Веригина В. П. **Воспоминания** / Вступит. ст. С. Л. Цимбала, прмеч. Т. В. Ланиной. Л.: Искусство, 1974. 247 с.

*С. Л. Цимбал*. Валентина Петровна Веригина и ее воспоминания 5 [Читать](#_TOC213047212)

Воспоминания

Первые впечатления 19 [Читать](#_Toc213047214)

В Художественном театре 23 [Читать](#_Toc213047215)

«На дне» 32 [Читать](#_Toc213047216)

Школьное 35 [Читать](#_Toc213047217)

Большое искусство 41 [Читать](#_Toc213047218)

«Юлий Цезарь» и «Вишневый сад» 48 [Читать](#_Toc213047219)

Развлечения и работа 56 [Читать](#_Toc213047220)

Великие 59 [Читать](#_Toc213047221)

В своей среде 65 [Читать](#_Toc213047222)

Театр-студия 67 [Читать](#_Toc213047223)

Театр-студия на Поварской 74 [Читать](#_Toc213047224)

В Товариществе Новой драмы 78 [Читать](#_Toc213047225)

В Театре В. Ф. Комиссаржевской 83 [Читать](#_Toc213047226)

Театральные субботы 87 [Читать](#_Toc213047227)

Открытие сезона. «Сестра Беатриса» 90 [Читать](#_Toc213047228)

Поэт и три актрисы 93 [Читать](#_Toc213047229)

«Балаганчик». Вечер бумажных дам 101 [Читать](#_Toc213047230)

Снежная дева 109 [Читать](#_Toc213047231)

«Жизнь человека» 114 [Читать](#_Toc213047232)

Второй сезон в Театре Комиссаржевской 121 [Читать](#_Toc213047233)

Европейские имена 127 [Читать](#_Toc213047234)

Импровизация 134 [Читать](#_Toc213047235)

Двойник поэта. Конец «Снежной девы» 137 [Читать](#_Toc213047236)

В поездке с Мейерхольдом 144 [Читать](#_Toc213047237)

В Театре Корша 152 [Читать](#_Toc213047238)

Неудачи. Встречи с Шаляпиным 156 [Читать](#_Toc213047239)

Гастролеры 161 [Читать](#_Toc213047240)

Еще о Художественном театре и больших актерах 166 [Читать](#_Toc213047241)

Териокский театр 171 [Читать](#_Toc213047242)

«Виновны — не виновны». Дача Лепони 182 [Читать](#_Toc213047243)

Мечты и проекты 190 [Читать](#_Toc213047244)

Студия на Троицкой 196 [Читать](#_Toc213047245)

Кое‑что о футуристах 202 [Читать](#_Toc213047246)

Лирические драмы Блока в Тенишевской аудитории 205 [Читать](#_Toc213047247)

Во время войны 209 [Читать](#_Toc213047248)

Последние искры веселья 214 [Читать](#_Toc213047249)

Последняя глава 217 [Читать](#_Toc213047250)

Длинный постскриптум 221 [Читать](#_Toc213047251)

Примечания 223 [Читать](#_Toc213047253)

Именной указатель 238 [Читать](#_TOC213047252)

# **{****5}** Валентина Петровна Веригина и ее Воспоминания

Книга, которую держит в руках читатель, — воспоминания одной из старейших русских актрис Валентины Петровны Веригиной. Принадлежит эта книга к пользующемуся давними и широкими читательскими симпатиями литературному жанру — жанру театральных мемуаров, с их яркой атмосферой закулисья, сплетения актерских судеб, формирования сценических замыслов. В данном случае перед нами оживает театральное прошлое сложной и противоречивой, полной глубокого исторического значения эпохи — речь идет о последнем предреволюционном десятилетии, о духовной жизни России накануне великих перемен.

Русское искусство тех лет, жившее предощущением грядущего перелома, беспокойно искало новые пути и новые формы. Процесс обновления не был гладким: возникали и сталкивались разноречивые эстетические концепции, противоборствовали разнородные художественные направления. Духом исканий был охвачен и театр, ставший в начале века средоточием новых социально-эстетических идей.

Уже утвердились в общественном сознании имена Чехова и Горького, реалистические завоевания Московского Художественного театра. Но неоспоримые и полные глубокого исторического смысла достижения художественников не исчерпывали растущей потребности в преобразовании сцены, не снимали ощущения кризиса, переживаемого русским театром. Жажда иного театрального языка, способного передать не саму жизнь, а отношение художника к жизни, стремление раскрыть еще неведомые возможности театра толкнули В. Э. Мейерхольда к уходу из МХТ — на дорогу многообразных художественных экспериментов и студийных проб. Новые веяния увлекли и В. Ф. Комиссаржевскую — так возник ее временный творческий союз с Мейерхольдом, трудный и в конечном счете не состоявшийся: живое {6} и трепетное искусство актрисы пришло в неизбежное противоречие с попыткой режиссера подняться над реальностью, представить мир в отвлеченных от жизни формах.

Всеобщее брожение затронуло и МХТ. К концу первого десятилетия жизни театра К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко уже ощущали неудовлетворенность достигнутым, «необходимость воз выситься над уровнем изображения обыденной жизни»[[1]](#footnote-2).

Русский театр потянулся к поэтическому отражению мира и не посредственно к поэзии. Произошло это вопреки той ожесточенной борьбе за высвобождение театра из-под власти литературы, которая велась именно в ту пору. На эту тему в театральной печати, в теоретических альманахах были написаны сотни полемических страниц, из которых должно было явствовать, будто нет для театра зла большего, чем его приверженность слову. В статье «Утверждение театра», опубликованной незадолго до первой мировой войны, А. Р. Кугель резюмировал смысл этой борьбы краткой формулой: «Театр олитературен — в этом первая причина упадка театра»[[2]](#footnote-3).

Но как раз в те самые годы, когда литературе в качестве основы театрального искусства подписывался наиболее суровыми судьями смертный приговор, русский театр решительным образом и в разных направлениях сблизился с современной ему поэзией.

Поэты пришли в театр в качестве его теоретиков и драматургов — о театре и для театра писали А. Блок, В. Брюсов, Ф. Сологуб и другие, принимавшие непосредственное участие во многих театральных начинаниях. Поэзия проникла во внутреннюю структуру спектакля, подчинила своим законам его образную систему и выразительные средства.

Русский символистский театр — явление сложное и противоречивое. Его пора была недолгой: уже в последних спектаклях В. Э. Мейерхольда в театре В. Ф. Комиссаржевской он, по существу, изжил себя, хотя позже, у других режиссеров еще и дал несколько достаточно ярких вспышек. Но связь театра с поэзией не замыкалась на символистских пробах, она была шире и глубже и сама по себе оказалась чрезвычайно плодотворной для театра, для развития его возможностей.

В. П. Веригина не просто наблюдала художественную жизнь тех лет — она жила этой жизнью. Учась в школе Художественного театра, она была восторженным и постоянным зрителем многих его спектаклей, на его сцене делала свои первые актерские шаги, встречалась со Станиславским и Немировичем-Данченко, дружила с актерами МХТ. Она принимала участие во многих опытах Мейерхольда, сотрудничала с ним в Студии на Поварской, в Товариществе новой драмы, {7} в театре В. Ф. Комиссаржевской, в Студии на Бородинской, в летнем театре в Териоках. В течение нескольких лет В. П. Веригину связывала личная дружба с Александром Блоком. Она повседневно соприкасалась со многими актерами, поэтами, художниками. Ей посчастливилось видеть на сцене М. Н. Ермолову и М. Г. Савину, Ф. И. Шаляпина и Л. В. Собинова, Э. Дузе и С. Бернар и других выдающихся актеров того времени.

Обо всем этом она и рассказывает в своей книге, рассказывает с непосредственностью очевидца и талантом тонкого наблюдателя.

Большое место занимает в воспоминаниях Веригиной гигантская и беспокойная, не укладывавшаяся ни в какие сложившиеся театральные понятия фигура Мейерхольда.

В творческой биографии замечательного режиссера, при всей поражающей яркости его художественной натуры, не было того, что можно было бы назвать «общим знаменателем» его творчества, прямым доказательством его цельности. В нем главенствовало мощное чувство интеллектуальной и образной импровизации, которое часто оказывалось сильнее исповедуемых художественных взглядов, сильнее верности собственному опыту.

Речь идет не об интуитивистском произволе в творчестве великого мастера, а о силе его творческого воображения, которая сама порождала скрытую логику и скрытое единство всего, что он делал на сцене. И в спектаклях театра В. Ф. Комиссаржевской, и в студийных опытах Мейерхольд неутомимо искал новую театральность. Были тут и заблуждения, и крайности, и временные увлечения, но многое из того, что было сделано режиссером в дореволюционные годы, сыграло существенную роль и в творческом становлении самого Мейерхольда, и в развитии русского театра.

В. П. Веригина ощущает неоднозначность и своеобразие фигуры В. Э. Мейерхольда, который, по ее замечанию, «был предан искусству настолько, что за художником человек часто в нем просто отсутствовал». Но она с подлинным восхищением пишет о его творческой неисчерпаемости, о его поразительной способности «расколдовывать актеров, будить от сна, в который, как он говорил, их погрузила злая фея “рутина”». «Мне кажется,  — пишет она,  — Мейерхольд режиссер будущего актера, и если бы нашелся кто-нибудь, сумевший записать репетиции Всеволода Эмильевича, он оказал бы громадную услугу будущему актеру».

В советскую пору были сделаны записи репетиций многих мейерхольдовских спектаклей. Сохранились стенографические записи и одного из возобновлений «Маскарада». Эти драгоценные материалы и в самом деле свидетельствуют о глубоком и принципиально новаторском своеобразии работы Мейерхольда с актерами, о неповторимости способов творческого воздействия постановщика на исполнителей.

Один из наиболее значительных дореволюционных опытов В. Э. Мейерхольда, о котором живо и подробно рассказывает В. П. Веригина, {8} самым непосредственным образом связан с трагической поэзией Блока, с его драмой «Балаганчик», которая как будто бы разрослась из одноименного стихотворения. Значение «Балаганчика» и в творчестве Блока и в творчестве Мейерхольда трудно переоценить. Прав Б. Ростоцкий, когда утверждает, что «редкое единство мироощущения режиссера и поэта только и могло привести к целостному и последовательному осуществлению столь своеобразной пьесы»[[3]](#footnote-4).

Единство это само по себе несомненно, но не нужно закрывать глаза и на различные оттенки, возникавшие в понимании главной идеи пьесы и спектакля. Речь идет об идее «балагана» как о всеобъемлющей метафоре, охватывающей собой весь тогдашний противоречивый, изломанный и нелепый мир. Для Блока мысль о «трагическом балагане» как образе протеста и несогласия с жестокой и требующей отважного романтического вмешательства действительностью была вполне определенна, реальна и вне театра. Для Мейерхольда в эпоху, о которой идет речь, «балаган», сохраняя свое идейно-философское значение, был также символом возвышенной «театральности», маскарадом, не столько прячущим человеческие лица, сколько обнажающим скрытые их черты.

Иными словами, обращение к «балагану» было не только способом постижения мира, но и конкретной режиссерской задачей, неожиданным художественным приемом, который, хотя и подсказывался философской мыслью, сам оказывал обратное на нее воздействие. Это весьма тонкое различие то снималось художественной практикой, то усиливалось ею, то сближало художников друг с другом, то разъединяло их.

В. П. Веригина тонко и вдумчиво характеризует взаимоотношения Мейерхольда и Блока, различие и точки соприкосновения их художественных индивидуальностей. «Мейерхольд,  — пишет она,  — во многом противоположный Блоку, за какой-то чертой творчества приближался к нему. Это была та грань, за которой режиссер оставлял быт, грубую театральность, все обычное сегодняшнего и вчерашнего дня и погружался в музыкальную сферу и сферу иронии, где в период “Балаганчика” витал поэт, откуда он смотрел на мир».

Однако многое их и разъединяло. Не раз, в том числе и в периоды сближения, Блок обнаруживал свое требовательное несогласие с Мейерхольдом. В 1907 году, откликаясь на «Пробуждение весны» Ведекинда, поэт недвусмысленно выражал опасение, что мы (подразумевается — люди русского искусства и русской поэзии) «прозеваем свое, прозеваем высокое, забудем свое великое отчаяние и разучимся страдать. Будем бродить всегда в той самой тьме, которую развел в театральном зале Мейерхольд»[[4]](#footnote-5). Порой поэт признавался со всей определенностью: {9} «… и опять мне больно все, что касается Мейерхольда, мне неудержимо нравится “здоровый реализм”»[[5]](#footnote-6).

Спору нет — высказывания Блока в адрес Мейерхольда были продиктованы случайно возникшей ситуацией или настроением. Одно только несомненно: поэта действительно отталкивали изощрения внешнего театрального изобретательства, излишества символистского толка. Он не принимал крайности «условного театра» с его абстрактными нравственно-психологическими категориями, уводившими действие в некое мистическое небытие, в мир символических туманностей, призраков и догадок.

Для Блока условность была своего рода катализатором жизненной правды, обострявшим ее сущность и смысл, тогда как для многих поэтов и живописцев той поры она оставалась способом отвлечения от реальной жизни. Так, например, Федор Сологуб, формулируя свою программу «Театра единой воли» на страницах «Книги о новом театре», более или менее прямо писал об этом: «… Как бы различно ни было внешнее содержание драмы, мы всегда хотим от нее, если мы еще хоть сколько-нибудь остались живы от безмятежных дней нашего детства,  — того же, чего некогда хотели и от нашей детской игры,  — пламенного восторга, похищающего нашу душу из тесных оков скучной и скудной жизни»[[6]](#footnote-7). На первый взгляд, и Блок и Сологуб едины в своем неприятии действительности. Однако протест протесту рознь. На самом деле позиция Блока была противоположна позиции Сологуба. Условность, к которой он обращался, была дерзким и часто сложным способом постижения сущности реальных жизненных процессов — противоречий, возникающих в человеческих душах, отношениях и судьбах.

В. П. Веригина не вдается в объяснение всех этих достаточно сложных вопросов, и это естественно, ибо анализ явлений, историческая определенность выводов и оценок — задача исследователя, историка, а не мемуариста. Художественную жизнь тех лет она открывает читателю не со стороны, а как бы изнутри этой жизни. Все, о чем пишет Веригина, принадлежит ее личному опыту. И в том, что она не перешагивает его, а искренне и непредвзято повествует о происходившем, о том, что видела и чем жила, особая привлекательность и Ценность ее воспоминаний. Не стремясь заменить историка, В. П. Веригина помогает ему живым свидетельством очевидца и участника художественной жизни предреволюционного десятилетия.

Мемуары В. П. Веригиной чрезвычайно театральны. Не только потому, что все здесь — о театре и о том, что с ним непосредственно связано. Сам взгляд автора на окружающее — особый, видящий все как бы сквозь театральную призму. На страницах книги оживают, обретают подлинную материальность те самые «особенные впечатления», {10} по поводу которых А. А. Блок как-то заметил, что их «нигде, кроме театра, не получишь». «Большое с маленьким,  — писал он,  — нездешнее с житейским, образ героя с запахом грима и пудры — все смешивается, сплетается по-особенному, образуя причудливый букет»[[7]](#footnote-8).

В воспоминаниях В. П. Веригиной воссоздан этот «причудливый букет». Вся книга проникнута чувством неделимости театральной жизни, того, что происходит на сцене, и того, что происходит рядом с ней, за ее пределами. Неразрывны в памяти автора впечатления о театральных персонажах и о действительных людях — за описанием актера в роли проступает его человеческое своеобразие, в зарисовках людей угадывается их исполнительская индивидуальность. Те и другие остаются для Веригиной во власти витающих вокруг, сталкивающихся друг с другом и расходящихся кругами театральных идей.

В особом, театральном освещении предстает на страницах книги Александр Блок. Перед нами не вообще Блок, а поэт, чувствующий себя естественно и свободно в стихии театра, связанный с этой стихией глубокой внутренней связью. Вспоминая о своих встречах с Блоком, автор сознательно или непроизвольно полемизирует с образом поэта — печального петербургского мечтателя, издавна поселившимся в уступчивом читательском воображении. Сама она пишет об этом так: «Блок в своем существе поэта был строг и даже суров, но… у него был веселый двойник, который ничего не хотел знать о строгом поэте с его высокой миссией. Они были раздельны». Из этих двух Блоков Веригина оказывает очевидное предпочтение «веселому поэту», шутнику и выдумщику.

Хотя биографы поэта и свидетельствуют нередко о его любви к игре, шутке и домашнему озорству, едва ли с таким «разделением» Блока можно согласиться. Другое дело, что он, в силу своего внутреннего богатства, умел быть в литературной среде одним, а в театральной другим. В такой кажущейся изменчивости, надо полагать, давала о себе знать творческая возбудимость поэта, его глубокая эмоциональная отзывчивость. Вообще, люди, которые бывают разными, не обязательно сами по себе двойственны.

Все это отнюдь не ставит под сомнение реальность «веселого Блока», о котором с такой увлеченностью пишет Веригина. Двух Блоков в такой категорической раздельности, конечно, не существовало, но внутренний мир поэта сам по себе не был однозначен; из недр его поднимались и «великое отчаяние» и беззаботная шутка.

В пояснениях к «Розе и кресту» Блок писал об одном из персонажей драмы — Гаэтане: «Гаэтан есть прежде всего некая сила, действующая помимо своей воли. Это — зов, голос, песня. Это — художник»[[8]](#footnote-9). Такова была сфера его серьезных размышлений о собственном {11} поэтическом поприще, таков был *главный* Блок в конце предреволюционных лет. Более всего задерживаясь на «веселом Блоке», Веригина по закону контраста дает возможность лучше понять Блока серьезного, понять во всей его сложности, своеобразии блоковского романтизма. В романтизме этом поистине неразделимы насмешка и чуть надменное, отрешенное созерцание, веселая выдумка и горькая, неотвратимая правда жизни. В обстановке, в которой Веригина общалась с поэтом, проявляли себя обе стихии, и обе отразились в мемуарах.

Справедливое замечание делает в этой связи Д. Е. Максимов в предисловии, которое предпослано публиковавшимся на страницах «Ученых записок Тартуского университета» отрывкам из мемуаров Веригиной. «Из воспоминаний Веригиной вытекает, — пишет он, — что поэзия, о которой идет речь [имеются в виду стихи, написанные А. Блоком в 1906 – 1907 годах. — *С. Ц*.], являлась преломленным отражением атмосферы и “быта” небольшого артистического кружка, сложившегося в Петербурге главным образом из людей, имевших отношение к театру В. Ф. Комиссаржевской»[[9]](#footnote-10). Представляется, однако, что влияние было в этом случае двусторонним. Поэзия Блока отражала атмосферу кружка, но и кружок в не меньшей степени отражал поэтические настроения Блока.

Воспоминания Веригиной густо населены яркими и неповторимыми людьми того времени. Многочисленные актеры Московского Художественного театра, сподвижники В. Мейерхольда, художники К. Коровин, К. Сомов, Н. Сапунов, поэты Ф. Сологуб, В. Маяковский, В. Хлебников, композиторы И. Сац и М. Гнесин… Здесь и известный в свое время художник Н. Кульбин, «почтенный доктор, приват-доцент Военно-медицинской академии» и одновременно живописец весьма крайних, безудержно «левых» взглядов; режиссеры и театральные деятели Б. Пронин и В. Соловьев, несколько неловко названный в книге «сторонником Гоцци». Этот выдающийся сподвижник Мейерхольда был и сам талантливым режиссером, глубоким исследователем и знатоком французского театра и итальянской народной комедии, а впоследствии — одним из крупнейших советских театральных педагогов.

Люди разных интересов, пристрастий, взглядов, идей… Их «сосуществование» на страницах воспоминаний не случайно. Судьбы театра, литературы, живописи, музыки тесно переплетались в ту пору, и в смысле повседневных взаимосвязей художественной жизни тех лет была присуща своеобразная универсальность. Острые идейные и эстетические разногласия, а то и принципиальная вражда зачастую не препятствовали встречам, совместному времяпрепровождению, взаимным человеческим симпатиям. Твердость позиций испытывалась на {12} трибунах и эстрадах, на страницах полемических издании, но далеко не всегда в домашней обстановке.

Книга передает эту особенность художественной жизни предреволюционного десятилетия. Но особая ценность мемуаров состоит в том, что сам театр и театральный быт, салонная и как будто бы замкнутая в себе художественная повседневность, здесь воспроизведенная, названия театральных премьер и только что выставленных живописных полотен, статьи в журналах и устные дискуссии всех родов становятся тем «магическим кристаллом», вглядываясь в который автор косвенно воссоздает общественный быт эпохи.

