. Указ. соч., с. 144—145.

3 Там же, с. 445.

3 Виленкин В. Воспоминания с комментариями.— М., 1982, с. 95.

\* А А

...Вот одно замечание, касающееся, по-моему, самого существа нашего искусства.

Это то, против чего я всегда протестую и что в дан­ном случае, вот уже в первом акте, уводит от Чехова. Опять — общение, которое требуется по «системе». Я не хочу сказать, что вообще отрицаю общение. Вовсе нет. Но оно должно быть более поэтическим, художественным. Это сильнее, чем то простое, прямолинейное общение, ко­торому у нас часто учат. У нас уж если «общаются», то глаз друг от друга не отрывают — и только: живут без подводного течения, которое я называю «вторым пла­ном», без зерна, в данном случае определяемого «тоской по лучшей жизни». Слишком уж просто: ах, весна, май за окном, я люблю Ирину, она моя милая сестра — зна­чит, будем то и дело браться за руки, обниматься, неж­но смотреть друг на друга, что-то друг другу в упор го­ворить. Это не Чехов. Чеховские женщины все обособ­ленные, замкнутые. В письмах у него тысячу раз можно

1. **Н'емир'ови** ч-Д а н'ч е н к о Вл. И. Избращжге письма. Т. 1.— М., 1979, с. 435. [↑](#footnote-ref-2)
2. Старший. [↑](#footnote-ref-3)
3. Тихо. [↑](#footnote-ref-4)
4. Запрещаю. [↑](#footnote-ref-5)
5. На роли «дам». [↑](#footnote-ref-6)
6. Популярнейшие загородные рестораны. [↑](#footnote-ref-7)
7. «Трудно сказать, где и когда что начинается и откуда придет развязка». [↑](#footnote-ref-8)
8. Сорт вина. [↑](#footnote-ref-9)
9. Вступительное слово. [↑](#footnote-ref-10)
10. Старо. [↑](#footnote-ref-11)
11. Приносящий несчастье. [↑](#footnote-ref-12)
12. «Желание рождает эти мысли». [↑](#footnote-ref-13)
13. Прощайте. [↑](#footnote-ref-14)
14. Баденвейлер. Антон Павлович умер внезапно от слабости сердца. Ольга Чехова. [↑](#footnote-ref-15)
15. Длинное кресло. [↑](#footnote-ref-16)
16. Среди нас сохранился пасьянс, называемый чеховским. [↑](#footnote-ref-17)
17. высшему свету. [↑](#footnote-ref-18)
18. Не могу побороть в себе желанье отвлечься, чтобы сказать не­сколько слов о супругах Бларамберг. Это была очень редкая по бла­городству чета. Вся их деятельность и вся их жизнь были проник­нуты честностью, сердечностью, разумом и непрерывным трудом. Павел Иванович умер за границей. Мина Карловна вернулась в Рос­сию, привезя с собой урну с его прахом. Здесь она твердо решила привести в порядок произведения мужа, издать их, а потом уйти — за ним. Так и сделала. Год с чем-то работала, исполнила все, что было надо, и потом, уехав в глушь, покончила с собой. [↑](#footnote-ref-19)
19. Вероятно. [↑](#footnote-ref-20)
20. Отпечаток. [↑](#footnote-ref-21)
21. Буквально: хорошую мину при плохой игре. [↑](#footnote-ref-22)
22. «Берлинский театр». [↑](#footnote-ref-23)
23. Название улицы. [↑](#footnote-ref-24)
24. Книжки к спектаклям. [↑](#footnote-ref-25)
25. Русская свинья. [↑](#footnote-ref-26)
26. Все продано. [↑](#footnote-ref-27)
27. Т. е. приносящая счастье. [↑](#footnote-ref-28)
28. «Дядя Ваня». [↑](#footnote-ref-29)
29. Большой Берлин. [↑](#footnote-ref-30)
30. Огромный парк-лес. [↑](#footnote-ref-31)
31. Новые улицы. [↑](#footnote-ref-32)
32. Старые улицы. [↑](#footnote-ref-33)
33. Скорый поезд. [↑](#footnote-ref-34)
34. Алло! [↑](#footnote-ref-35)
35. Московский Художественный театр. [↑](#footnote-ref-36)
36. Торжественный. [↑](#footnote-ref-37)
37. «Проданная невеста». [↑](#footnote-ref-38)
38. Массу. [↑](#footnote-ref-39)
39. Господин директор. [↑](#footnote-ref-40)
40. Императора. [↑](#footnote-ref-41)
41. Дословно — «Бог из машины».— Здесь — внезапная развязка вследствие непредвиденных обстоятельств (лат.).— Ред. [↑](#footnote-ref-42)
42. Боюсь, что ошибаюсь. Кажется, Светланова была еще слишком юна и играла только Глашу. [↑](#footnote-ref-43)
43. Я сказал (я высказался) и облегчил свою душу (лат.).— Ред. [↑](#footnote-ref-44)
44. Чрезмерное богатство (фр.).— Ред. [↑](#footnote-ref-45)
45. *Звезды (фр.).— Ред.* [↑](#footnote-ref-46)
46. Квартира для временного жилья (фр.). [↑](#footnote-ref-47)
47. Профессиональной ревности, зависти (фр ). [↑](#footnote-ref-48)
48. Печатается с сокращениями.— Ред. [↑](#footnote-ref-49)
49. Наша вина, наша большая вина (лат.) [↑](#footnote-ref-50)
50. Здесь — непременные условия (лат.). [↑](#footnote-ref-51)
51. В письме к своей супруге О. С. Кшшпер-Чеховой Антон Павло­вич между прочим дает некоторые разъяснения и указания насчет условного «тра-та-та» (письмо из Ниццы, где тогда жил А. П. Че­хов) .— Примечание автора. [↑](#footnote-ref-52)
52. Ольга Леонардовна • — Книппер.— Сост. [↑](#footnote-ref-53)
53. М. Загорский выступил с утверждением, что единственный театр, который может сыграть Шиллера,— это Художественный театр. Это был для меня большой сюрприз. [↑](#footnote-ref-54)
54. Нотабене (лат.) — примечание, требующее особого внимания читателя. [↑](#footnote-ref-55)
55. Держу перо в 11 часов утра. Как вчера прошел концерт, еще не знаю. Объявлено было два сразу, на 28-е и 30-е. И на оба билеты расхватаны. Вчера— в концертном зале в театре Руставели. [↑](#footnote-ref-56)