Внимательный читатель воспоминаний В. П. Веригиной разглядит за нарисованными ею картинами театральных будней, за мастерски сделанными зарисовками прославленных поэтов, живописцев и актеров — художественную жизнь России в трудном преддверии великих революционных перемен, пронизанную тревогой и ожиданием. Грохот надвигающейся грозы расслышит он в литературных и философских спорах, которые нередко драпировались в те времена темными иносказаниями, неясными метафорами, полусловами и полумыслями.

На страницах мемуаров В. П. Веригиной слышатся отзвуки сложных общественных явлений, именно отзвуки, но по ним, однако, в полной мере улавливается внутренняя атмосфера, в которой жила художественная интеллигенция тех лет.

Идейно-эстетическое содержание эпохи было не только сложным и противоречивым, но и в большой степени устремленным в будущее. Воспоминания заканчиваются 1918 годом, но люди, воссозданные здесь, как бы переходят из них в свой завтрашний день. Влияние эпохи, о которой пишет Веригина, долгое время напоминало о себе в последующем развитии русской поэзии, живописи и театра. Мы не можем забывать о том, что Блок периода «Балаганчика», тот самый, о котором рассказывается в воспоминаниях, создаст в 1918 году поэму «Двенадцать», а с именем Мейерхольда, великолепно поставившего «Балаганчик», будет неразрывно связано строительство нового, революционного театрального искусства.

Спору нет, люди и художники меняются, и в каждую новую эпоху они что-то в себе находят, развивают или, наоборот, отбрасывают. Но несомненно также, что в чем-то важном, относящемся к самой их сути, они остаются собой и совершенствуют, углубляют те стороны своего таланта и характера, которые наиболее полно отвечают требованиям времени. Более того, сами перемены, происшедшие в них, оказываются особенно важными и поучительными именно тогда, когда предстают нам на фоне неизменных черт и примет человеческой индивидуальности. Мейерхольд — вождь «Театрального Октября» и Мейерхольд — традиционалист и символист не могут считаться независимыми или ниспровергающими один другого Мейерхольдами.

Мемуары Веригиной позволяют ощутить это противоречивое единство творческих судеб, глубинную неделимость личности художника.

{13} Чрезвычайно богаты, интересны, ценны и зрительские впечатления Веригиной. Будучи сама одаренной актрисой, она, судя по ее воспоминаниям, была также незаурядным театральным зрителем, сумевшим заметить, разглядеть и объяснить яркое и главное в целой веренице упоминаемых ею актерских работ. Вращаясь в кругу художников новаторского склада, участвуя во многих смелых театральных экспериментах, она сохраняет полнейшую объективность в оценке актеров, которые верны традициям русской реалистической школы. Многие из ее театральных впечатлений интересны не только сами по себе, но и потому, что оказываются поводом для важных сравнений и сопоставлений.

Задолго до того, как родилось замечательное вахтанговское «Чудо святого Антония», пьеса М. Метерлинка была поставлена в театре В. Ф. Комиссаржевской, где центральные роли Антония и старой служанки Виржини исполняли А. А. Голубев и Е. П. Корчагина-Александровская. Любопытная вещь — описание, сделанное Веригиной, краткое и достаточно конкретное, позволяет ощутить одновременно самостоятельность последующего вахтанговского решения и идейно-философскую близость двух разных режиссерских замыслов. «Роль Антония, — пишет, например, Веригина, — единственная исполнялась не в манере гротеска. Он был простой, с оттенком детскости, отрешенный от мира». Это почти совпадает с тем, что делал Ю. А. Завадский в вахтанговском спектакле, с вахтанговским пониманием пьесы Метерлинка, и еще раз свидетельствует о том, что новаторское открытие, каким бы смелым и самостоятельным оно ни было, всегда рождается внутри большого искательского потока в искусстве. У истинных новаторов в искусстве всегда есть не только продолжатели, но и предшественники, и понять это бывает не менее важно, чем оценить со всей объективностью новизну художественного замысла.

Веригина описывает Станиславского — Астрова и Станиславского — доктора Штокмана, Качалова — Анатэму, Дузе — Гедду Габлер, Сару Бернар — Сафо и другие «роли века», и почти всюду замечания ее представляют редкий сплав актерского понимания и зрительского удивления. Кое в чем с Веригиной можно не согласиться, но несогласие с нею никогда не дает повода для сомнений в ее художественном вкусе, глубоком постижении актерских и режиссерских намерений. Односторонней представляется ее оценка двух Гамлетов: Гамлета — Качалова и Гамлета — Моисси, но эта односторонность вытекает из ее собственного видения роли. Неоправданно также утверждение, будто П. В. Самойлову удавались только современные персонажи, тем не менее оно заставляет задуматься над актерской личностью Самойлова и его репертуарным диапазоном.

Наблюдения Веригиной часто ведут нас в самую глубь сценического образа. О Шаляпине в роли Гремина, которая, с актерской точки зрения, была отнюдь не главной в репертуаре великого артиста, она пишет, что он «производил впечатление великого полководца {14} в интимной обстановке». Для того чтобы сказать это, надо было заметить тончайшие оттенки шаляпинской пластики, его умение передавать характерность почти невидимыми движениями.

Удивительно точны и содержательны иные из наблюдений Веригиной над ролями К. С. Станиславского. О Станиславском — Фамусове она пишет, что «это было поразительное соединение театральной маски, поданной чрезвычайно тонко, едва уловимо, с редкой жизненностью фигуры московского сановника». Не менее характерно замечание по поводу Станиславского — Гаева: «Гаев был ясен уже в молчании. И если бы Константин Сергеевич сыграл бы его без единого слова, характер Гаева был бы таким же внятным и убедительным».

В наблюдениях Веригиной всегда присутствует устремленная вперед догадка, желание прорваться к театральным закономерностям, выходящим за границы одной роли. Мемуары в любом случае примечательны тем, что в них раскрывается и утверждает свои художественные позиции сам мемуарист. В мемуарах Веригиной эта сторона дела выступает особенно ярко. Человеком живого, движущегося и обновляющегося искусства предстает перед нами автор книги.

Мы с грустью говорим о недолговечности актерских созданий, исчезающих вместе с концом театрального представления. Эту мысль повторяет и Веригина: «Данте написал “Божественную комедию”, и мы знаем о поэте столько же, сколько знали его современники, и, быть может, больше, чем они. Комиссаржевская создала сестру Беатрису, но никому уже не дано познать это чудо. Дыхание времени сдувает его волшебный жар». Все так. Искусство актера летуче. И вместе с тем оно живо и бессмертно в той же мере, в какой способно жить в человеческой памяти.

Живая и трепетная память может быть могучей воссоздающей силой. И воспоминания В. П. Веригиной убеждают в этом со всей очевидностью. Мы имеем дело с самобытным и ярким произведением театральной мемуаристики, обладающим, как это уже отмечалось в печати, несомненными художественными достоинствами. И именно эта художественность делает их в высокой степени достоверными в качестве важного исторического показания.

В театральных мемуарах эта закономерность почти обязательна. Пластический дар мемуариста, умение точно видеть и запоминать спектакли, самих людей и разговоры с ними, воссоздавать многоцветную, непрерывно вибрирующую атмосферу зрительного зала я театральных кулис необходимое условие воссоздания реальной картины театральной жизни. Может быть, поэтому театральные мемуары чаще всего оказываются на грани науки и литературы, точного знания и художественного воображения.

Все свое внимание В. П. Веригина отдает в книге тому, что происходило вокруг нее: о самой себе она рассказывает очень скупо, скромно оставаясь в тени своих знаменитых современников. Но написанное {15} ею настолько интересно и своеобразно, что, думается, не может не возбудить у читателя живого интереса к ее личности и ее судьбе.

Родилась Валентина Петровна Веригина 28 февраля 1882 года городке Свияжске, возвышающемся над рекой Свиягой при слиянии ее с Волгой.

Отец Валентины Петровны, Петр Иванович Веригин, происходил 13 обедневшей помещичьей семьи. Его, как полагалось, мальчиком отдали в кадетский корпус, но он, в конце концов, решил самостоятельно распорядиться своей судьбой. Сделать это было не так-то просто, но он добился своего — поступил сначала в рязанское Высшее техническое училище, а после того, как училище закрыли в результате студенческих волнений, оказался в казанском Учительском институте. После окончания института служил учителем-инспектором в Свияжске. Судя по всему, человек он был пытливый, тянулся к знаниям, много и охотно занимался воспитанием собственных детей.

Особенно большую роль сыграл он в их начальном образовании, развивал их воображение, знакомя с мифами древней Эллады, систематически занимался с ними географией и историей. Отцовское воспитание стало основой будущей образованности Валентины Петровны. «Читали у нас все, как сумасшедшие, — рассказывает Валентина Петровна. — На первом плане была русская классика — Гоголь, например, но тут же Гофман и Андерсен. Часто читали вслух по вечерам. В такого рода чтениях было нечто ритуальное».

Закончив Родионовский институт и попробовав свои силы в любительских спектаклях, Валентина Петровна твердо решила стать актрисой. В 1902 году, двадцатилетней девушкой, она отправилась в Москву и совершенно неожиданно для себя оказалась в числе тех счастливиц, которые прошли по конкурсу в школу Художественного театра. Проучившись под руководством М. А. Самаровой два года и сделав на сцене МХТ свои первые актерские шаги, В. П. Веригина уехала в провинцию, но уже на следующий сезон вернулась в Москву. 1905 год стал знаменательным в ее актерской жизни. В этом году она поступила в созданную Московским Художественным театром студию, вошедшую в историю театра как Студия на Поварской. Здесь она встретилась с В. Э. Мейерхольдом, и с этой поры началось ее творческое содружество с великим режиссером.

В Товариществе новой драмы, в театре Корша, на провинциальных сценах, в театре В. Ф. Комиссаржевской Валентина Петровна переиграла немало ролей в произведениях русской и зарубежной классики, в пьесах Грибоедова и Лермонтова, Островского и Чехова, Гауптмана и Ибсена. В одном только ибсеновском репертуаре она выступала в ролях Регины из «Привидений», Хильды из «Строителя Сольнеса», Герды из «Бранда», Норы из «Кукольного дома».

Судя по отзывам ее театральных современников, Веригина обладала своеобразной сценической манерой, отличалась на сцене особой {16} актерской интеллектуальностью, чистотой и музыкальностью интонаций, вдумчивостью. Ей безусловно повезло. Школа Художественного театра, встречи со многими выдающимися творческими индивидуальностями, работа с Мейерхольдом не могли не повлиять на человека восприимчивого, чуткого, влюбленного в искусство. Мейерхольд ценил Веригину как актрису, именно по его рекомендации она была приглашена в театр Комиссаржевской. Здесь она успешно играла в ряде постановок Мейерхольда, и прежде всего — в знаменитом «Балаганчике».

Актерское мастерство Веригиной в немалой степени было основано на безукоризненном чувстве сценической формы, на незаурядной способности пластически мыслить. Недаром В. П. Веригина немалую часть своей послереволюционной артистической жизни посвятила искусству движения и пантомимы, режиссерской и педагогической работе в этой области. В последние годы своей профессиональной работы она выступала как режиссер, создала ряд спектаклей на оперной сцене, была консультантом по движению и сценическому стилю ряда фильмов и спектаклей.

Несмотря на то что непосредственно творческая жизнь Веригиной прервалась уже давно, живых, личных связей с искусством она оборвать не захотела и не смогла. В середине двадцатых годов она начала работать над книгой воспоминаний, вернулась к этой книге в тридцатых годах. По ее свидетельству, на литературное творчество ее подвигнул А. А. Блок: «Вы хорошо рассказываете, Валентина Петровна, — заметил он однажды. — Вам надо писать». В. П. Веригина спешит оговориться, что «воображение Блока» будто бы «переоценило ее рассказ». Однако сам поэт в одном из писем матери отмечает, что Веригина «очень хорошо рассказывает и говорит по-русски»[[10]](#footnote-11). «Говорит по-русски» — значит умело пользуется словом, чувствует его, владеет богатством родного языка.

Воспоминания В. П. Веригиной частично публиковались в сборниках «Вера Федоровна Комиссаржевская», «Встречи с Мейерхольдом», в «Ученых записках Тартуского университета», монографии Д. Коган «С. Ю. Судейкин». Подготавливая «Воспоминания» к отдельному изданию, автор продолжил работу над ними и дополнил их новыми эпизодами. Этой книгой В. П. Веригина дала возможность читателю совершить увлекательное путешествие в эпоху, которая навсегда связана с именами замечательных деятелей русской поэзии, живописи и театра.

Уже после того, как книга была подписана к печати, Валентины Петровны Веригиной не стало. Она скончалась 8 октября 1974 года, на девяносто третьем году жизни.

*С. Цимбал*

# **{****17}** Воспоминания

Памяти моего мужа, собрата в мечтах и причудах мысли — Н. П. Бычкова

{19} … Пылкая мечта

Приводит в жизнь минувшего скелет,

И в нем почти все та же красота.

*М. Ю. Лермонтов*

## Первые впечатления

Кто-то во времена моего детства, которое проходило в Казанской губернии, очень ярко рассказал мне о представлениях в цирке, и родилась мечта стать парфорсной наездницей в розовом трико, в ослепительном наряде, украшенном блестками, или акробаткой, летающей под куполом цирка в мерцающих лучах цветных фонариков. Но первое, что я увидала своими глазами, были уличные комедианты: шарманщик, певица и гуттаперчевый мальчик, кувыркавшийся на убогом, вытертом коврике. Мальчика было жалко, а самое большое впечатление оставила певица. Она пела: «Отворите окно, отворите! Мне недолго осталося жить!»…

С тех пор была одна мечта — петь так, как она, с распущенными волосами, с цветком шиповника на груди.

После посещения утренника для детей в провинциальном балагане образ певицы уплыл безвозвратно. Меня восхитила девочка, ходившая по канату, и две танцовщицы с тамбуринами. Тут трудно было сделать выбор. Дома, разумеется, стали немедленно играть в балаган. Палка заменила канат, под бабушкин галоп, с коробками вместо тамбуринов, мы, девочки, танцевали танец диких. Брат с намазанным маминой пудрой лицом сконфуженно лепетал что-то, стараясь изображать клоуна.

Но скоро был забыт и убогий балаган: на смену ему явился настоящий большой цирк.

Впечатление от первого номера (всегда самого слабого) оказалось потрясающим. Парфорсная наездница настолько поразила воображение, что ни удивительные полеты воздушных акробатов, ни клоуны, ни танцующие собаки не могли оторвать мысли от нее. И только под конец понравилась пантомима «Сандрильона». Играли Дети. Пони в роскошных попонах везли маленькие кареты. Свадебный поезд, освещенный бенгальскими огнями, восхитил, так же как и бал, на котором в серебряном платье блистала Сандрильона.

{20} Маленький принц в коротком малиновом плаще был красив и ловок, фея ослепительна. Впечатление от этой детской пантомимы осталось до сих пор. Маленькие артисты играли уверенно, они верили в то, что происходит, верили в свое существование в сказке.

После цирка пришла очередь театра, о котором много говорили взрослые. Театр был чем-то неведомым, притягательным. Казанский театр того времени (он сгорел во время революции) был копией московского Большого, но несколько меньше, уступал в отделке и у фасада отсутствовали колонны.

Зрительный зал, фойе, газовые рожки, оркестр — все вызывало восторженный трепет, не говоря уже о тяжелом занавесе с искусно написанными золотыми кистями. На занавесе был изображен пролог из «Руслана и Людмилы» — «У лукоморья дуб зеленый».

Опера «Демон» заставила влюбиться в театр до самозабвения. Поэму Лермонтова я знала наизусть, его герои жили в моем воображении, но, несмотря на это, впечатление от «Демона» превзошло все ожидания. Музыка, форма оперного спектакля уводила от повседневности, открывала новые миры. Бархатный баритон Эгеазарова (так говорили взрослые), его блестящие глаза взволновали, захватили все мое существо. Я так поверила в его Демона, что мне неприятно было видеть его потом на концерте во фраке. Мирилась только с «Онегиным», которого любила так же, как «Демона». Эгеазаров был, наверно, незаурядным певцом. Казань считалась первоклассным театральным городом, многие оперные певцы и драматические актеры, блиставшие на столичных сценах, до этого играли на сцене Казанского театра. Там большей частью бывали сильные труппы. В тот сезон, о котором я говорю, оперная и драматическая труппы играли по очереди. Драматическая, вероятно, была послабее.

Эгеазаров имел громадный успех, совершенно небывалый, как говорили мои родственники, казанские старожилы. Его Демон, Тореадор, Фигаро, Онегин привлекали громадное количество зрителей. После бенефиса певца несли на руках, осыпая цветами. Впрочем, цветы бросали на сцену почти всякий раз, когда пел Эгеазаров. Но слава его была недолгой. Уже будучи взрослой, я узнала, что Эгеазаров потерял голос вследствие плохой школы и поступил на железную дорогу чиновником.

Все то, о чем я только что говорила, происходило до моего поступления в казанский Родионовский институт, а после этого события прошло несколько лет, в течение которых я почти не посещала театр, продолжая мечтать о нем.

В театр я попадала редко, обычно перед возвращением в институт с каникул. Но последние два года стала бывать там чаще. В «голубом» классе (последнем) я проводила рождественские каникулы в Казани у знакомых, в пепиньерском (педагогическом) мы вообще уже пользовались некоторой свободой и могли посещать театр в выходные дни.

{21} В первый из упомянутых сезонов самым большим успехом в Казани пользовался Михайлович-Дольский[[11]](#endnote-2). Он был исключительно талантлив. Я видела его в роли Федора Иоанновича и очень скоро могла сравнить его с Москвиным. В исполнении обоих артистов было много общего. Прежде всего, вероятно, они совпадали в толковании роли, отсюда схожесть некоторых моментов игры. Не думаю, чтобы Михайлович что-нибудь взял у Москвина: едва ли он его видел. Особенно запомнилось первое появление Федора. Михайлович выходил стремительно, почти бегом, с хлыстом в руке, легкой, как бы наэлектризованной походкой. «Стремянный! Отчего конь подо мной вздыбился?» Самый звук его ровного ласкового тенора сразу очаровывал. Он говорил по-детски негодующе, без истеричности, которой «блистали» всегда «неврастеники». Некрасивые, неправильные черты лица — большой рот, крупный нос. И чудесные, громадные сине-серые глаза, которые выражали больше, чем слова.

По общим отзывам Михайлович изумительно играл в «Идиоте» Достоевского, но мне, к сожалению, не пришлось видеть его в этой роли, так как институткам было запрещено ходить на этот спектакль. Кроме «Федора», которого смотрела несколько раз, я видела с Михайловичем «Красный цветок» (драматический этюд по Гаршину) и «Дети капитана Гранта». «Красный цветок» мне тогда понравился, но, как я вспоминаю теперь, в роли сумасшедшего у артиста был патологический оттенок, что всегда неприятно. Роль Роберта в «Детях капитана Гранта» он играл прекрасно: осталась в памяти молитва — искренняя, детская вера и экстатичность.

Михайлович-Дольский был уже тогда серьезно болен туберкулезом. Василий Иванович Качалов, тоже игравший в то время в Казани, рассказывал мне потом, как однажды они оба возвращались на рассвете из ресторана. Михайлович был в повышенном настроении, много смеялся, но время от времени кашлял и подносил платок к губам, потом закашлялся сильнее, и Василий Иванович увидел кровь. Он очень забеспокоился, а Михайлович сказал смеясь: «Пустяки. Это земляника». (За ужином ели ягоды). Они продолжали болтать, но настроение Качалова все падало. Михайлович кашлял, и платка было уже недостаточно, приходилось выплевывать кровь на землю. Качалов беспокоился все больше и больше, но Михайлович продолжал уверять, что это земляника.

Карьера Михайловича-Дольского была очень короткой: он скоро умер, не успев попасть на столичную сцену.

Качалов в Казани не занимал первого положения, однако публика его заметила. В «Царе Федоре» он играл князя Шаховского — жениха княжны Мстиславской. В третьем действии сцена в саду была прелестна, тут уже звучал обаятельный качаловский лиризм. Артиста вызывали обыкновенно по многу раз. Он имел большой успех и в концертах. В Казани его прославило стихотворение Алексея Толстого «Колокольчики мои, цветики степные…» Все говорили о чудесном {22} голосе Качалова, гимназистки покупали его портреты, но меня он как-то не захватывал, и не нравилось, что он «чересчур блондин». Когда я впоследствии рассказала об этом Василию Ивановичу, он смеялся. Оказывается, сам он, будучи гимназистом, огорчался, что никогда не может у него быть прекрасного «синего» подбородка, как у заправского актера.

В год моего пепиньерства казанцев пленил Мариус Петипа[[12]](#endnote-3), один из славных представителей фамилии Петипа. Ему было уже за пятьдесят, но это нисколько не мешало артисту быть заразительно веселым, легким, покорять очаровательной улыбкой, необычайно блестящими глазами и звучным молодым голосом.

Француз по происхождению, он всегда играл француза. Его Хлестаков был легкомысленным европейцем, причем такого красавца смешно было называть «фитюлькой». Речь его была изумительной. Петипа рассыпал слова как бисер, зачастую говорил явно для публики. Обращаясь к партнеру, он бросал мимолетный взгляд в сторону зрителей, мимоходом, так же, как слова.

Коронной ролью Петипа считался «Гувернер». Это единственная или, во всяком случае, одна из немногих его характерных ролей. Он был во всех ролях французом по существу, но здесь он еще и говорил с настоящей французской интонацией. Русские слова с французским акцентом произносил мастерски, без нарочитости. В остальных ролях М. Петипа был всегда самим собой. В пьесе «Казнь» он играл испанца, но был очаровательным французом в испанском костюме. Тогда я не могла разобраться в этом, но теперь, вспоминая игру Петипа, говорю с уверенностью, что это было именно так.

Главное очарование этого актера для меня было в том, что, играя даже пошлые роли, он никогда не был пошлым.

Петипа был комедийным актером, и потому в Казани ставились преимущественно комедии: публика хотела видеть на сцене Петипа и Миронову[[13]](#endnote-4). Он был чудесен в «Женитьбе Фигаро», в «Ревизоре», в «Плодах просвещения» и еще в целом ряде значительных и незначительных по своим литературным достоинствам пьесах. Когда он влетал на сцену, казалось, зажигался бенгальский огонь. Не знаю, по какой причине Петипа ушел с императорской сцены в провинцию и кочевал из города в город, — ни в Московском Малом театре, ни в Александринском я не видела актера на его амплуа, равного ему по обаянию и таланту.

Из провинциальных актрис самое большое впечатление произвела на меня Юрьева[[14]](#endnote-5) в пьесе Ибсена. Многие думают, что те актеры, которые не попали на столичную сцену, были недостойны ее. Есть выражение «провинциальная игра». Однако такой игрой часто грешили и столичные актеры, а в провинции можно было встретить актеров с большим вкусом и высокой культурой. В императорских театрах процветали протекция, семейственность, поэтому там часто подвизались совершенно бесцветные и недаровитые актеры.

{23} Нельзя отрицать, что провинция портила необходимостью играть почти ежедневно. Актеры не имели возможности работать над ролями так, как это делали их столичные собратья, но роли, которые их особенно интересовали, все-таки исполнялись многими мастерски. У каждого был свой репертуар. Юрьева чуть ли не единственная отваживалась играть тогда Ибсена (во всяком случае, одной из первых). Публика охотнее шла на какую-нибудь «Заза» — посмотреть туалеты, поволноваться. С какой убедительностью надо было играть, чтобы заставить такую публику смотреть «Женщину с моря». Партнеры Юрьевой играли нечто очень далекое от Ибсена, но когда она выходила на сцену, все становилось другим. Ее странные мечты, озабоченность чем-то конкретным — с точки зрения обыкновенных людей, власть моря, которой она подчинена, тягостная и пленительная, одновременно захватывали и зрителей. Это доказывала напряженная тишина в зрительном зале. Юрьева не распластывалась на фоне скал и балюстрад в декадентских позах, не таращила глаза в публику, показывая, какая она странная, необыкновенная, как это делало большинство актрис в таких случаях, и все же возникало впечатление, что движения у нее особенные и вся она — необыкновенная.

Исполнительница сумела передать сложный узор противоречивых желаний Эллиды — любовь к свободе, которую олицетворяет море, и в то же время сознание своей подчиненности морю, которое ее тяготит. Она передавала это интонацией легкой, как едва ощутимое дуновение, странной и звучной, благодаря насыщенности эмоцией. Интонация Юрьевой возникала как бы из беспричинного волнения и заставляла также волноваться зрителя. Артистка водила его по лабиринту своих ощущений и, наконец, позволяла себе и ему свободно вздохнуть — когда воля Эллиды побеждает и она возвращается в реальный мир. Впрочем, самым интересным и было это блуждание по лабиринту смутных волнений.

Мне пришлось видеть Юрьеву в «Заза», в «Золотой Еве», в «Да здравствует жизнь» Зудермана. Нигде она не повторила Эллиду, что свидетельствует о ее несомненном вкусе.

## В Художественном театре

Мысль о сцене пришла рано, еще в детстве. В старших классах института решение стать актрисой окончательно окрепло.

Из драматургов больше всего увлекал Ибсен. Мечтая о сцене, я представляла себя только в образах его героинь. Сыграть Гильду из «Строителя Сольнеса»! Разве ради этого не стоило посвятить себя театру? Но как это сделать? Вот вопрос, ставший передо мной тотчас по окончании курса. Ответить на него надлежало самой, потому что никто из близких не сочувствовал моим мечтам. Надо поступить в театральное училище. Но в какое? О Художественном театре я {24} поначалу не думала, так как не знала о существовании при нем школы.

А о театре «Станиславского» рассказывал нам студент императорского Технического училища Коля Бычков[[15]](#endnote-6), товарищ моего брата. Он делал это с большим увлечением, и к его рассказам прислушивалась моя мать, которая в конце концов поставила мне такое условие: я могу идти на сцену, только должна поступить в школу Художественного театра. В газетах она прочла, что объявлен прием в августе. Я прекрасно сознавала, что шансов мало, но ничего другого не оставалось, пришлось согласиться. В саду под старой яблоней стала готовиться к экзамену. Взяла стихотворение в прозе Тургенева «Старуха», басню «Осел и соловей» и стихотворение Майкова «Мать» — «Бедный мальчик весь в огне…» Последнее читала в институтском концерте, который устраивался ежегодно, и заслужила всеобщее одобрение, поэтому и возлагала на него некоторые надежды. В стихотворении этом слова песни — «во сыром бору…» — я читала напевно, хотя никогда не слышала, чтобы кто-нибудь так читал. Тогда это было ново, особенно для провинции.

В Москву меня сопровождала моя мать. Мы приехали на второй день конкурса и узнали, что остался еще один день. Экзамен происходил в каком-то помещении в Голенищевском переулке. Я так волновалась, что не помню первого момента своего появления среди других экзаменующихся. Мы все находились на большой дощатой эстраде, которая занимала почти всю комнату. Между эстрадой и стеной оставалась узкая полоса. Тут стоял длинный стол, за которым разместилась экзаменационная комиссия, а на скамейках у стены сидело довольно много народу — актеры Художественного театра и ученики.

Вполне естественно, что прежде всего привлекли внимание экзаменующиеся — интересовали конкуренты. Женщин было больше, чем мужчин. Сравнивая себя с ними, я готова была прийти в отчаяние — некоторые дамы были очень нарядно одеты, и я ощущала себя очень жалкой в своей белой шелковой блузке, а когда стали читать, настроение совсем упало. Мне казалось, что все читают замечательно.

На «синклит» я обратила внимание, когда уже начался экзамен. Бросилось в глаза непроницаемое лицо Немировича-Данченко, потом я обратила внимание на Самарову и Савицкую[[16]](#endnote-7). Все они мне показались знакомыми и нисколько непохожими на актеров. Эти сидящие за длинным столом люди походили скорее на институтский «совет». Немирович-Данченко — директор, Самарова своим величественным видом напоминала начальницу, а Савицкая, гладко причесанная в скромном темном платье с высоким воротом, — классную даму. Лица всех остальных были безучастны или строги и не обещали ничего хорошего, но те, что сидели на скамейках, улыбались, тихонько переговаривались и казались более доброжелательными. Среди них стоял, {25} прислонясь к стене, В. И. Качалов. Его присутствие здесь было для меня неожиданным: о том, что он поступил в Художественный театр, я не знала.

Вызвали девицу, с которой разговаривал все время актер Адашев[[17]](#endnote-8). У него были совершенно седые волосы и молодое лицо с ямочками на розовых щеках. Девица со статной фигурой, в шляпе с откинутыми назад полями, вышла не спеша, с достоинством и начала декламировать.

Ну, наконец-то я одна…  
Ни на минуту нет покоя,  
Хотя весь день ищу его я…

Ее монолог прервал вопрос Владимира Ивановича Немировича:

— Что это такое?

За деликатностью его тона чувствовалось недоумение.

— «Драматический этюд» Генца.

— А что-нибудь другое?

Девица прочла отрывок из «Полтавы». Мне показалось, что она прочла хорошо, однако ее не приняли. Затем, кажется, вызвали Шадрина — семинариста, не окончившего курс, с широким русским лицом. Он вышел почему-то с целым ворохом книг, уселся на стул, положив книги на пол, и прочитал или, вернее, сыграл монолог городничего из «Ревизора». Тут я увидела, что те, кого мысленно назвала «синклитом», были нисколько не похожи на институтских менторов. Лица сидящих за столом оживились. Большие темные глаза Савицкой засияли, лицо Самаровой заиграло. Шадрин читал очень ярко и так смешно, что все хохотали. Он был принят и потом даже оставлен в труппе Художественного театра, но, к сожалению, очень скоро спился и куда-то исчез.

Когда произнесли мою фамилию, мне показалось, что пол ушел из-под ног и я стою в воздухе где-то между потолком и полом, все лица уплывают и рассеиваются в пространстве, а потом опять возникают в движущихся кругах. Звук собственного голоса показался чужим и странным. Но вдруг волна, поднявшаяся откуда-то из глубины существа, подхватила и понесла. Не знаю, как я читала, хуже или лучше, чем всегда. Трудно самой себе отдать в этом отчет. Басня была прочитана до конца. При последних словах — «Избави бог и нас от этаких судей» — взгляд мой упал на сидящих за столом. Те, которых я увидела, смеялись. Я не знала, как это понять. Может быть, я опозорилась? С опущенными глазами побрела я к своему столу. Через некоторое время подошла моя мать и с радостным лицом передала свой разговор с Качаловым. Как ей удалось заговорить с ним и почему именно с ним, не знаю. Он сказал, что я понравилась и меня непременно примут. Действительно, так и случилось. Это показалось мне сверхъестественным, чудесным. Из огромного количества экзаменовавшихся (кажется, из двухсот человек) приняли всего восемь женщин и шесть мужчин.

{26} Итак, я поступила в школу Художественного театра. Произошло это в 1902 году. Нас распустили на месяц по домам. Явившись через месяц в театр, мы застали труппу репетирующей — частью в том же помещении, частью на Божедомке, в здании, вероятно, принадлежавшем Морозову[[18]](#endnote-9).

После первой же репетиции «Трех сестер» Чехова (вводили Качалова, который играл вместо Мейерхольда барона Тузенбаха) невиданное, новое, прекрасное искусство захватило настолько, что затмило собой все прежнее, восхищавшее еще недавно. Я спрашивала себя с изумлением: «Отчего воздух и свет делаются другими, когда эти актеры, без декораций, без грима, играют сцены из “Трех сестер”? И что сделалось с Качаловым, которого я недавно в Казани видела в роли Тигелина, злодея из “Детей капитана Гранта”, в Шаховском»[[19]](#endnote-10)? Это был он и не он. Эту метаморфозу я приписала тогда воздействию Художественного театра и, как понимаю теперь, была права. Художественный театр сыграл огромную роль в артистической судьбе Качалова. Громадный талант и исключительные внешние данные несомненно вывели бы Качалова в первые ряды сценических имен, но с его необычайной скромностью, с его чрезмерно строгим отношением к себе его путь к высотам мог стать тяжелым и более длительным. Художественный театр помог раскрыться таланту Качалова, так же как Чехов помог раскрыться новому искусству Художественного театра.

Спектакли «Три сестры» и «Дядя Ваня» произвели на всех нас, новых учениц, неизгладимое впечатление, а на меня и решающее.

Что же это за притягательная сила, которую таили в себе пьесы Чехова, поставленные Художественным театром?

Вначале я думала, что виной всему прекрасное исполнение ролей, всех до единой, и то, что актеры сжились друг с другом на сцене. Но позднее я поняла, что дело было не только и не столько в этом. Виной всему был ритм, которому все подчинялись, — музыкальный ритм. Когда говорили об игре актеров Художественного театра, отмечали «жизненные» интонации, простоту, но дело было не только в этом: задолго до них в Малом театре Ленский, Лешковская и другие говорили просто и жизненно. Здесь же простота и жизненность сочетались с музыкальным ритмом. Такая игра сейчас же нашла подражателей, но у подражателей ничего не выходило — длинные паузы были только скучны. Подражатели не догадывались о том, что паузы у художественников были подчинены ритму пьесы, они выявляли его, были музыкальны и заполнены внутренним содержанием. Они вытекали из внутренней необходимости развивающегося действия, конфликтов действующих лиц, а также диктовались музыкальной канвой пьесы. В драматическом театре появился «дирижер», и ансамбль его уподобился оркестру.

Теперь нет надобности защищать Художественный театр от нападок завистников, которые говорили, что там нет талантов, что исполнители {27} выдрессированы. Всем известно, что МХАТ вырастил целый ряд крупных актеров. Но даже тогда мы, ученики, прекрасно видели, что в труппе много интересных индивидуальностей. Мы бесконечно смотрели чеховские пьесы «Три сестры» и «Дядю Ваню». Особенно любили первую. Мне до сих пор кажется, что это лучший спектакль Художественного театра — по своей гармоничности, цельности. Три сестры, три новые актрисы, так непохожие на своих предшественниц и современниц ни на сцене, ни в жизни, — их образы волнуют до сих пор.

Ирина — Мария Федоровна Андреева — красавица с точеными чертами лица, с гармоничной походкой. «Птица моя белая» — ее движения, легкие и порывистые в первом действии делали ее действительно похожей на птицу.

Маша — Ольга Леонардовна Книппер — воплощение женского обаяния во всей его сложности. Роковая неизбежность быть пораженной любовью и зажечь пожар в чьем-то сердце ощущалась сразу, при первом ее появлении. Тлеющая в самой глубине души искра разгоралась постепенно. За ленивыми движениями, за словами, брошенными небрежно, чувствовалось, что она чего-то ждет с затаенным волнением, и зрители также ждали этого особенного, необыкновенного. Ничего особенного не случается в пьесах Чехова (если не считать внезапной смерти). Маша просто влюбилась в обыкновенного офицера, но чувство это для нее самой прекраснее всего прекрасного на свете, и передавалось оно Книппер захватывающе. С каким упоением, с какой дерзкой радостью Маша — Книппер произносила: «Я люблю, люблю этого человека», и это «люблю, люблю» завораживало зрительный зал. В том же действии, до этих слов приводил публику в восторг знаменитый дуэт Станиславского и Книппер: «Любви все возрасты покорны, ее порывы благотворны». С особенным волнением ждала я всегда последней сцены прощания Маши с Вершининым. Рыдания Книппер заставляли нас плакать, но слезы эти вызывал восторг перед красотой страдания — человеческого, близкого, но преображенного искусством.

М. Г. Савицкая была прекрасной Ольгой, хотя ее данные в этой роли не могли быть использованы во всей полноте. Сильный, низкий голос с ведущей драматической нотой, пластичность, большие, темные, широко открытые глаза, как бы удивленно смотревшие на мир, все это находило большее применение в таких ролях Савицкой, как Антигона, Ирен из пьесы Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», Порция («Юлий Цезарь» Шекспира), царица Ирина («Царь Федор Иоаннович»).

Все роли в «Трех сестрах», кончая самыми маленькими, игрались превосходно, с особой проникновенностью. Один за другим вступали Действующие лица — как инструменты, звучащие то все сразу в сложной гармонии, то отдельно ведущие свою мелодию. Причем инициатива не всегда была у первой скрипки. Даже подсобные «инструменты», {28} такие, как Ферапонт (Грибунин), Родэ (Москвин) или уличная певица (Павлова) захватывали зал, хотя бы на самый короткий момент.

Одним из главных инструментов этого оркестра был барон Тузенбах — Качалов, рыжеватый блондин с удлиненным носом, заикающийся, застенчивый и бесконечно милый. Чтобы передать нежную душу Тузенбаха, его благородство, заставить публику полюбить этого обыкновенного, не блещущего никакими внешними достоинствами человека, артист из всех своих исключительных сценических данных воспользовался только голосом. Его интонацию он затруднил заиканием, а интонации все-таки поражали разнообразием.

Слушая последнюю сцену Тузенбаха с Ириной перед дуэлью, когда она сравнивает свою душу с дорогим запертым роялем, ключ от которого потерян, а Тузенбах с нескрываемой тоской говорит: «Этот потерянный ключ терзает мне душу… Скажи мне что-нибудь… скажи мне что-нибудь», — зритель, наверное впервые, постигал, что такое истинный лиризм на сцене.

«Скажи мне что-нибудь…» Невозможно забыть интонацию этой фразы. Ее чудесная мелодия, захватывающая сердце, осталась в памяти каждого, слышавшего ее.

В какую угодно неприглядную форму мог облекаться артист, — одному ему свойственный чарующий лиризм неизменно притягивал к нему сердца зрительного зала. Что сделал с собой Василий Иванович в роли Пети? В то время ни один актер с хорошими данными, да еще такими, какими обладал Качалов, не решился бы так «обобрать себя» (выражение М. А. Самаровой). С редеющими волосами, с обдерганной бороденкой, с неловкими движениями, нелепой манерой держать руку отодвинутой назад, как бы приклеенной к боку, в очках, скрывающих выражение глаз, — в таком виде появился Качалов в пьесе Чехова «Вишневый сад». Однако публика тотчас же полюбила его за чистоту и красоту чувств, которые Качалов умел выражать с изумительной подлинностью.

У этого актера еще многое было впереди, а казалось, что лучшего уже ничего не может быть. Сам же он был очень скромного мнения о себе. Даже после того как он уже сыграл Цезаря, он говорил с сожалением: «Я актер на эпизодические роли».

Наравне с пьесой «Три сестры» публика любила «Дядю Ваню». Вспоминая об этом спектакле, я сразу же вижу перед собой Станиславского в роли Астрова.

Режиссерская слава Станиславского почти затмила его актерскую славу, между тем он был таким же громадным актером, как и режиссером. Вернее, оба дара, соединенные вместе, способствовали созданию новых, невиданных театральных постановок.

Мне кажется, что доктор Астров — одна из лучших ролей Станиславского. В чтении образ земского врача при всей правдивости казался мне скучным. Но скучный Астров в исполнении Станиславского {29} притягивал к себе, волновал и восхищал. Станиславский играл человека, в котором еще смутно, но уже проглядывал человек будущего. Все, что говорил и делал артист, становилось необычайно значительным. Между тем внешне ничто не указывало на то, что он хоть сколько-нибудь стремится к значительности. Ленивые, небрежные движения, слова, брошенные мимоходом, разговоры не столько с окружающими, сколько с самим собой — все это на самой грани возможного на сцене. Казалось, еще немного, и нить, связывающая актера с зрителем, порвется. Но эта нить была крепка. Образ был настолько обаятелен, артист жил в нем такой интенсивной внутренней жизнью, что не хотелось, чтобы Астров уходил со сцены. Тема его любви, лишенная патетики сама по себе, широко разрасталась и захватывала своим огнем. На сцене повторялся «любовный дуэт», но звучал он иначе, чем в «Трех сестрах». Тут были любовная борьба и ирония. Лицо Станиславского говорило сильнее слов. Едва уловимые тени проходили по нему, чуть-чуть поднималась бровь или вздрагивали углы губ, и слова оказывались ненужными.

Об игре Станиславского можно говорить бесконечно, и мне придется еще не раз возвращаться к ней, между тем, говоря о спектаклях, я уже забежала вперед.

Возвращаюсь к репетициям. Первой новой постановкой сезона 1902 года была «Власть тьмы» Л. Толстого. Над ролями начали работать еще весной. Теперь принялись за массовые сцены. Из Тульской губернии привезли старика со старухой — «бабку и дедку», как их называли актеры. Старики вели между собой диалоги, которые записывались на граммофонные пластинки. А. А. Стахович, друг и пайщик Художественного театра, принимал деятельное участие в демонстрации «тульских манер». Он нарочно просил «дедку» заводить разговор о свадьбе, которая, по словам последнего, не так уж была удачна, потому что он только «семь раз блевал» и т. д. Непринужденные разговоры стариков конфузили учениц и от этого еще больше забавляли Стаховича. Бабка пела песни, и меня очень удивил ее низкий голос. На Волге поют визгливо — чем выше, тем лучше.

Главные исполнители уже раньше овладели тульским говором. К тому моменту, о котором я говорю, они искажали слова с такой свободой, как будто родились в тульской деревне.

Станиславский показывал, как держать кисти рук, говорил о жесте: пальцы всегда все вместе, отставляется только большой палец, рука лопатой.

Самыми лучшими исполнителями ролей в этой драме были Бутова — Анисья и Халютина[[20]](#endnote-11) — Анютка (тут, кажется, не было разногласий у критиков). Первая была стихийна по темпераменту и в совершенстве овладела формой. С первого действия мрачная страсть к Никите вдруг выливалась в тихое бабье причитание. Сцена опьянения, упомянутая песня и радостный возглас пьяного человека, которому море по колено: «Все беды избыли, разлучницу сбыли, жить {30} нам теперь, да радоваться…» — оставляли особенно сильное впечатление, так же как появление после убийства младенца. Простоволосая, с безумными глазами, бросалась Анисья на солому, тяжело дышала, мотаясь в изнеможении из стороны в сторону, как зверь в неволе.

Халютина — Анютка была настоящим ребенком, наивной деревенской девочкой, трогательной и милой. Мороз пробегал по коже, когда она в жутком предчувствии беды жалобно умоляла: «О‑о, дедушка! Не засыпай ты, Христа ради. Страшно так!»

Обе были дебютантки. Н. С. Бутова год назад приехала из Саратова. Она происходила из простой неинтеллигентной семьи; «черноземная сила» — назвал ее кто-то из актеров. Очень одаренная, умная, жаждущая культуры и с поразительной быстротой впитывающая в себя все новое для нее, она интересовалась всем — и искусством, и литературой, и наукой. Между прочим, самыми близкими ее друзьями были известный химик профессор П. Н. Лебедев и его сестра. К сожалению, несмотря на талантливость, на серьезность и внутренний рост, Бутова ни одной роли не сыграла так блестяще, как Анисью, по крайней мере из виденных мной. Трудно сказать, что этому было виной. Отчасти внешние данные, которые мешали в других ролях. Она была очень высокая, ширококостная, громоздкая. Главное же, что ей вредило, — это, по-моему, мудрствование. Почти в каждой роли она ухитрялась перемудрить.

Халютина была ученицей Немировича, который сразу заметил ее дарование. Она обладала поразительной интуицией и сыграла в МХТ целый ряд ролей, равноценных Анютке и превосходящих ее.

Роль Никиты удалась Грибунину только в первой части. Драма Никиты передавалась значительно слабее начала. Грибунин плакал настоящими слезами (я стояла от него довольно близко в момент покаяния Никиты), и все-таки это мало трогало. И Артем, мне кажется, не почувствовал Акима. Не было самого необходимого — просветленного восторга. «Бог простит, дитятко родимое. Себя не пожалел, он тебя пожалеет. Бог-то, бог-то! Он во!..» — слова эти были произнесены как-то в себя, с обычным артемовским придыханием и роняли общий тон финала пьесы.

Мне нравилась Помялова в Матрене. А. И. Помялова училась раньше в балетной школе. Благодаря своему знакомству со Станиславским, увлеченная его работой, она оказалась среди его соратников. Помялова нас постоянно смешила во время спектакля. За кулисами в фойе она вдруг начинала танцевать. Па классического балета, разумеется, никак не сочетались с костюмом и гримом Матрены — мы хохотали. Однажды произошел такой случай, когда юмор Помяловой в некотором роде спас положение.

На новой вертящейся сцене декорации ставились сразу. Во время последней картины — свадьбы — мы заняли свои места в избе и начали петь. Сцена двигалась, и мы должны были «приехать» на место еще при закрытом занавесе.

{31} Массовой сценой этой картины заведовал И. А. Тихомиров[[21]](#endnote-12). Он стоял на краю вертящегося круга и дирижировал. Едва мы двинулись в путь, Помялова, подняв руку, вдруг заявила своим обычным юмористическим тоном: «Ой, девоньки! Что же ета на нас валитси?..» Я засмеялась, но, бросив взгляд по направлению ее руки, обомлела. Потолок медленно опускался на нас. Очевидно, наверху декорация задела за что-то, а рабочие внизу, ничего не подозревая, продолжали вертеть сцену.

Помялова, поддерживая потолок, сказала спокойно: «Мужчины, держите печь». Растерявшиеся было мужчины быстро исполнили приказание. Тихомиров был великолепен: он дирижировал, отчаянно махая руками и устремив на нас повелительный взгляд гипнотизера. Никто ни на секунду не прервал пение. И что тут удивительного? Мы пели бы и во время светопреставления, если бы оно застало нас на спектакле Художественного театра.

«Приехали» как раз вовремя. Пока поправляли декорацию, пропели еще раз «Разлив разливается», и занавес открылся.

Репетиции «Власти тьмы» вел К. С. Станиславский, который играл в то же время Митрича. Однако репетировал эту роль главным образом Громов[[22]](#endnote-13). Константина Сергеевича я увидела только на репетиции в гриме. Он явно перемудрил: чего только не наклеил на свое лицо! Краски на нем был целый пуд, какие-то бородавки, щетинистые усы. Никакая мимика не могла бы пробиться сквозь *эти* дебри. Моя учительница Мария Александровна Самарова, один из самых близких товарищей Константина Сергеевича, сказала полугрустно, полусмеясь: «Константин наш облепился шишками, кашляет, хрипит… Ничего не выходит». Константин Сергеевич сам сознавал, что роль у него не вышла, и отдал ее Громову, который играл хорошо. Большие актеры проваливают обычно роли так же блистательно, как играют удачные, это мне приходилось часто наблюдать.

Одновременно с «Властью тьмы» репетировали сцены из «Доктора Штокмана» Ибсена. Вводили в массовые сцены новых учеников. Константин Сергеевич уже много раз играл роль Штокмана и все же репетировал с нами в полный тон.

Станиславский настолько проникался образом жизни Штокмана, что сам становился другим. Те, кто был рядом с ним на сцене, ощущали присутствие другого существа в оболочке Станиславского. Из запаса внешних признаков, характерных жестов, походок и т. д., покоящихся в творческом подсознании, было извлечено все необходимое для доктора Штокмана. Наклоненное вперед тело, торопливая походка, поставленные параллельно, как у детей, ступни, два вытянутых пальца — указательный и средний — при согнутых остальных, конечно, не были специально придуманы Станиславским — все это пришло само.

Константин Сергеевич в своей книге говорит: «Сами собой вытягивались вперед, ради большей убедительности, второй и третий {32} пальцы моих рук, — как бы для того, чтобы впихивать в самую душу собеседника мои чувства, слова и мысли». Однако, мне кажется, у этих двух пальцев был и иной смысл. В главной сцене на большой сходке обывателей всех сословий, как одна из участвующих в ней, я наблюдала игру Станиславского на близком расстоянии. У меня осталось впечатление, что он играл почти без жестов. Он держал руку опущенной, с напряженной кистью. Два пальца указывали вниз. Вся энергия Штокмана, вся сила как бы концентрировались в одной точке. Я до сих пор помню эту руку — мне казалось, что я ощущаю энергию, стекающую с пальцев Станиславского.

Константин Сергеевич говорил, что как только он сложит пальцы надлежащим образом, к нему приходит «настроение». Актеры передавали это почти всегда с улыбкой, некоторые смотрели на это как на чудачество большого артиста.

Прошли годы. Автор этой книги пережил чарующие миражи символизма, фантастику Карла Гоцци и Гофмана, влюбленность в огонь испанских мастеров, в искусство Гаспара Дебюро[[23]](#endnote-14). Казалось, что все это весьма далеко от Художественного театра и К. С. Станиславского, однако, разрабатывая технику пантомимного искусства, я убедилась в том, что связь моя с искусством Станиславского не порвалась, потому что как раз в его игре находила я подтверждение всему безусловному из найденного.

## «На дне»

Еще до перехода в здание театра в Камергерском переулке начались репетиции пьесы Горького «На дне». Сам автор читал ее труппе в том же помещении, где нас экзаменовали[[24]](#endnote-15). Он сидел за столом. Режиссеры и актеры расположились кто возле него, кто на скамейках у стены, ученики — просто на краю подмостков.

Горький был виден мне в профиль — с длинными волосами, в черной длинной блузе с поясом. Когда он входил, я заметила, что у него стройная фигура и застенчивые, мягкие движения, искупавшие неправильность лица.

Алексей Максимович читал без всякой претензии на «художественное» чтение. Интонации не отличались разнообразием, голос был тихий, но слова произносились внятно. Было ясно, что пьеса эта — песня его сердца. Все почувствовали с первых же фраз, что автор любит и жалеет своих несчастных героев. Запомнились особенно в его передаче диалоги Луки и Анны. Необыкновенно убежденно и тепло читал Горький слова Луки: «А господь взглянет на тебя кротко — ласково и скажет: знаю я Анну эту! Ну, скажет, отведите ее, Анну, в рай! Пусть успокоится… Знаю я, жила она — очень трудно… очень устала…»

Но всего удивительнее читал он реплики Анны: «А… может… может, выздоровлю я?» и «Ну… еще немножко… пожить бы… немножко! {33} Коли там муки не будет… Здесь можно потерпеть… можно!» В словах этих, произнесенных просто тихим голосом, почувствовалась робкая надежда и мучительное желание жить. Даже в передаче прекрасной актрисы Савицкой они не производили такого сильного впечатления. Так же задушевно, с глубокой жалостью читал Горький разговор Луки с Актером. Был такой момент, когда Алексей Максимович вдруг остановился, смахнул слезу, потом сказал тихо, как бы в сторону: «Хорошую пьесу написал» — и продолжал читать.

Все слушатели были растроганы до глубины души. Все признали пьесу сильной, глубокой, художественно законченной.

К репетициям приступили с радостным волнением. Было видно, что работа над ролями интересовала, захватывала. На одной из первых репетиций Немирович и Станиславский заставили исполнителей показывать типы. Качалов сыграл кусочек из роли Барона в двух вариантах. Один был принят и остался навсегда, но и другой оказался тоже очень интересный, характерный и смешной. Качалов как-то потешно выпячивал нижнюю губу, и при этом лицо его удлинялось. Говорил он на низких нотах, сюсюкая, как человек, у которого не хватает зубов.

Книппер не сразу нашла тон Настёнки. Манера говорить со сжатыми зубами, давшая нужную окраску образу, появилась, впрочем, уже на одной из первых репетиций.

Поразил всех Константин Сергеевич. Однажды на него «сошло вдохновенье», и он стал показывать, как надо играть. Он брал из каждой роли по нескольку фраз, и в течение короткого времени перед нами прошли все образы «дна» — блестящие наброски ролей, которые изумляли своей подлинностью и разнообразием. Женщины и мужчины, молодые и старые игрались человеком большого роста, с мужественным голосом, со значительным, определенным лицом — так, что никто уже не замечал ни его роста, ни его голоса, а видели то рыхлую торговку Квашню, то тощего Актера, то Алешку. Последнего Станиславский изобразил совершенно изумительно.

Алешка — Станиславский с добродушной, до глупости, улыбкой появлялся как бы в дверях и посылал «жителям» воздушный поцелуй, но целовал не концы пальцев, а пальцы, сложенные в кулак. Он делал это весело, с довольным видом, с полной уверенностью, что всем очень приятен: «Извините… простите… Я человек вежливый…» — это говорилось необыкновенно легко.

Веселый мальчишеский задор слышался в словах: «На, возьми меня за рубль за двадцать! А я — ничего не хочу». И все эти «я — ничего не желаю!» «Ничего не хочу и — шабаш!» произносились с предельной легкостью, доступной, пожалуй, одному Станиславскому. Движения его были также поразительно легки.

Огромный Станиславский вдруг потерял свой рост и свой вес, бросился на пол, как мальчишка, юркнул под стол и скрылся, проскочив {34} между нар. Актеры восхищались, смеялись и вдруг смутились. Что им оставалось делать после такого блестящего показа? Но в конце концов взяли себя в руки. Станиславский показывал не за тем, чтобы его копировали или, еще того хуже, падали духом. Все принялись за работу с новым рвением. Большинство исполнителей подхватило зерно, брошенное Константином Сергеевичем, и развивало дальше роль по-своему; те же, кто пытался копировать, проиграли. В тот период говорил с актерами, давал объяснения В. И. Немирович. Станиславский больше показывал, будил воображение. Оба режиссера дополняли друг друга. Владимир Иванович обогащал своими замечаниями, а Константин Сергеевич изображением того, как надо играть.

Вскоре перешли в отстроенный Морозовым театр в доме Лианозова, в Камергерский переулок. Открытие было торжественное[[25]](#endnote-16).

В главном фойе устроили парадный обед. Здесь новые ученики, кажется, в первый раз увидели С. Т. Морозова.

Сказать по правде, никто из нас не обратил на него особого внимания. Увидели, чтобы сейчас же забыть, и забыли бы, если бы он невольно не напоминал о себе своим скромным присутствием на некоторых репетициях, больше на генеральных, или по вечерам на спектаклях. Он иногда брал на себя обязанность руководить освещением на сцене, которым очень интересовался, придавая ему большое значение, так же как и режиссеры Художественного театра. Вообще, Савва Тимофеевич был очень скромным человеком. Увидев его в театре, никто бы не подумал, что именно он помог этому театру жить.

Отделка театра нам понравилась. За кулисами было уютно. Наверху женское фойе, внизу мужское. Большие мягкие диваны, на которых так уютно сидеть и отдыхать, мечтая о будущем, разговаривая о прекрасном настоящем. Надоевший очень скоро архитектурный стиль «модерн» навсегда остался приятным и милым для меня в стенах Художественного театра.

Наступило первое представление пьесы «На дне»[[26]](#endnote-17). Тут был такой же «оркестр», как в чеховских пьесах. За немногим исключением, все играли замечательно. Образы, созданные Художественным театром, стали каноном для всей провинции. Лука — И. М. Москвин, Сатин — К. С. Станиславский, Барон — В. И. Качалов, Настя — О. Л. Книппер, Татарин — А. Л. Вишневский и другие в громадном количестве копий, хороших и плохих, распространились по всем городам.

Великолепно играл Москвин Луку. Казалось, обман, врачующий бедные измученные сердца, утешал так же и самого Луку — Москвина — таким счастьем веяло от слов, которыми он утешал Анну, Актера, Сатина. Удивительно подлинен был Качалов в роли оборванного падшего аристократа. Казалось, это был живой барон с высоким, переходящим в фальцет, голосом. Куда прятал свой низкий, изумительный голос Качалов, было тайной, потому что «безголосым» {35} тоном он говорил необычайно легко, Как будто бы у него другого и не было. Аристократические жесты, легкомысленные, небрежные, но с оттенком изысканности, контрастировали с лицом забулдыги в жалких лохмотьях, и это невольно смешило. Но были моменты, когда участь этого не стоящего сожаления человека все же печалила.

Станиславский в роли Сатина сразу почувствовал себя королем дна, а отсюда некоторая напыщенность речи — язык короля ночлежки не похож на язык простых смертных. Сатин у автора не просто говорит, он изрекает. Станиславский тоже почти декламировал, но декламировал не по-трафаретному, не по-актерски. Живописная внешность, интересное лицо, жесты широкие и свободные — на нарах возлежал действительно «король ночлежки». Царственность босяка удалась Станиславскому в совершенстве.

Живым татарином был Вишневский. Я всегда ждала фразы: «Нельзя спать — нельзя деньги брать… Мертвые… пьяные…» Она сопровождалась жестом, полным бешеного негодования, — Вишневский хватал свою одежонку и убегал.

Из учеников в пьесе были заняты немногие, главным образом в третьем действии, в сцене скандала. Мы с Надей Секевич вступили в пьесу уже на второй год и чередовались с кем-то из учениц. Когда я вмешалась в толпу в первый раз, мне стало жутко. На сцене творилось что-то страшное. М. Ф. Андреева — Наташа, бледная, с полураспущенными волосами, металась, сидя на полу, раскачивалась и причитала. Было мучительно жаль ее. Лихо свистел Барон в истерическом упоении скандалом. Сзади нас кто-то бросился на загородку. Я оглянулась и невольно наклонилась вперед. Это был Сатин, с горящим взглядом, с раздувающимися ноздрями. Он что-то крикнул, и большая ступня мелькнула совсем близко от моего лица. Станиславский ринулся вперед, как бы расталкивая толпу (на самом деле никого не задевая), и промчался мимо, Тут же кричал неистово Баранов — Кривой Зоб, но его неистовство нисколько не волновало и не пугало, между тем он-то и был опасен для партнеров, потому что совсем не владел собой. Однажды бедная Мария Федоровна Андреева возвратилась со сцены после третьего действия вся в слезах. Баранов ухитрился ее ударить каблуком в лицо — почти в висок. После этого на сцене мы все его сторонились.

Рядом со Станиславским атмосфера была как бы наэлектризованная, так же как во время представления «Врага народа».

Пьеса «На дне» шла часто. Она стала главным событием сезона.

## Школьное

Занятия с учениками начались после перехода в новый театр. Утром бывали уроки танцев и фехтования. Преподавали артист балета Манохин и Понс (фехтование). Манохин обращался с нами {36} как с маленькими, придирался, преувеличивал наши недостатки. Во время port de bras всегда говорил: «Мадемуазель! Что это за лапы? Вам скажут на сцене — герцогиня, ваша светлость, а вы протянете такую лапу!» Все же этот сухой, подвижный человек без возраста был нам симпатичен. Нам даже нравились его странности, смешили. На меня, например, он всерьез пожаловался Владимиру Ивановичу, что я нарочно делаю все не той ногой. Владимир Иванович передал мне это с едва скрываемой улыбкой и предложил быть внимательнее. С Манохиным мы проходили балетный экзерсис, движения характерных танцев, некоторые танцы целиком, а также бальные. Танцевали мазурку из «Ивана Сусанина».

В. И. Немирович пригласил читать историю театра Боборыкина[[27]](#endnote-18), но лекций было очень немного, притом лектор больше рассказывал о личных впечатлениях. «Когда покойная Рашель…» — так он обычно начинал; всюду фигурировала Рашель, которую он, кажется, в молодости видел. Между литераторами и актерами его называли Пьер Бобо. Тогда нам он казался невероятно старомодным. Помню плавный жест двумя пальцами, который он несомненно заимствовал у итальянцев, а из его лекций не помню ничего, даже о Рашели.

По драме у нас было несколько преподавателей. Нас разделили на группы. Большинство девушек нашего курса занимались с М. Г. Савицкой. М. А. Самарова взяла троих — Веру Иванову, Надю Секевич (впоследствии Комаровская) и меня. Мужчины занимались с Загаровым, Тихомировым, Качаловым и, кажется, с Бурджаловым. Каждый вторник в час дня был урок Владимира Ивановича Немировича-Данченко. Все, что мы делали за неделю с нашими преподавателями, проверялось им. Все, кто хотел, могли читать ему на каждом его уроке.

, Начали мы с чтения гекзаметра, затем перешли к художественному гекзаметру, то есть к чтению подчеркнуто скандированному. Владимир Иванович придавал большое значение чтению «Илиады», баллад Жуковского. После художественного гекзаметра обратились к стихам и прозе.

Выбор зависел от самих учащихся, что нравилось — тем и занимались. Владимиру Ивановичу подавалась тетрадь с переписанным стихотворением, и он делал в ней отметки, слушая ученика. Замечания Владимира Ивановича были чрезвычайно умны и открывали всегда что-нибудь новое. Мы увлекались его уроками, ждали их с нетерпением.

Занятия с Марией Александровной Самаровой были также ценны, я лично очень многим ей обязана. Как актриса она отличалась искренностью и простотой тона. Искренность и простоту старалась развить и в ученицах.

Она занималась с нами тремя сразу: таким образом, выслушивались замечания, касающиеся и других, что приносило несомненную пользу. Мария Александровна обладала необыкновенной способностью {37} когда угодно заплакать настоящими слезами и смеяться самым искренним смехом. Заметив, что у кого-то из нас не выходит какой-нибудь кусок стихотворения или монолога, что ученица холодна, Самарова брала книгу и сразу начинала читать растроганно, со слезами на глазах. Меня всегда это удивляло. Ей не надо было «настраиваться», что считалось необходимым у нас в театре и в школе. У нее было молниеносное воображение, которое меня поражало. Когда я спрашивала Марию Александровну, как она это делает, она отвечала: «Не знаю».

Но главной нашей школой был все же сам театр — репетиции, на которых мы могли присутствовать, и спектакли. Многому учились, играя в массовых сценах. Между прочим, тут всем была предоставлена возможность проявлять инициативу.

Станиславский очень ценил смелость при условии искренности. Курсистка Дурасевич (Адурская), участвуя в «Докторе Штокмане», играла с большим азартом велосипедистку и прыгнула, кажется, на стол. Эта смелость так понравилась, что ее приняли в труппу, сразу дали играть княжну Мстиславскую и дублировать Наташу в «Трех сестрах».

Во время репетиции пьесы В. И. Немировича-Данченко «В мечтах», в сцене чествования маститой преподавательницы пения, ученица Сафонова с сияющим лицом подлетела к певцу Яковлеву (его играл Лужский) и торжественно поднесла ему стул как букет. Станиславскому это так понравилось, что он тут же сказал: «Психопатке непременно красную кофту!»

Одним из самых значительных неофициальных моих учителей на сцене был И. М. Москвин. Он был удивителен в роли царя Федора. Древней Русью веяло от его облика и речи. Когда он появлялся, возникало такое чувство, словно сказочный чародей приставил к твоим глазам волшебную трубу и видишь жизнь русской старины.

Каждая пьеса создавала свою атмосферу за кулисами. Особое было настроение на «Царе Федоре»: все чинно двигались и держались в тяжелых костюмах. Красавица Савицкая в царском облачении напоминала скорее византийские образы — святых цариц, какую-нибудь святую Феодору или блаженную Галлу.

В «Царе Федоре» участвовала вся школа, тут-то мы, главным образом, и знакомились друг с другом — новые ученики между собой и новые со старыми.

Я жила вместе с В. Н. Щекиной — очень талантливой девушкой, которая впоследствии играла в провинции под фамилией Львович. Она сразу обратила на себя внимание во «Власти тьмы» и в «На дне», где была очень выразительна в безмолвных эпизодах. Занимаясь у Самаровой вместе с Секевич и Ивановой, подружилась и с ними. Дружба эта оказалась крепкой и длительной.

Из актрис первые, не считая М. А. Самаровой, дружественно отнеслись ко мне Бутова и Муратова[[28]](#endnote-19). С ними я виделась часто у Марии {38} Александровны, где очень скоро почувствовала себя Как дома. Надя Бутова и Елена Павловна Муратова жили у Самаровой, обе были очень остроумны, особенно Муратова.

Совершенно не помню, как началась дружба с Германовой[[29]](#endnote-20). Обыкновенной дружбой наши отношения нельзя было назвать, скорее это было творческое единение. Германова была необыкновенно красива, несмотря на некоторую неправильность черт (довольно крупный рот), красива сияющей красотой.

Германова была замужем за молодым инженером Красовским и под этой фамилией значилась в школе. Она пригласила меня к себе жить, и я после рождества переехала к ней.

В наших вкусах, интересах, в особенности в любви к театру было много общего. Но это, пожалуй, единственный период в моей жизни, не окрашенный юмором. В Германовой он отсутствовал. Многие не понимали нашей дружбы, в особенности одаренные юмором, как Е. П. Муратова, которая добродушно подсмеивалась надо мной. Германова казалась некоторым женщиной, влюбленной в себя, никем не интересующейся. Тут была доля правды, но как раз это я нисколько не была склонна порицать. Она действительно главным образом интересовалась собой, любила свою внешность, изучала ее, но, может быть, еще большей любовью любила прекрасные женские образы, с которыми хотела слить свое существо. Можно ли порицать человека за то, что ему дано счастье верить в себя? Без этого нельзя стать художником. Случается, что талантливые люди погибают от безверья, от вечных сомнений и, наоборот, люди менее одаренные достигают значительных результатов благодаря вере и упорству. Германову привлекало ибсеновское «все или ничего», она также считала, что главная обязанность человека — это обязанность по отношению к самому себе, осуществление своего призвания. Этим она меня и привлекала.

Идеалом Марии Николаевны была Элеонора Дузе, на которую она была похожа, и ее интерес к великой актрисе был так глубок, что она изучила довольно основательно итальянский язык, чтобы общаться с ней. Мария Николаевна переписывалась с Дузе, виделась с ней. Итальянская артистка пришла смотреть «Бранда», когда Германова играла Агнес.

Мы вместе увлекались Гамсуном, но Германова не удовольствовалась тем, что читала его книги, ей хотелось видеть его и говорить с ним. Для этого она поехала в Норвегию. Там ей пришлось потратить много энергии, чтобы найти его, потому что он постоянно переезжал. Личность Гамсуна произвела на нее большое впечатление. Она долго говорила с ним о его женских образах, которые и интересовали ее больше всего.

Надо сказать, что Германова вовсе не была влюблена в себя настолько, чтобы не видеть своих недостатков. Будь это не так, из нее, конечно, ничего бы не вышло, потому что недостатки были довольно {39} крупные: ломающийся, непоставленный голос, отсутствие слуха, слишком открытая дикция и скрытый нерв.

Над голосом Маня Германова работала с поразительным упорством. На каждом уроке Владимира Ивановича она что-нибудь читала. Вначале успехи были едва заметны, но однажды она прочла балладу Жуковского, и стало ясно, что преодолено главное препятствие — голос звучал прекрасно, хотя диапазон его был еще невелик. Особенно удачно она прочла после этого «Кольцо» Гамсуна. Тут были значительность и тонкость передачи — уже нечто от настоящего мастерства.

Вступив в труппу, М. Н. Германова очень скоро встала в один ряд с первыми актрисами театра. Мне не удалось посмотреть ее в роли Грушеньки из «Братьев Карамазовых»[[30]](#endnote-21), за которую ее особенно хвалили, но в тех ролях, что я видела, за немногим исключением, она была интересна, наполненна.

Встреча с Германовой, занятия искусством вместе с ней были преддверием петербургского периода. Мы увлекались символизмом, романтизмом. То были чудесные фантастические бредни юности, неоформившиеся мечты, красивые туманности. Сама наша жизнь тогда была почти театральным представлением. Язык наших разговоров с Маней был особый: может быть, тут была бессознательная поза, но тот, кто готовит себя к игре, неизбежно отдает дань позе. К тому же не надо забывать о том, что мы были очень юны. Маня вышла замуж сейчас же после гимназии. П. С. Красовский — Петрусь, как она его называла, — был красивый, милый, умный, весело болтал с нами, обожал Маню, но он был человеком совершенно иного мира. Свойственный ему здравый смысл, о котором мы решительно ничего не хотели слышать, стоял иногда преградой между нами.

Часто мы сидели на удобном темно-зеленом диване в сумерках перед спектаклем или вечером, в свободные от спектаклей дни, и мечтали о будущем, говорили об искусстве, о театре или о живописи и о книгах.

В театре готовили тогда новую постановку — «Столпы общества» Ибсена[[31]](#endnote-22). Ставил Владимир Иванович.

Как всегда, прежде чем приступить к репетициям, изучали страну, ее быт. Враги Художественного театра обычно посмеивались над этим, находя такую тщательность постановки излишней. Но упускалось из виду то обстоятельство, что Художественный театр таким образом добивался стильности — не только обстановки, которую он, может быть, подчас перегружал деталями, но и игры.

Мы с Маней Германовой в «Столпах общества» изображали норвежских девушек, приносящих консулу Бернику цветы.

Все окружающее на сцене было до такой степени непохоже на нашу действительность, что казалось, как будто бы в вечер спектакля мы попадали в Норвегию. Актеры переставали быть русскими, особенно Станиславский (консул Берник) и Лилина, игравшая жену {40} Берника. Оба старались добиться такого произношения, которое, оставаясь правильно русским, создавало бы впечатление норвежского. Они по-особенному произносили буквы «т» и «д». Внешне оба были настоящими европейцами. Роль жены Берника с актерской точки зрения неблагодарная, но «стильная» игра Лилиной запоминалась, многие незначительные моменты делались в ее передаче интересными.

Станиславский играл прекрасно. Опять новый образ, непохожий на предыдущие, созданные им. Особенно запомнился один момент его игры. Он поставил перед собой цель передать максимальное волнение посредством максимальной сдержанности. Консул Берник — один из «столпов общества», самый уважаемый, самый безупречный — отправляет в море плохо отремонтированное судно на верную гибель. На «Индианке» должен уехать родственник и бывший друг, который может его разоблачить. Никто не подозревает, разумеется, злого умысла, но все-таки надо быть начеку, да и совесть где-то в самой глубине души начинает шевелиться.

Станиславский велел подавать себе на завтрак вареное яйцо. Он сидел чинно и не торопясь, аккуратно ел это яйцо, в то время как в душе бушевала буря. Артист не делал мучительных гримас, у него не было ни одного неожиданно вырвавшегося жеста, он только аккуратно, сосредоточенно ел и так интенсивно концентрировал свое внимание на процессе еды, что сразу чувствовалось что-то неладное и в конце концов становилось очевидным, что консул Берник изо всех сил старается спрятать от окружающих какую-то тревогу.

К сожалению, публика довольно равнодушно приняла этот прекрасный спектакль. Помнится, что и рецензии были довольно безразличные. Мне кажется, рецензенты не особенно оценили проникновение в эпоху, стремление уловить особенности народа, общественных групп.

А ведь до Художественного театра никто этим не интересовался по-настоящему. За исключением немногих актеров, все играли по шаблону. Для костюмных ролей были выработаны общие жесты. Шиллер, Гюго, Шекспир, Ростан, Лопе де Вега, восемнадцатый, семнадцатый век, эпоха Возрождения — все валилось в одну кучу. А пьесы девятнадцатого века чаще всего игрались в современных костюмах, особенно комедии. Если можно объяснить и простить такое явление провинциальным актерам, которые почти ежедневно играли новые роли и обязаны были иметь свои костюмы, то актерам столичных театров это было непростительно.

Но хорошо владеть тем или иным историческим костюмом, разумеется, еще не значит овладеть пластическим образом данной роли. Сила актеров Художественного театра была в том, что внешнее тут сочеталось с внутренним, одно подкреплялось другим.

## **{****41}** Большое искусство

В свободные вечера ученики Художественного театра большей частью ходили туда же смотреть спектакль из зрительного зала. Нам никогда, например, не надоедали пьесы Чехова, и трудно было усидеть дома, когда их давали. Все же хотелось познакомиться и с другими театрами: слушать музыку, пение, смотреть балет. Москвичи говорили с благоговением о Ермоловой, особенно мои близкие друзья — Муратова и Германова.

Мне показывали фотографии Ермоловой в «Орлеанской деве» и в «Марии Стюарт». Должна сознаться, что никакой веры в артистку они не возбуждали. На них была изображена дама в маскарадных костюмах — только и всего. Однако я не высказывала этого, слишком велико было имя Ермоловой, я чувствовала, что друзья только рассердились бы на меня. Ермолова тогда играла в «Да здравствует жизнь» Зудермана, а на следующий год Зейнаб в пьесе Сумбатова «Измена».

Выхода Ермоловой в «Да здравствует жизнь» я ждала с большим волнением. Увы, поначалу я долго не могла отделаться от мысли, что вижу перед собой банальную драматическую героиню. Ермолова остановилась у двери, держась высоко поднятой рукой за портьеру и впилась зубами в платок, точь‑в‑точь как провинциальные героини. Однако Ермолова жила на сцене живой жизнью, и скоро я поняла, что ее позы и жесты органичны, свойственны ей. С каждой минутой артистка покоряла все больше и больше: речь ее звучала просто и естественно. Последний акт был невиданным мною озарением. Что-то непонятное творилось со зрительным залом, когда Беата поднимала бокал со словами «Да здравствует жизнь» и выпивала отравленное вино. То, что ослепляет, невозможно разглядеть. Вот почему видевшие Ермолову не могут рассказать подробно об ее игре, то есть о самых важных моментах ее игры, когда наступал трагический катарсис. Они могут только говорить, что испытали безграничный восторг, что она вела их за собой на упоительные высоты искусства.

В «Измене» Сумбатова я не узнала Ермолову — пока она молчала, сидя по-восточному у ног повелителя в присутствии Отар-бека, и даже тогда, когда произнесла: «Отар-бек, не забудь прислать и Гаянэ» — сверху вниз, с завыванием. По временам, особенно в начале спектакля, Ермолова отдавала дань общепринятой манере игры в исторических драмах и трагедиях, но по мере того как вера ее в свое новое воплощение росла, банальность уходила, и простое, глубокое, сильное чувство окрашивало ее слова.

М. Н. Ермолова отличалась от своих современниц — русских и европейских (которых мне пришлось видеть) тем, что подчиняла свою игру высшему началу. Про нее нельзя было сказать: «страстно произнесла монолог», или — «игра ее была проникнута страстью». Настоящий трагический актер не подчиняется страсти, а подчиняет ее себе. {42} Так и Ермолова подчиняла страсть своей духовной силе. В нескольких словах она умела передать значительность момента. Ее энергия пронзала как стрелой. Одно из самых сильных мест в игре Ермоловой — Зейнаб — ее вторая встреча с сыном: «Отар, ты видишь его? Чья это кровь заливает его щеки? Чей огонь горит в его глазах?»

Ее радость молнией озаряла зрительный зал. Свет исходил от всей фигуры Зейнаб. Снопы света излучали широко открытые глаза. Я невольно приподнялась в кресле: до сих пор не понимаю, какая сила подняла меня, внутренний ли восторг, переполнивший сердце, или глаза гипнотизера — Ермоловой велели встать перед ее великой радостью. Мне кажется, у всех, видевших Ермолову на сцене, оставалось чувство благодарности за дарованное ею счастье, которое помнишь всю жизнь.

Ленский играл прекрасно в той и другой пьесе. Особенно живым он был в «Измене»: совершенно простая речь — такое ощущение, что он выражает собственные мысли, только что пришедшие в голову. Запомнился убедительный внешний образ, комизм, сказывавшийся в жестах, в манере держаться. Удивляло то, что он был в спектакле так же, как Ермолова, вроде гастролера: его игра сильно отличалась от игры окружающих. Получалась как бы картина, написанная мастерами разных школ.

Кажется, в первый же год обучения мне пришлось увидеть выпускной спектакль императорского Театрального училища. Ни один из учеников мне, как и моим друзьям, не понравился. Они играли довольно развязно, но фальшиво. Многие ученики Ленского стали впоследствии первоклассными актерами, но вначале они не были лишены наигрыша, приподнятости тона. У нас так не играли. Даже ученики первого курса добивались простоты, естественности диалога, которыми отличался сам Станиславский, которых требовал Немирович. Очевидно, они умели научить этому актеров и учеников. Если Станиславский таким образом «дрессировал» их, как говорили недоброжелатели, то остается сказать — да здравствует дрессировка!

Вспоминается игра ученицы первого курса Веры Ивановой в «Потонувшем колоколе» Гауптмана. В сцене с больным Генрихом Раутенделейн — Иванова говорила: «Теперь мне надо репу натереть и принести воды. Пусто в кадке».

Произнесла она это, особенно последнюю фразу, таким естественным тоном, что актер и преподаватель Тихомиров, присутствовавший на репетиции, поспешно встал с места и сказал из зрительного зала: «Неужели? Я сейчас распоряжусь, чтобы налили».

Правда, Иванова была исключительно даровитая, но надо сказать, что вообще сценическая фальшь у нас искоренялась быстро.

В Малом театре были замечательные актеры — Садовские, Ольга Осиповна и Михаил Провыч. Я видела их в пьесе Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше». Садовский обладал особенным юмором, оригинальным и заразительным. Не могу сказать, насколько {43} вообще были разнообразны созданные им образы, так как видела его мало. Почему-то запомнилось ясно то место в пьесе, когда Садовская сидела лицом к зрителям и объявляла домашним: «Для порядка в доме наняла я ундера» и т. д. Между прочим, в тексте Островского не совсем так[[32]](#endnote-23). Вероятно, она изменила фразу по-своему. Говорила она ровным голосом, не торопясь, почти без остановок. Неожиданные нюансы, как игра самоцветов, украшали ее речь. Впрочем, если бы даже их не было, игра ее не потеряла бы — так она заставляла себя слушать, так комично звучала ее ровная речь. Лицо спокойное, ни малейшего старания насмешить, а все хохотали. Монологи Островского, казавшиеся мне фальшивыми в передаче большинства актеров, звучали убедительно, когда их произносила Садовская. Она их говорила самой себе. Про плохого актера говорят: он «докладывает роль». Между тем эта великолепная актриса очень часто «докладывала» публике, но, конечно, особым образом. Поговорит с партнерами, а потом опять объявляет зрителям о своих намерениях, мыслях, возникших по тому или иному поводу. Публика была ее самым интимным другом, который сочувствовал ей решительно во всем и которого она могла убедить во всем. Она заставляла зрителя принимать театральную условность, не стараясь ее оправдать как-либо.

Старики Садовские, о которых я только что упоминала, и Е. К. Лешковская были, конечно, равными Ленскому по мастерству, так же как и Южин (когда играл в психологических пьесах). Лешковская, любимица московской публики, не могла не нравиться. Она была мастером диалога и обладала неподражаемым юмором. Я ее видела с Южиным в пьесе И. Тимковского «Сильные и слабые», где Лешковская играла драматическую роль, и позднее с Южиным и Бравичем в пьесе А. Пинеро «На полпути» также в драматической роли. Она восхищала сложным психологическим узором, искренностью, заражала своим волнением, несмотря на то, что ее дребезжащий голос скорее мешал, чем помогал воздействию на зрителя. Пьесу «На полпути» я видела уже в 1910 году, тогда голос Лешковской приобрел еще более дребезжащий звук, но игра ее была настолько первоклассной, что заставляла забывать об этом.

Когда приехала в Москву М. Г. Савина, мы с Маней Германовой пошли смотреть «Цену жизни» Немировича-Данченко и еще какую-то пьесу. Про Савину говорили, что она играет по-особенному, ведет роль бледно и вдруг удивляет публику неожиданно ярким моментом. Однако я тотчас убедилась, что такое мнение не совсем верно. Нет, она не выключалась из образа, не играла только отдельные моменты. Но, действительно, краски ее иногда бывали бледны, и то, что она подавала ярко, от этого особенно выигрывало. В «Цене жизни» героиня молчит весь первый акт — и весь первый акт Савина «ярко» молчала, то есть молчание ее было в высшей степени действенно. Анна Демурина страдает потому, что из-за любви к ней застрелился инженер Завода ее мужа. Никто не знает о причине самоубийства. Савина {44} ходила по сцене с опущенными руками, то останавливаясь у окна, то отходя от него в глубину или на авансцену. Ее состояние выражалось в помертвевших кистях рук, в глазах, смотрящих в темную ночь, и в особенной неподвижности лица: мускулы лица были расслаблены, и казалось, что никакая сила не заставит их ожить. Первое действие производило самое сильное впечатление.

Говорила Мария Гавриловна слегка в нос, дикция у нее была не совсем ясная, язык как-то направлял слова в горло, манера говорить небрежная, между тем до публики доходили все слова, все было слышно. Поражала сцена с письмом, которое она держала в правой руке, и рука дрожала мелкой дрожью. Существовало мнение, что Савина «задумывает» роль и многое делает на чистой технике в противоположность Ермоловой, которая сливается с изображаемым лицом. Я абсолютно уверена, что рука Савиной дрожала непроизвольно, однако техника здесь усиливала эмоцию.

Совершенно замечательно Мария Гавриловна играла комические роли. В тот же приезд мы ее видели в одноактной пьесе, где она играла провинциалку, приехавшую в Петербург Из захолустного украинского города. Дама приходит, кажется, к доктору и возмущается незаслуженной славой Петербурга. Савина зажимала ладонями виски и тараторила с южным акцентом приблизительно следующее: «Наговорили, наговорили, а что с того Петербургу? Магазины и аптеки, магазины и аптеки, а где тут жить?» От обычно ленивых движений не осталось и следа. Украинский акцент передавался с поразительной легкостью. Пустячная вещь оставляла громадное впечатление благодаря блестящему исполнению.

Мне пришлось видеть Марию Гавриловну в разнообразных ролях, и всюду она была интересна. Комедия ей удавалась, по общему мнению, больше, там она была настоящим виртуозом. Стоит только вспомнить ее знаменитую фразу в конце пьесы «На всякого мудреца довольно простоты», когда Крутицкий и Мамаев решают простить Глумова, и Мамаева говорит: «Я его утешу». Этой маленькой фразой, сказанной как бы самой себе, Савина вызывала взрыв хохота и бурю аплодисментов.

Савина не ослепляла силой, экстатичностью, как Ермолова, но у нее было легче учиться, кроме того, она играла своеобразно, ни одной секунды не была банальна, постоянно удивляла неожиданностями. Правда, ее образы были бы разнообразнее, если бы не специфичная дикция и голос, часто мешавшие ей совсем уходить от себя. Но даже в самих этих недостатках таился особый шарм, и я не знаю, хотела ли бы я видеть Савину без них.

С этим периодом совпадает мое увлечение музыкой. В первый год своего пребывания в школе мы не могли часто бывать в опере. Контрамарки доставать было трудно, а дешевые билеты почти совсем невозможно. С большим трудом удалось достать билет в партере на «Лакме». Пел Собинов и сестры Кристман[[33]](#endnote-24). Эта опера не вызвала во {45} мне никакого восторга. Певицы понравились, что называется, в меру. Кажется, Кристман были выдающимися певицами, но я тогда не умела разбираться в тонкостях пения, а главное, слишком была очарована пением Альмы Фастрем, которую незадолго перед этим слышала в Казани. Ее колоратура изумила меня, обаяние артистки пленило настолько, что Кристман не показались ни удивительными, ни даже равными ей. Собинова я слышала раньше в Ленском. В этой партии он был совершенен. Прекрасная фигура, подлинная грация, поразительная дикция, ясная и благородная, какая-то неожиданно простая речь в пении — все это, не говоря уже о чудесном голосе, было необыкновенно обаятельно. Все тенора, которых я слышала до Собинова, пели в большинстве случаев так, что не было никакой возможности понять слова. После Собинова нельзя было смотреть и слушать других в партии Ленского.

Как-то я слышала «Онегина» с Собиновым, когда Гремина пел Шаляпин. Мне показалось, что он сверхъестественного роста — Гули вер среди лилипутов. От голоса осталось такое впечатление, что звук разрастался, наполняя зал не силой, а широтой и глубиной. И еще удивительно было то, что моментами казалось, будто Шаляпин даже не поет, а музыкально говорит, причем он ухитрялся это делать, не принося в жертву выразительности слова красоту и силу звука. Образ Гремина получился иным, чем его изображают вообще певцы, и не таким, каким он обрисован у Пушкина:

И нос и плечи поднимал  
Вошедший с нею генерал.

Шаляпин не поднимал нос и плечи, а был величав и прост. Он был так значителен сам, что производил впечатление великого полководца в интимной обстановке. Когда он прогуливался под руку с Онегиным и пел «Любви все возрасты покорны», в его словах чувствовалась едва уловимая ирония. Гремин в исполнении Шаляпина был умным человеком и располагал к себе.

Хотя Собинов выступал рядом с таким колоссом, как Шаляпин, его славу не затмевали триумфы великого певца. Их постоянно ставили рядом. У Собинова было громадное обаяние. Скромность и прирожденный такт делали его любимцем всех, им восхищались не только публика, видевшая его со сцены, но все те, кто сталкивался с ним в жизни. Голос Собинова не был уникальным. Некоторые современные тенора обладали такими же голосовыми средствами или даже большими (например, Дамаев[[34]](#endnote-25)), но никто не мог сравниться с ним. С Собиновым пришла на сцену гармония и музыкальная культура. Тут соединились чудесный голос, безупречная дикция, грация, большой вкус, стройность, обаятельное лицо, ум, культура, пластичность, лиризм и подлинное вдохновение. Что было нужно еще, чтобы покорить всех? Он прекрасно играл, стоит только вспомнить Ленского или Лоэнгрина. Сцена, где Лоэнгрин остается вдвоем с Эльзой, незабываема. {46} До сих пор я вижу взгляд и всю фигуру рыцаря, когда Эльза настаивает на том, чтобы он назвал свое имя. Постепенно тень начинает закрывать его светлый облик. Когда роковое слово произнесено, он не делает ни одного резкого, сильного движения, показывающего душевное волнение, отчаяние. Глубокую грусть, покорность, неизбежность выражает все его существо.

Удивительно, что этот восхитительный артист, так же как и другой властитель дум — В. И. Качалов, был скромного мнения о себе. В 1908 году, в расцвете славы, Леонид Витальевич говорил Мунт[[35]](#endnote-26), с которой был дружен: «Катюша, я не актер… нет, я не умею играть. Вот Федор — это актер. А я что…»

На балетах бывала нечасто. Раньше я знала балет только по опере. Мой отец очень любил его и говорил шутя, что отдаст меня в балетную школу, а я, принимая это всерьез, протестовала: «Вертеться вместе с кордебалетом, с этими абажурами, как две капли воды похожими друг на друга, — ни за что!»

Однако по приезде в Москву прежде всего захотелось увидеть целый балетный спектакль, о котором так увлекательно рассказывал покойный отец. Я взяла билет на «Эсмеральду». Танцевали Гримальди — Эсмеральду и Мордкин[[36]](#endnote-27) — Феба. Их имена не говорили мне ничего. Вначале я больше слушала оркестр, чем смотрела на сцену. Пока не танцевали, там ничего не происходило. Народ толпился, переходили с места на место, о чем-то шептались, смеялись, потом ни с того ни с сего начинали танцевать, и только тогда музыка становилась уместной. В остальное время никто не обращал на нее внимания. Получалось так, как будто раньше времени открыли занавес, увертюра еще не кончилась, и никто не приготовился, никто еще не начинает играть. Но вот появилась Эсмеральда. Струя жизни влилась в сценическое пространство. С ее появлением резко обозначились контуры декораций, определилась роль народа на сцене, и если он сам по себе продолжал существовать вне ритма музыки и, следовательно, вне действия, Гримальди обращала внимание зрителей на окружающих ее. Тогда я не, поняла, отчего это произошло, между тем тут все ясно: артистка обладала даром настоящего общения с партнером и публикой.

Гримальди, мне кажется, поражала не столько как танцовщица, сколько как пантомимная артистка, хотя и ее танцевальная техника тогда мне показалась превосходной. Все же особенно понравилась игра. Я сидела как зачарованная. Ее мимическая игра казалась беззвучной песнью. Ее движения сливались со звуками музыки, замирали и усиливались вместе с ней. Эсмеральда любит Феба, и ее пляска пела об этом. Всевозможные оттенки чувства передавались ею с поразительной искренностью и тонкостью. Тогда я не смела еще сказать себе, что слова многое убивают, мне хотелось самой говорить на сцене как можно больше. Но спустя несколько лет я разлюбила слова, и «язык молчания» Гримальди стал мне еще дороже.

{47} Безумная Гудула прячет дочь от преследования Стражи в своей клетке, но проезжает офицер королевских стрелков Феб де Шатопер, Эсмеральда забывает про осторожность, и у нее вырывается крик предельного восторга: «Феб!» Гримальди, разумеется, не кричала, она молча бросалась к решетке, но вся фигура ее, все существо кричало это имя. Невозможно отделаться от впечатления крика, музыкального, пронзающего сердце.

Самое значительное, самое потрясающее было в конце, когда Эсмеральда шла на казнь. Гримальди выходила слева по первому плану лицом к публике и продвигалась боком на пальцах, мелкими па. Носки ее кололи пол, передавая ему колющую боль сердца. Вся она дрожала мелкой дрожью в ритм музыки. Огромные глаза выражали страшную муку. Этот взгляд невозможно было бы вынести, если бы его не рождало совершенное искусство.

Имя Гримальди не гремело, как имя Кшесинской или Гельцер. Может быть, она не была такой сильной танцовщицей; во всяком случае, я не берусь судить об этом, так как мало что смыслила в балетной технике в ту пору. Но то, что она была изумительная артистка, я могу смело утверждать. Никто из больших артисток и танцовщиц не затмил в моей памяти ее образ.

Гримальди умела упорно работать. Она не останавливалась перед трудностями. А. М. Шаломитова, преподавательница танцев и сценического движения, говорила мне, что Гримальди приехала из Италии в Россию тридцати лет, с итальянским прыжком — в прыжке подгибала колени. У наших балерин тут техника иная — во время прыжка они держат ноги вытянутыми. Гримальди захотела добиться этого. Она много и упорно работала и в конце концов достигла нужного результата.

Остается еще сказать о Мордкине — первом большом танцовщике, которого мне пришлось видеть. В его танцах были не прыжки, а полеты. Когда я вспоминаю Мордкина, я вижу его в воздухе. Солнечный Феб, парящий в небесной лазури, а не офицер королевских стрелков. Совершенно не помню, как он играл в тот раз, помню только его чудесные танцы. Дивная линия, отсутствие слащавости: оставаясь мужественными, его движения были нежны и воздушны, — редкое сочетание. Мордкин был не только классическим танцовщиком. Он обладал хорошей фантазией, чувством стиля и создал ряд ранцев и танцевальных номеров. Известен его «Итальянский нищий», которого очень любили танцовщики; норвежский танец, который он исполнял с Коралли[[37]](#endnote-28).

… Пришла весна. Ученики школы Художественного театра приступили к работе над отрывками. Первым номером в отрывках первокурсников прошла Иванова — Раутенделейн. Особенно запомнился момент, когда она стояла перед окном с сияющими глазами, как олицетворение юности, и произносила слова, проникнутые восторгом перед природой:

{48} И ласточки ширяют и скользит  
По воздуху, в котором день сверкает.

День сверкал в ее глазах, озаряя ее всю.

Она очень понравилась Станиславскому и Немировичу. Ее оставляли в Художественном театре, но Вера уехала в Петербург, занималась там с Саниным[[38]](#endnote-29) и на следующую весну опять приехала в Москву, чтобы вместе с нами сдавать отрывки. Она не могла остаться в Художественном театре, потому что вышла замуж. Через год она поступила в Суворинский театр[[39]](#endnote-30) и играла там Раутенделейн с Глаголиным, а затем с ним же в «Семнадцатилетних» (Эрика) с большим успехом, но потом у нее родился ребенок, а вслед за этим неожиданно открылся туберкулез, который скоро заставил ее отказаться от сцены. Последней творческой вспышкой был для нее сезон 1906/07 года.

Очень ярко играла Анцыферова (Волохова) в «Огнях Ивановой ночи» Зудермана и в «Царской невесте». Последняя роль особенно удалась. Она была трогательно-прекрасна, белоснежная безумная невеста с сумрачным взором, с трагическим ртом. Удивительно, что Художественный театр не предложил ей сразу остаться. После двухлетнего пребывания там она уехала в провинцию, кажется в Тифлис. Через два года Волохова поступила в студию Художественного театра.

## «Юлий Цезарь» и «Вишневый сад»

Возвращаясь осенью в Художественный театр, я чувствовала прилив необыкновенной радости. Смутное предчувствие говорило мне, что грядущий сезон будет чудесным. Так и случилось, это был один из самых значительных, веселых и удачных периодов моей жизни. Завязалась прекрасная дружба, оставшаяся на всю жизнь, в театральной работе был сделан большой шаг вперед.

Сезон вообще был знаменательный. Художественный театр поставил «Юлия Цезаря» Шекспира и «Вишневый сад» Чехова[[40]](#endnote-31). Обе пьесы вызвали громадный интерес публики и целый переполох в рядах критиков и конкурентов. На постановку «Цезаря» нападали смелее, потому что тут были уязвимые места. «Вишневый сад» оказался шедевром.

«Юлия Цезаря» читали вслух в присутствии всей труппы и школы, затем последовало обсуждение пьесы. Мне запомнились слова Станиславского, которые удивили и смутили меня. Константин Сергеевич сказал приблизительно следующее:

— Мы должны играть Шекспира по-другому, не так, как принято. Мы должны сыграть «Цезаря» в чеховских тонах.

Вопросы, которые я не решалась никому задать, роились в моей голове. «Как можно, чтобы Чехов учил Шекспира?! И почему пришла {49} Станиславскому в голову эта странная идея? Очевидно, и большие артисты порой заблуждаются». Мне помнится, что Константину Сергеевичу никто не возразил, между тем никто и не подумал проводить роли шекспировской трагедии в чеховских тонах. Немирович, наверное, не собирался так ставить, и любопытнее всего то, что и сам Станиславский, занимаясь народными сценами, забывал о Чехове. Но, к сожалению, он не забыл о нем и не оставил свою идею, работая над ролью Брута. Константин Сергеевич пытался играть ее действительно в чеховских тонах, в результате чего и сыграл неудачно[[41]](#endnote-32).

На роль Кассия пригласили актера театра Корша Л. М. Леонидова. Этот выдающийся артист не сразу попал в тон. Даже Лопахина («Вишневый сад»), который ему удался по-настоящему, он вначале играл с нажимом и совершенствовался в этой роли по мере того, как впитывал в себя приемы Художественного театра.

Цезаря играл Качалов, Марка Антония — Вишневский. О «Юлии Цезаре», этом замечательном, несмотря на недостатки, спектакле, могу говорить с полной ответственностью. Воспоминание о нем свежо, все роли до сих пор «на слуху», так как я сама участвовала в нем бесконечное количество раз.

Прежде всего о постановке. Тут была проведена огромная работа по изучению исторического материала. Особенно внимательно изучался костюм. Долго подбирали ткани, пробовали цвета, сочетания. Приносили куски различных материй и развертывали их при освещении на сцене. Константин Сергеевич, Владимир Иванович и художник Симов смотрели из зрительного зала. Очень тщательно сравнивали материи, выбирая такие, которые можно было бы уложить в сложные мелкие складки, как на античных статуях (женский костюм).

Остановились на крепдешине и тонком батисте для патрицианок и богатых горожанок и на кашемире для весталок. Женскими костюмами в «Цезаре» заведовала Мария Федоровна Андреева. Она собственноручно укладывала складки, несколько репетиций подряд помогала нам, потому что плащи, покрывающие также и голову, трудно было уложить красивыми, аккуратными складками. Кстати сказать, досадно, что Андреева не играла в «Цезаре». Ее точеное лицо, гармоничные движения подошли бы как нельзя лучше для этой пьесы. Правда, Порцию, на которую она главным образом могла претендовать, играла Савицкая, а ее дарование как раз было трагического плана. Классические пропорции и линии ее тела позволяли артистке с легкостью воссоздавать образ молодой римлянки, тем более что лицо Савицкой под гримом было также необыкновенно Красиво.

Роль жены Цезаря Кальпурнии поручили Бутовой. Режиссер, вероятно, стремился к монументальности. Бутова была очень значительна, внешне похожа на Юнону, но не женственна. Возникало {50} впечатление, что это ожившая статуя больше человеческого роста. Но, чтобы не забегать вперед, сначала остановлюсь на репетициях массовых сцен.

Народ в этой пьесе играет большую роль. Первое действие — римская улица, триумфальное шествие Цезаря, когда за его носилками идут пленные. «Ростры», с которой говорили с народом Брут и Антоний, пестрая толпа почтенных граждан, оборванцев, иноплеменников заняли много репетиций. Ставил «Юлия Цезаря», собственно, Немирович-Данченко, он вел всю основную работу, но все-таки и Константин Сергеевич принимал участие в постановке, главным образом, в репетициях массовых сцен. Помню, как он и Владимир Иванович усадили всю школу и сотрудников в партер, а сами выходили на сцену и говорили нам о наших задачах: как мы должны вести себя во время речей Брута и Антония, как реагировать в различные моменты. Станиславский говорил мало: тут же стал показывать. Он увлекся и, стоя на сцене, один изображал толпу. Все смотрели затаив дыхание, как сменялись его настроения, как нарастали горе и ярость. Он дошел до неистовства, растрепал волосы, сорвал с себя пиджак жестом, раздирающим одежды. В одном лице в несколько секунд он показал разношерстную толпу Рима. Если бы мы могли сыграть так! Но Константин Сергеевич все же очень помог и воодушевил нас, каждый знал, чего добиваться.

Говорили, что зрелище древнего Рима было великолепно. Я не видела спектакль целиком, не видела Рим со стороны, зато была в нем, на его улицах, на Форуме, с плоской крыши цирюльни наблюдала за сидящими на земле цветочницами, за танцовщицей-дикаркой (Германова) с мелко заплетенными косицами. Она плясала дикий танец, наклонившись вперед, на согнутых коленях, с расставленными пальцами, ладонями вперед. Она быстро перебирала ступнями, поворачиваясь то в одну, то в другую сторону, иногда вокруг себя. Какие-то оборванцы дразнили ее, кто-то бросал монеты. По улице проходили красавицы матроны, сопровождаемые рабами. Им предлагали купить фрукты и цветы. Все освещало яркое сверхъестественное солнце — электричество.

Толпа растет, играет музыка, проходят белые строгие весталки, жрецы, патриции, и среди них, надо всеми, несут носилки Цезаря и Кальпурнии. Цезарь — Качалов величествен, никто, взглянув на него, не стал бы сомневаться в том, что это владыка мира.

Цезарь обращается к Антонию (одетому для состязаний) с просьбой коснуться Кальпурнии во время бега. Вдруг раздается странный, сиплый крик прорицателя: «Ид мартовских остерегайся, Цезарь!»

«Кто это там, в толпе, меня зовет? Сквозь музыку звучит какой-то голос», — в тоне Цезаря едва заметная тень предчувствия. Прорицатель повторяет свое предостережение. И тогда, покрывая общий гул голосов мягким органным звуком, раздается властно-спокойное {51} приказание владыки несущим его рабам: «Мимо». Носилки проплывают над толпой.

Перевоплощение Качалова — чудо, происходившее у всех на глазах. При появлении его на сцене возникала уверенность, что видишь владыку старого мира, чужого, неизвестного, загадочного, в котором непонятно сочетаются мудрость, сила, решительность с суеверием, пресыщение властью с властолюбием. Презрительно опускались углы губ. Взгляд пронизывал тех, на кого устремлялся, или не смотрел ни на кого, становясь непроницаемым.

Цезарь для большинства актеров — скучная роль, особенно в сравнении с Брутом, Кассием или Антонием, в которых пылают страсти: эти герои предаются гневу, радости, горю, борются, произносят длинные монологи, а что Цезарь? Его трудно сыграть: надо быть Цезарем.

Качалову это удалось, он стал Цезарем. Каждая фраза артиста была как бы выгравирована этим мастером слова. Голос и интонация придавали словам особую значительность. Вспыхивала мысль, и от нее загорались слова. Это впечатление, быть может, создавало едва заметное движение бровей. Ритмичная речь становилась необходимостью, появлялась уверенность, что Цезарь не может говорить иначе.

Станиславский, как я уже говорила, решил играть Брута в чеховских тонах. Конечно, он играл не совсем так, но все же стремился к этому. Монотонность, намеренная простота делали исполнение скучным. Чудесная фигура как нельзя лучше соответствовала роли, но парик, закрывавший лоб, делал его низким, не шел к лицу.

Леонидов, конечно, мог бы хорошо сыграть Кассия — года через два. Но дело в том, что это была его первая роль в Художественном театре. Он еще не освоился, не проникся новым стилем игры и потому играл Кассия с нажимом. Создавалось впечатление крика. Этот актер, у которого в груди бурлил целый вулкан чувств (это стало очевидным в Мите Карамазове), в роли Кассия выплескивался сразу, и потом казалось, что в нем недостаточно огня, все одинаково, с первого до последнего действия. Вишневский — Антоний, с виду римлянин, прекрасно сложенный, играл с большим темпераментом, причем с так называемой «романтической» интонацией (подпевая).

Владимир Иванович, наверное, заметил разнобой в исполнении главных ролей, но, очевидно, уже ничего нельзя было поделать. Так вылилась роль у каждого исполнителя. Константин Сергеевич был очень огорчен. Он сознавал, что Брут ему не удался. Однажды, разговаривая с Надей Секевич и со мной и предупреждая, чтобы мы были готовы к минутам отчаяния, которые неизбежны в жизни актера, он прибавил с грустью: «Не думайте, что вы идете на сцену на радость: надо уметь нести свой крест. Когда проваливаешь любимую роль, зачеркиваются все былые удачи, начинает казаться, что все было случайно и ты не актер».

{52} Неудача с ролью Брута, по словам Константина Сергеевича, причинила ему настоящее горе. Через некоторое время он передал роль Лужскому, сам играл ее редко[[42]](#endnote-33).

Во время спектакля мы ждали выхода налево в глубине сцены. В эти минуты казалось, что стоишь в каком-то закоулке древнего города. Становилось по-настоящему жутко, когда молния освещала опустевшую площадь, слышались раскаты грома и гирлянды цветов, протянутые между крышами зданий, качались от ветра. Весталки пробегали в храм Весты, как белые птицы, гонимые ветром.

Во время представления «Юлия Цезаря» особенно празднично бывало в женском фойе. Сколько здесь было красивых женщин в прекрасных костюмах — римлянки, гречанки, египтянки, германки, вплоть до нубийских женщин. Среди всех выделялись германская пленница царского рода — ученица Уварова — настоящая златокудрая Брунгильда с ослепительно красивым лицом и египетская царевна — Н. Секевич.

Во время второй картины второго действия я почти каждый раз шла на сцену смотреть Качалова, становясь сбоку у края занавеса. Цезарь задумчиво ходит в домашней одежде, с палочкой для писания:

Ни небо, ни земля всю эту ночь  
Покоя не имели…

В первых словах Цезаря чувствовалась затаенная тревога. Он был похож на потревоженного льва, который издает негромкое, но грозное рычание. На слова Кальпурнии: «Нет, ты не должен выходить сегодня», — он отвечает, овладев собой:

Но я пойду — я не боюсь угроз:  
Они лишь сзади на меня смотрели.

Последняя фраза произносилась с презрением полубога, которого ничто не может смутить или испугать. Об опасности он говорит с иронией:

Мы с ней два льва: в один родились день,  
Но только я и старше, и грознее.

Входят сенаторы — в большинстве заговорщики. Цезарь пронизывает их взглядом, настораживается и… отказывается идти в сенат. На вопрос Деция о причине отказа он отвечает: «Причина — воля. Не хочу идти — и этого довольно для сената». Актер говорит тихо, но сильно и убедительно, как бы вонзая каждое слово в сознание собеседника.

Сцена форума. Появляются знатные римлянки и римляне в лиловых плащах в знак траура. На высокой ростре — труп Цезаря. Он все-таки пошел в сенат, его привел туда неотвратимый фатум, и властелин проиграл. Над ним, прямо перед зрителями, — подавленная горем Кальпурния, матроны и весталки. В головах, по лестнице, плакальщицы в темно-серых одеждах с распущенными волосами. Внизу разношерстная толпа.

{53} Плакальщицы пели погребальную песнь: «Ай лине! А‑а‑а‑ай лине!..» Народ стоял в подавленном состоянии. При появлении Кассия и Брута слышались возгласы: «Мы требуем объяснения! Давайте нам объяснения!» Брут входил на ростры, становился перед трупом Цезаря и обращался с речью к согражданам.

Эта речь, убеждающая в бескорыстии, благородстве Брута и его любви к Цезарю, произносилась Станиславским искренне, но, мне кажется, тут была ошибка в интонации. Константин Сергеевич забыл о звенящей «меди торжественной латыни», забыл о том, что как ни был прост и искренен по натуре Брут, он должен был говорить в силу привычки, особенно в такой решающий момент, как оратор. Тем более что в самой его речи встречаются чисто ораторские обороты: «Кто между вами так низок, что желал бы быть рабом? Если здесь есть такой человек — пусть говорит, потому что я оскорбил его! Кто между вами так дик, что не желал бы быть римлянином? Если есть такой человек — пусть говорит, я оскорбил его!» и т. д. Станиславский, очевидно, боясь театральности, опростил речь Брута.

Цезаря — Качалова как будто бы отделяли века от Брута — Станиславского. Мало того, казалось, они были разных национальностей — Станиславский был слишком славянин. Удивительно, что именно Константин Сергеевич, чувствующий стиль, как никто другой, заставлявший актеров всегда проникаться эпохой, искать национальные черты произношения, в этой роли почти все это упустил из виду, за исключением внешней стороны, конечно, потому что держался он и носил костюм, как истый римлянин.

Вишневский — Антоний произносил свою речь как пламенный оратор и, действительно, взвинчивал толпу до последней степени. Первые спектакли он играл лучше, форма сохранялась строже, в дальнейшем появилась излишняя слезливость.

Пребывание на сцене во время этого действия было для меня мучительным. Дело в том, что «труп» Цезаря имел ужасный вид, и, стоя вместе с другими весталками над ним, я все время думала о том, чтобы взгляд не упал на его страшное лицо, так как боялась вскрикнуть тут же на сцене. Мне удавалось не смотреть на «мертвого» Цезаря, но однажды его не сразу унесли после «Форума», и когда я шла со сцены вместе с бесновавшейся толпой, я прямо натолкнулась на носилки и в ужасе вскрикнула, закрыв глаза руками. Ко мне бросилось несколько человек, спрашивая, что со мной. Кто-то крикнул: «Глаза!» Думали, что мне повредили глаза в суматохе. Говорили, что я была очень бледна. После этого Бурджалов сжалился надо мной и разрешил поменяться ролями с Лисенко: она изображала гречанку-куртизанку, бросавшую цветы Антонию вместе со щеголями с крыши цирюльни. Лисенко надоело гримироваться темным тоном, мазать шею и руки кофе, ее перевели в весталки, а я готова была мазаться чем угодно, лишь бы избавиться от страшного соседства.

{54} Следующей новой постановкой был «Вишневый сад» Чехова. Прежде всего о Станиславском. Роль Гаева многими считается лучшей его ролью. И мне кажется, что она одна из лучших.

Здесь все было доведено до совершенства — и речь, и пластический рисунок. Гаев был ясен уже в молчании. И если бы Константин Сергеевич сыграл его без единого слова, характер Гаева был бы таким же внятным и убедительным.

В его походке, в манере держаться, носить костюм чувствовался барин. Он как-то особенно носил перед собою кисти рук, с неизменным оттенком изящества, и было ясно, что руки эти никогда не работали, что принадлежат они человеку безвольному, рохле. Гаев так смотрел или не смотрел на окружающих, что становилось понятно, как он относится к тому или другому человеку. Он ел леденцы с великолепной беспечностью, с оттенком досады отмахивался от Лопахина, напоминающего о близких торгах, и возникала уверенность, что он все проворонит, ничего не предпримет и имение продадут. О том, как ограничены его интересы, говорил жест игрока на бильярде, жест, в котором чувствовалось подшучивание над самим собой. Особенно замечательна была последняя сцена: прощание с домом и вишневым садом. Кажется, Чулков[[43]](#endnote-34), вспоминая игру Сальвини, описывает молчаливую сцену, когда актер стоял в глубине, спиной к зрителям, и плечи его содрогались от рыданий. Чулков говорит, что это чуть ли не самый яркий момент в игре Сальвини. Гаев — Станиславский, прижав платок к губам, тихо уходил в глубину, плечи его не содрогались, но в спине чувствовалась невыразимая мука. Этот уход Станиславского невозможно забыть.

Постоянная партнерша Константина Сергеевича О. Л. Книппер, играя Раневскую, была действительно сестрой Гаева. Тут было тонко переданное сходство характеров, вкусов, манер. Книппер тоже носила перед собой кисти рук, и сколько изящества и шарма было в этих слабых руках. Порой они порхали в воздухе, подобно бабочкам, порой сомневались, трепеща от беспокойства, и теряли надежду, беспомощно опускаясь перед пришедшей бедой, и, наконец, при безнадежных рыданиях, рука судорожно сжимала платок. В этих руках как бы концентрировались все главные и лучшие свойства натуры Раневской, так же как в ее голосе — теплом, пленительном, звучащем то беспечно, легким смехом, то просветленно — детскими слезами. Артистка уничтожала все легковесное в образе Раневской, пронизав ее восхитительным лиризмом.

Прекрасно играла Шарлотту Муратова — с тонким юмором, с налетом грусти, не нарушая лирической тональности спектакля.

Мария Петровна Лилина — чудесная Аня, — не будучи юной, была олицетворением юности и чистоты. Ее неподдельная восторженность, милая простота и детскость в движениях производили обаятельное впечатление. Лилина не напоминала ни одну инженю. Ее игра вообще была совершенно лишена штампа. В. И. Качалов, игравший {55} с нею позднее «У врат царства», находил, что она лучшая актриса Художественного театра.

М. Ф. Андреева, кажется, без удовольствия играла Варю, но она ей удалась. Последнее объяснение с Лопахиным вышло особенно хорошо. Она напоминала мне в этой роли одну из моих институтских подруг, смиренную «монашку», как ее называли. Последняя была тиха, скромна, тщательно прилизывала волосы, но лицо у нее было красивое — громадные глаза с длинными ресницами. Хорошо, что Мария Федоровна не делала лицо некрасивым, она была только гладко причесана, скромно одета и показывала движениями и манерой говорить, что Варя опростилась, лишена кокетства, всецело занята хозяйством. Все исполнители «Вишневого сада» играли великолепно.

Поразительно естествен и прост был Грибунин[[44]](#endnote-35) в роли Семеонова-Пищика — как будто бы совсем не играл.

Владимир Федорович вообще для меня был загадкой. Он никогда ничего не делал для того, чтобы разнообразить роли — не прибегал к внешним приемам, не изменял голоса, был просто самим собой, а между тем его Пищик нисколько не походил, скажем, на Медведева из пьесы «На дне». Семеонов-Пищик — роль-сурдинка, но звучала эта сурдинка у Грибунина в одном ряду с первыми «инструментами».

А. П. Чехов приехал в театр, когда еще шли репетиции[[45]](#endnote-36). Почти ничего не могу рассказать о нем, так как не была с ним знакома. Он был хорошего роста, с приятной внешностью. Никакой особенной худобы я не заметила, хотя болезнь уже сильно подточила его организм. Все актеры как-то особенно относились к Чехову. В то время ни к одному автору так не прислушивались в Художественном театре, как к нему, ни одного так не любили и не чтили.

Чехову очень понравился Москвин, игравший Епиходова. Антон Павлович взял его образ из жизни. Таким Епиходовым («двадцать два несчастья») был лакей Станиславского, о котором еще придется говорить. Москвин прибавил Епиходову некоторые словечки, и Чехову они понравились, как и нелепые ударения: «Вы читали Бокл**я**?», «Климáт» и т. д.

Однажды днем я проходила через нижнее артистическое фойе и натолкнулась на Москвина, который стоял и разговаривал со столом, как с живым собеседником. Говорил он тоном Епиходова, но другие слова, вставляя свои «что вы?». Я остановилась в недоумении. Иван Михайлович заметил меня и сказал спокойно: «Нечего, милая, удивляться, я всегда так работаю, а то роль заболтаешь».

На первом представлении «Вишневого сада» я не присутствовала. Говорили, что Чехову устроили грандиозную овацию, пьеса у публики имела громадный успех, в театре все ходили счастливые, с сияющими лицами, но сам автор не был в приподнятом состоянии, вид у него был скорее печальный.

{56} С «Цезарем» и «Вишневым садом» собрались ехать в Петербург, где публика ждала с нетерпением приезда художественников[[46]](#endnote-37).

В этом сезоне кончил свое существование блестящий спектакль «Одинокие». Мария Федоровна Андреева оставляла Художественный театр, и для нее в последний раз давали пьесу Гауптмана. Качалов играл Иоганна Фокерата, Андреева — Кэт, Книппер — Анну Мар, Самарова — фрау Фокерат.

Мария Федоровна Андреева была, пожалуй, слишком красива и значительна для роли скромной немочки, но это несоответствие сглаживалось тем, что в первых же сценах она трогала зрителей печальным лиризмом. Временами ее голос звучал подобно нежному клавесину. Особенно удался артистке третий акт.

После трагического прощания с Анной Мар Иоганн Фокерат решает покончить жизнь самоубийством. Он пишет письмо жене, оставляет его около зажженной свечи и уходит. На сцене появляются родители Иоганна, встревоженная предчувствием Кэт и взволнованный Браун, который сообщает, что, отперев калитку, услышал, как кто-то отвязал лодку и поплыл. «Иоганн! Это был Иоганн! — вырывался отчаянный крик ужаса у Андреевой — Кэт. — Бегите туда! Бегите, ради бога! Скорее, скорее!» Слова «я все сделаю, все сделаю, только не надо этого» — звучали как просьба, а потом как угроза кому-то. «Не надо, не надо, не надо!.. Только бы он был жив! Только бы он еще мог услышать меня», — молила Андреева — Кэт с горестной надеждой. Затем, порываясь бежать на террасу, она видела освещенную записку. Андреева внезапно останавливалась и замирала. Подходя к столу, она как-то выпрямлялась, готовая мужественно принять удар. Приблизив письмо к огню, она начинала его читать, и лицо ее постепенно леденело, покоряясь неизбежному. Прочитав до конца, она падала как подкошенная лицом вниз, вместе с горящей свечой.

Из всех актрис Художественного театра Андреева выделялась особой музыкальностью игры. Этому впечатлению способствовал ее голос своеобразного инструментального тембра. Особенно музыкальна она была в чеховских пьесах. Мне кажется, что Андреева покоряла не столько силой игры, сколько ее исключительной гармоничностью.

## Развлечения и работа

Во время спектаклей «Юлия Цезаря» между актерами и учениками завязывалась дружба, много шутили и острили. Все особенно любили Елену Павловну Муратову. Как только она появлялась, разговор оживлялся. Очень тонкая, интересная актриса, Муратова была прекрасным товарищем и обладала исключительным благородством и прямотой характера. Для меня ее нежная дружба — одно из самых {57} дорогих воспоминаний. Елена Павловна была очень близка с Качаловым и очень любила его жену Н. Н. Литовцеву. «Друзья наших друзей — наши друзья», и потому, верно, я как-то очень скоро сблизилась с Литовцевой, про которую Елена Павловна всегда говорила: «Нина благородная, я ее люблю».

Нина Николаевна, ученица Немировича, окончила блестяще Филармонию, сыграв на выпускном экзамене Нору Ибсена. В Художественном театре она исполнила ряд видных ролей, из которых лучшей была Сарра в «Иванове».

В этот сезон мы часто собирались компанией, иногда большой — актеры и ученики, иногда более тесной. «Заведовал» развлечениями, главным образом, ученик режиссерского класса Борис Константинович Пронин[[47]](#endnote-38). Его прозвали Птицей. Он действительно был похож чем-то на птицу, главным образом жестами, которые напоминали взмахи крыльев. Борис вечно куда-то летел, был в приподнятом настроении, любил веселую компанию, но веселье любил не просто ради веселья, а стремился всегда к интересным затеям, чтобы было талантливо и красиво. Он организовал «вечеринки рубля» у доктора Дауге. Все складывались по рублю, не меньше и не больше. Душой этих вечеринок был Москвин. Он немедленно брал бразды правления и, например, ухитрялся организовать хор буквально в несколько минут. Пели простые, всем известные песни, но он вдохновлял всех, расставлял паузы, устанавливал пиано и форте. Был курьезный случай, когда какой-то подвыпивший субъект (не из артистического мира) вступал не вовремя, рявкая во время паузы. Надо было видеть при этом искреннее огорчение и негодование Москвина.

Иногда собирались тесной компанией у сестер Секевич, где часто бывала и я.

Одна вечеринка, на рождество, была знаменательная. Композитор Илья Сац[[48]](#endnote-39) сочинил пародию на оперу. В этом представлении участвовали всего три лица: сам Сац — оркестр, он же примадонна, Качалов — премьер, который не пел ни тенором, ни баритоном, зато блистательно жестикулировал, принимая ультрабанальные позы в ответ на фиоритуры примадонны — Саца, подбегавшего к нему по временам. Сац ухитрялся всякий раз вовремя срываться с табурета, а потом возвращаться к инструменту, чтобы аккомпанировать Москвину. Иван Михайлович представлял хор, и невероятно смешно: он пел «Бежим, спешим», топчась на одном месте с совершенно равнодушным лицом, вытирая нос, оглядываясь по сторонам. Таким образом, известная «Вампука» «Кривого Зеркала»[[49]](#endnote-40) была разыграна в первый раз Сацем, Качаловым и Москвиным.

На этой же вечеринке очень смешно плясали Москвин и Александров. Они стали друг против друга, и каждый выплясывал по очереди, делая ложные па, невероятные выкрутасы, стараясь поэффектнее закончить фразу. Вид у Москвина становился все более и более гордым. Борьба шла не на живот, а на смерть, кто кого перепляшет. {58} Оба плясали так смешно и азартно, что публика признала их равными.

На нашем вечере присутствовал скромный, молчаливый человек по имени Иван Сергеевич. Мы знали, что он «политический». Он жил у Качаловых, к которым его направила Мария Федоровна Андреева, а до этого, кажется, обитал некоторое время у Саца. Качалов говорил, что он чрезвычайно интересный человек, умный, умеющий хорошо рассказывать о своих приключениях. Но при нас он молчал. Иван Сергеевич просидел вечер, а потом остался ночевать на диванчике в столовой. В этот день ему нельзя было возвращаться к Качаловым, так как сыщики напали на его след, об этом, кажется, сообщил Качалову по секрету швейцар. Теперь Иван Сергеевич должен был перекочевать к Борису Пронину.

В самом Художественном театре иногда также устраивались вечера. Была общая встреча Нового года, устроили очередной капустник, постом, и, наконец, самое веселое для молодежи — наша школьная вечеринка с преподавателями, с Константином Сергеевичем и Владимиром Ивановичем.

И. М. Москвин дирижировал танцами. Перед каждой фигурой кадрили давал задания танцующим: «Третья фигура! Нижний Новгород, купеческий клуб, шесть часов утра!.. Четвертая фигура! Великосветский бал — час ночи», и т. д. Все немедленно должны были меняться и танцевать так, как требовал дирижер.

Я смотрела на К. С. Станиславского не отрывая глаз. Он преображался мгновенно. То он лихо вытанцовывал перед визави, изображая подвыпившего купчика, то представлял приказчика с «галантерейными» манерами, то великосветского франта. Это было так очаровательно и талантливо, что я только смотрела на него, а сама и не думала никого изображать, танцевала механически.

Это был один из самых веселых вечеров моей юности. На капустнике главным распорядителем опять оказался Москвин, он изображал хозяина балагана, объявляя публике номера, имена артистов. У него было уморительное лицо с тонкими усиками. Озабоченное выражение не покидало его. Перед выступлениями, после того как давал объяснение, он каждый раз обращался к Маныкину-Невструеву[[50]](#endnote-41) (заведующему музыкальной частью в Художественном театре), заменявшему оркестр: «Маныкин. Позвольте вам идти на место!» Причем всякий раз менял интонацию.

Занятно прошла борьба Шаляпина и Сулера (Сулержицкого). Шаляпин в чалме, в восточном халате, с лицом, намазанным жженой пробкой, изображал «любимца хана Абдурахмана», а Сулер, надев пуловер поверх брюк, — ноги в рукава, что должно было изображать костюм борца, представлял поляка с необыкновенно длинной фамилией, тут же выдуманной Москвиным. Кончалась она словом «Сигизмундович». Этот «Сигизмундович» и победил в конце концов «любимца хана», став ему на грудь ногой. Любопытно, что у Шаляпина {59} во время борьбы сверкали глаза, как если бы он играл всерьез на сцене. Все обратили на это внимание.

Если сезон казался нам ярким благодаря интересным знакомствам и развлечениям, то еще больше его можно назвать таким за продуктивную и интересную работу, которая захватила все мое существо, притягивала к себе настолько, что все свободные часы, все минуты принадлежали любимым образам. Как чудесно было ежедневное пробуждение с мыслью о том, что ты будешь сегодня Бьянкой-Марией, будешь сидеть у золотого потока солнечных лучей, которые разостланы, подобно ковру, на белом полу террасы, любить солнце, любить жизнь, как златоволосая Бьянка.

Мы с Германовой взяли третью сцену первого действия из «Мертвого города» Д’Аннунцио. Маня играла слепую Анну, я — Бьянку-Марию. С каким восторгом репетировали мы с Германовой этот отрывок. Мы постигали, что такое общение с партнером; стоило нам зажечься образами, чтобы такое общение стало необходимым.

Когда мы показали работу Владимиру Ивановичу, он очень похвалил ее и стал сам заниматься отрывком. Немирович не позволял нам упиваться словами Д’Аннунцио, иногда перегружающего диалоги красивыми фразами, которые не двигают действие, а, наоборот, тормозят его. Мне нравилось место, где Бьянка говорит о душистом апельсине, о прохладе Сицилийского сада. Владимир Иванович сказал:

— Вы должны забыть о словах, помнить только ощущения, и слова скажутся, как надо.

На мою беду, на экзаменационном спектакле, где я играла Бьянку, присутствовал антрепренер N. Он подошел к Владимиру Ивановичу и попросил его передать мне приглашение на зимний сезон в Оренбург на первые роли. Немирович сказал ему, что передаст это, но ехать не советует, так как то, что мне удалась Бьянка-Мария, как раз указывает на мою непригодность для провинции в данное время. Меня Владимир Иванович очень уговаривал остаться в школе еще год, обещая заниматься со мной, предложил повышенную стипендию. Он был совершенно прав, находя, что я еще слишком зелена, неопытна для ответственной, спешной работы в провинции. Надо было совсем не иметь головы, чтобы отказаться от предложения Немировича, но, очевидно, ее и не было у той глупой девчонки, которая не послушала его, отказалась от ценнейших уроков и предпочла им роли из пьес сомнительного достоинства под сомнительным руководством.

## Великие

В этот удачный, интересный для театра и некоторых учеников сезон произошло событие, несчастливое для России. Япония напала без объявления войны. Юность беспечна и эгоистична, каюсь, это {60} событие не особенно встревожило меня. Близких моих оно не задевало, война велась где-то далеко. Не хотелось думать о страшном, происходившем на Дальнем Востоке, тем более столько интересных вещей отвлекало от грустных мыслей. Гастроли Комиссаржевской, Шаляпин, певший «Демона» в свой бенефис и в бенефис хора, «Валькирия» Вагнера в Большом театре и многое другое. В ноябре были интереснейшие гастроли Коклена-старшего[[51]](#endnote-42), оставившего неизгладимое впечатление. Слова Томазо Сальвини о Коклене привели меня в крайнее недоумение, когда я прочла их уже после того, как сама видела несравненного мастера: «Актер, не чувствующий волнений, им изображаемых, в сущности, не более как ловкий механик, приводящий в движение колесики и пружинки, способные придать его манекену такую кажущуюся жизненность, что зритель готов воскликнуть: “Что за чудо! Если бы только эта кукла была живая, она заставила бы меня плакать или смеяться!”»[[52]](#endnote-43)

Не могу поверить, чтобы это заявление было вызвано игрой Коклена. Это говорится, скорее, по поводу рассуждений Коклена о драматическом искусстве, когда он пишет, что актер должен оставаться спокойным и хладнокровным, изображая самые пылкие страсти и т. п. Но оставим в покое то, что он говорил, хотя говорил он много правды, — важно то, что он делал, а делал он или, вернее, творил живые, «заразительные», оригинальные образы. Разве кукла может так радовать, веселить, так зажигать? Его Тартюф был таким, каким его создал Мольер. Тартюф выходил, произносил два‑три слова, и зритель сразу понимал, кто перед ним. Ничего лишнего, никаких подробностей, узор роли был чрезвычайно скуп. Коклен играл без подчеркнутых, выделенных моментов, но все время интересно, значительно. После этого спектакля каждый мог сказать: «Я видел Тартюфа, я знаю его теперь хорошо».

Французские актеры играли Мольера в старых традициях. Выходили на сцену, становились все в ряд и разговаривали, глядя в публику. Сам Коклен пользовался больше вторым планом, и он запомнился почему-то в профиль.

С большой радостью вспоминаю «Жеманниц» Мольера, где Коклен играл лакея Маскариля, разряженного в пух и в прах, изображавшего столичного щеголя. Ничего более смелого, более мастерского и более блестящего мне не приходилось видеть. Он играл того Мольера, корни которого — в народной итальянской комедии. После того как я увидела Коклена-старшего в Маскариле, мне показалось, что я видела блестящего актера далекого прошлого, одного из тех, которых только и признавал Гоцци. Преувеличенная пышность костюма — широкие панталоны, состоявшие из кружевных оборочек, перевязанных лентами, бесконечное количество бантов, преувеличенный парик-локоны, жабо до ушей, какие-то погремушки, флакончики духов, носовые платки, цветочки — настоящий щеголь, но в каждой ужимке ежеминутно сквозил плут и весельчак слуга, морочащий глупых провинциалок. {61} В игре его были «шутки, свойственные театру», очаровательные, веселые и до такой степени смелые, что граничили с буффонадой, оставаясь тем не менее уместными, потому что были грациозны и остроумны. Маскариль, разговаривая с Мадлон и Като, все время подтанцовывал, даже сидя. Приподняв ноги, обутые в туфли с огромными бантами, он дрыгал ими в воздухе, расправляя бантики на оборочках панталон, демонстрируя их, хвастаясь своим нарядом, опрыскивал себя духами, нюхал цветок, играл какими-то погремушками. Кисти рук мелькали, как у жонглера, и все же не задевали дам, хотя он сидел в кресле между ними. Маскариль смешно подмигивал, склоняясь к каждой из девиц поочередно, хохотал на свои же шутки, наконец, свистел, подражая соловью, и уморительно прищелкивал языком, проделывая все это с самой заразительной веселостью. О Коклене-старшем вспоминаешь, как о сверкающем веселье юности, как о чем-то ослепительно ярком.

До постановки «Вишневого сада» у нас бывало мало свободных вечеров — «Цезарь» шел почти ежедневно. Тратить эти вечера на рядовые спектакли в других театрах не хотелось, мы предпочитали пойти в оперу, куда нас устраивал иногда сын хормейстера Большого театра А. В. Стерлигов, или уж смотреть спектакли с участием больших актеров.

«Валькирии» Вагнера в Большом театре произвели на меня огромное впечатление. Захватила главным образом музыка. В первый раз в жизни я почти не обратила внимания на певцов. Вагнер повлиял так, что я стала предпочитать опере симфоническую музыку. Впрочем, один оперный спектакль того времени вернул мою любовь к ней, хотя бы на один вечер, который остался памятным на всю жизнь. Это случилось тогда, когда Шаляпин пел «Демона». Опера шла в новых декорациях Коровина, Синодала пел Собинов, ангела — Збруева, Тамару — Хренникова. Достать билеты было почти невозможно. Нам устроили ложу через Горького, который, как известно, был дружен с Шаляпиным.

Я долго не могла различить очертаний фигуры Демона. Вдруг кто-то из сидевших рядом шепнул: «Вот он!» Я все еще ничего не различала, ища глазами кажущуюся обычно миниатюрной среди скал и облаков фигуру певца, но мало-помалу в поле зрения появились очертания какого-то изваяния из скал — очертания гиганта с почти неестественно высоким челом, с змеевидными кудрями, с застывшими в причудливом изгибе руками. Сквозь темно-лиловую прозрачность одежды просвечивало золото лат бывшего небесного воина. И вдруг раздался голос, как бы возникший из хора инструментов и голосов, побеждающий все звуки своей мощью и широтой. В нем чувствовалась титаническая сила, казалось, что скалы дрожат. Нечеловеческая ненависть, презрение к ничтожному миру посылали такую мощную волну, что становилось жутко, но это чувство тотчас же перешло в ликование: как это чудесно!

{62} Мне казалось, что я очнулась от некоего безумия, когда сменилась картина. Демон появился на скале при полном освещении, и можно было рассмотреть его внешность. Он казался гигантом. От длинной одежды из лилового муслина, от сломанных крыльев увеличивался рост и объем тела.

Меня интересовало, как изменится лицо Демона — Шаляпина при виде Тамары. Я смотрела в бинокль. Точно молния озарила Демона. Глаза, устремленные на Тамару, не были видны, но внезапно изогнувшаяся шея с наклоненной вперед головой и, главное, изменившиеся очертания губ говорили о том, что «неизъяснимое волнение в себе почувствовал он вдруг». Про него можно было сказать также словами поэта: «Волнение надежд несмелых и пламень неземной крови видны в чертах окаменелых…»

В следующей картине, в сновидениях Синодала, появляющийся над ним Демон — снова дух тьмы, страшный и беспощадный. Удивительно было то, что он не входил, а возникал. Ступни ног совершенно не были видны под длинной одеждой. Молчаливое появление Демона перед раненым Синодалом вызвало какое-то странное движение в публике, точно все отпрянули назад, — по крайней мере, я ощутила это в нашей и соседней ложе.

Когда Синодал, подбегая к нему и встретив страшный взор, падал мертвым, становилось страшно. Глаза метнули убийственную молнию. Она пронизала каждого сидящего в зрительном зале. В ложе рядом у кого-то вырвались слова: «Глаза светятся! Гений!» Вся наша ложа была так захвачена Шаляпиным, так втянута в действие, что во время антракта говорить о чем-нибудь постороннем или шутить мы совершенно не могли, все сделались тихими и молчаливыми, как бы боясь растерять что-то драгоценное. Каждого занимала мысль о следующих актах: как Шаляпин будет петь «Не плачь, дитя…», «На воздушном океане» и другие арии.

Во время «Не плачь, дитя» Демон появился в центре, высоко над Тамарой и молящимися у тела Синодала. Горели свечи, клубился ладан, и Демон клубился, как дым, создавая это впечатление сложными движениями вьющихся рук.

Тут пластическая сторона для меня совершенно затенила вокальную. Гораздо большее впечатление производила ария «На воздушном океане». Тамара осталась одна, и откуда-то появился Демон. Это было самое удивительное место в исполнении Шаляпина. Он как бы парил над полом, не касаясь его. Голова его была почти на уровне головы Тамары.

Так владеть своими движениями, распоряжаться своим большим телом, делая его невесомым, мог только гений. Необыкновенный лиризм и «этот голос чудно новый» заставляли замирать сердце в упоительном восторге. Он пел тихо, как будто издалека звучал его голос вначале, ему аккомпанировала тишина зрительного зала, слышимая тишина…

{63} В сцене у монастыря — опять неожиданные, новые моменты. На сцене большие деревья оставляли лишь маленькое пространство для певца. Он вился между ними, приближаясь к монастырю. Он продвигался порывами, внезапно останавливаясь, было видно, что Демон боролся с собой. В последний раз он с тоской заломил руки, и вдруг — встреча: Ангел преграждает дверь, ведущую в келью Тамары. Мгновенно произошла перемена во всем существе «гения зла». Он как-то сразу вырос. Запомнилась алебастровая рука, откинувшая конец прозрачной ткани, спустившейся с плеча. Засверкавший взор сказал о том, что «вновь в душе его проснулся старинной ненависти яд». «Она моя» — звучало с убедительной силой. Становилось понятным отступление Ангела. Демон как бы пролетал мимо него с бурной решительностью.

Я часто задавала себе вопрос, как Шаляпин достигал впечатления полета. Мне кажется, что он делал что-то вроде глиссад.

Последняя сцена с Тамарой была необычно сильна. Титанические чувства бушевали в груди «гения», а голос, который все возвышался и усиливался, доносил огненные волны страсти и страдания до потрясенных слушателей. Как Шаляпин пропел: «И видишь, я у ног твоих…» — невозможно передать никакими словами! Он поник коленопреклоненный, а в голосе звучали «слезы первые любви», нечеловечески тяжелые и жгучие, подобно расплавленному свинцу…

Перед «Клятвой» все виденные мною Демоны язвительно улыбались, чтобы показать, что злой дух обманывает, губит сознательно. Здесь было иначе. Мгновенная тень покрывала лицо, тень не то колебания, не то сомнения, а затем он пел арию одним порывом, как бы уверовав в возможность сдержать клятву.

«Люби меня… Тамара… Тамара…» Мелодические вздохи, замирающие, таявшие в губительном поцелуе. Вспышка пламени беспредельного неведомого счастья… Но восстал Предел: светлое, грозное «Нет!» вонзилось в черную бездну бесконечности. «Нет!» — последней надежде на спасение! «Нет!» — гармонии любви земной и любви небесной. Мгновенная окаменелость Демона, и голос Шаляпина взвился титаническими проклятьями. Рухнули стены монастыря, но благодаря всему предыдущему в интерпретации образа было ощутимо и понятно, что не адская злоба, а сверхчеловеческое отчаяние сокрушило их. Шаляпин в «Демоне» сотворил некое чудо, явив грандиозный образ двух противоположных начал — добра и зла — в едином.

Тогда же поразил меня дивный талант В. Ф. Комиссаржевской.

Из всего репертуара ее мы с Маней Германовой выбрали «Нору», о чем я потом очень жалела, потому что никогда не видела ее уже ни в Рози («Бой бабочек»), ни в Клерхен («Гибель Содома»), а «Нору» видела впоследствии еще много раз. Ее выхода я ждала с любопытством. Почему-то меня смущала ее исключительная популярность. Чтобы нравиться всем без исключения, надо быть актером на все вкусы, ровным и не очень тонким — так думала я тогда. Кроме того, {64} фотографии Веры Федоровны в Марике («Огни Ивановой ночи») и в других ролях мне скорее не понравились. Это уж, конечно, по вине разных инженю, которые подражали Комиссаржевской, копируя ее жесты, повторяя их постоянно к месту и не к месту. Каждая считала своим долгом прикладывать ладонь к щеке или откидывать рукой назад волосы со лба, вытаращивая при этом глаза.

Но как только Комиссаржевская появилась, я обо всем этом забыла. Комиссаржевская вышла, и с ней на сцене воцарилась радость молодости, веселье, бьющее ключом. Первое, что я ощутила остро, было чудесное настроение Норы. Напевая, она ходила по сцене, и ее легкие шаги говорили о веселости, пальцы с детской радостью касались покупок-подарков, которые она раскладывала на рояле. Ее внутренняя энергия через предметы передавалась в зрительный зал, настолько эти предметы были наэлектризованы ее пальцами.

Когда Комиссаржевская — Нора заговорила, очарование увеличилось — так прекрасна была мелодика ее речи. Теплые, низкие ноты были чудесны, но меня особенно пленили полутона, и я помню, что сравнила речь Комиссаржевской с шелестом драгоценной ткани.

Вера Федоровна обладала громадным голосовым диапазоном: она легко переходила от нижнего регистра к самым высоким нотам, нисколько не нарушая красоты звука. Во втором действии «Норы» она произносила монолог на низких нотах, считая часы, оставшиеся до того момента, когда Торвальд узнает ее тайну. Ее волнение передавалось в зрительный зал, все замерли в напряженном ожидании. Вдруг Торвальд позвал ее, и она ответила на звенящих высоких нотах: «Здесь, милый, здесь твой жаворонок!» В той же сцене она быстрым движением откинула назад волосы, обнажив высокий лоб, и показалось, что черная молния осветила ее трагическое лицо.

Я ушла из театра совершенно очарованная.

В этом же сезоне я побывала в столице. Мы приехали в Петербург в сумрачную погоду, но вскоре после туманного дня, после мелкого дождя, покрывавшего северную столицу как бы вуалью, вдруг засияло солнце и осветило волнующуюся, тревожную Неву. Причудливый мир зданий Растрелли, ажур Летнего сада, который стоял еще безлиственный, изящный, как бы прорисованный тонким пером.

Публика встретила новые постановки Художественного театра восторженно. «Новое время» пыталось нападать, придираясь к деталям, но это были нерешительные атаки.

В Петербурге я видела Варламова и Давыдова в пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты» и в других вещах. Давыдов отличался простотой и великолепной техникой. Комизм Варламова проявлялся необычайно ярко, потому что артист обладал стихийным темпераментом. Не могу не отметить его жесты, возникавшие непроизвольно, от «чистого сердца». В Крутицком («На всякого мудреца…») он потрясал в негодовании кистью, подняв руку кверху, и чудилось, что с пальцев сыплется целый сноп искр. Варламов совершенно {65} напрасно прибавлял слова к тексту автора. Уходя со сцены, он очень часто говорил целую кучу отсебятины, между тем ему достаточно было сделать какой-нибудь сильный жест, чтобы оставить гораздо большее впечатление. В нем была бездна силы и огня, и во время самых бурных сцен у зрителя оставалось впечатление, что Варламов может дать еще больше, что у него остается еще большой запас творческой энергии.

По окончании гастролей Художественного театра мы вернулись в Москву. Ученикам пришлось сдавать танец и фехтование, а затем я распростилась с театром и друзьями — с легким сердцем, как будто предчувствовала, что это ненадолго.

Как и предсказывал Владимир Иванович, сезон в Оренбурге не принес мне ни радости, ни пользы. К тому же, играя в мороз, на холодной сцене в летнем платье, я тяжело заболела ангиной и чуть не потеряла голос. Антрепренер предложил мне остаться на следующий сезон, но я отказалась без всяких колебаний, хотя еще не имела, в сущности, никаких перспектив.

## В своей среде

Возвращение в Москву было как бы пробуждением от неприятного сна. Друзья встретили меня с такой лаской и радостью, что воспоминания о неприятном сезоне мгновенно рассеялись.

В Художественном театре появилось несколько новых постановок и среди них «Иванов» Чехова[[53]](#endnote-44).

«Иванова» играли чудесно. Качалов — Иванов, Станиславский — Шабельский и многие другие исполнители были превосходны. Василию Ивановичу после Иоганна из «Одиноких» пришлось играть человека, во многом похожего на героя Гауптмана, но Качалов не повторился. Его Иванов был именно русский интеллигент. Чрезвычайно сильно прозвучала сцена объяснения с Саррой: «Замолчи, жидовка!.. мне доктор сказал, что ты скоро умрешь…» Запечатлелся вопрос Сарры — Литовцевой, произнесенный шепотом: «Когда?» и ее глаза, полные ужаса.

Станиславский снова играл барина, но его Шабельский совсем не походил на Гаева. Его творческая фантазия была неиссякаемым источником жестов, комических черточек, интонаций, свойственных помещикам высшего круга. Яркий, живой образ жадной Зюзюшки (Зинаиды Саввишны Лебедевой) в исполнении Самаровой остался в моей памяти наряду с другой ее ролью из «Ивана Мироныча» Чирикова, сыгранной чрезвычайно смешно[[54]](#endnote-45).

Самарову нельзя сравнить ни с одной «комической старухой» или «гранд-дам». Эта тонкая и искренняя актриса не заботилась о том, чтобы насмешить или растрогать, а искала правду в передаче характера. Как человека Марию Александровну всего лучше характеризуют {66} ее поступки в отношении к окружающим. Возвратившись из Оренбурга, я остановилась у сестер Секевич, но Мария Александровна сказала, чтобы я сейчас же переезжала в «родительский дом». Так называлась квартира М. А. Самаровой и ее мужа И. Н. Грекова, известного актера Малого театра. Во время моего пребывания в школе Художественного театра они жили на Малой Дмитровке. Тогда две комнаты занимали там Н. С. Бутова и Е. П. Муратова.

В мое распоряжение поступил большой диван, стоявший в столовой. Мария Александровна называла его «артистической колыбелью», так как на нем раньше спала Бутова, а порой — гости из актерского мира.

«Родительский дом» представлял собою смесь комфортабельного уюта с обстановкой настоящей богемы.

Иван Николаевич Греков — «барин-батюшка», как называла его Надя Бутова, был прекрасным актером и преподавателем драматического училища, занимался также переводами, постоянно писал по ночам, ложась спать в четыре часа утра. Он вставал поздно и сейчас же ехал в училище. Тогда только и можно было видеть его в полном облачении перед отъездом на спектакль, когда он следовал в сопровождении своего верного Ивана через гостиную. В остальное время Иван Николаевич ходил в халате и, перед тем как выйти в столовую, смотрел в щель двери — нет ли кого-нибудь из чужих. За обедом он сидел на месте хозяйки в том же халате, а кушанья подавал неизменный Иван в перчатках.

«Барин-батюшка» ел до смешного мало, но любил изысканный обед. После ужина обычно долго совещался с поваром. Ивану Николаевичу главным образом нравился сам процесс заказывания обеда, а за столом, едва прикоснувшись к какому-нибудь блюду, он говорил с легкой гримасой: «Нет, нехорошо… Ну, Леночка, рассказывай». Последние слова относились к Муратовой, которая была главным увеселителем всей компании. Обед проходил превесело. Острили наперебой и Надя Бутова, и Мария Александровна, отличавшаяся большим юмором, и сам Иван Николаевич. Особенное оживление бывало по вечерам после спектакля. Опять все собирались в столовой, и почти всякий раз болтовня и остроты переходили в целое представление.

Осенью, когда я уже не жила у Самаровой, а приходила иногда вечером, Муратова, Бутова и я изображали некоторых «маститых» актеров в трагедии, большею частью братьев Адельгейм[[55]](#endnote-46), и еще многое, что уже забылось.

«Барин-батюшка» к концу ужина обычно говорил: «Ну, дети, чем вы нас порадуете сегодня?»

В «родительском доме» иногда бывали гости, и никогда мне не случалось встречать там «нужных», важных особ. Деньги тратились большие, но без всякого расчета, угощали свою братию — артистическую богему.

{67} Наскучавшись за зиму в Оренбурге, я веселилась со всем упоением молодости в компании Секевич, Качалова, Литовцевой, Подгорного[[56]](#endnote-47) и других. Качаловы переехали на более удобную квартиру — в дом Ностиц на Большой Дмитровке, и собирались главным образом у них. Василий Иванович, такой же обаятельный в жизни, как на сцене, обладал великолепным чувством юмора и очень ценил его в людях.

Среди забав и дружеских бесед время шло незаметно, а между тем необходимо было подумать о будущем. В театральное бюро идти не хотелось, страшно было подумать о провинции. Я начала уже унывать, как вдруг разнеслась весть, что Станиславский решил основать филиал Художественного театра[[57]](#endnote-48) и большинство учеников возьмут туда.

Действительно, так и случилось. Вскоре те, кто не успел заключить контракт с другими театрами или еще только кончал школу, были приглашены в новую труппу, в том числе и я.

## Театр-студия

О том, как зародилась мысль о филиале Художественного театра у Константина Сергеевича Станиславского, рассказывал мне Б. К. Пронин.

Однажды во время спектакля «Цезаря» в ученическую уборную зашел Константин Сергеевич в костюме Брута. Почти все уже разгримировывались, а ему еще оставалось играть последнюю картину. Станиславский обратился к Пронину с просьбой зайти к нему в уборную после окончания спектакля. Пронин почувствовал себя неловко, заволновался. Он решил, что его ждет нагоняй, так как в этот вечер считал себя провинившимся. Пронин изображал сенатора, так же как и Москвин, сидевший сзади него во время действия в «Сенате». Ивану Михайловичу, конечно, надоело играть выходную роль, и через несколько спектаклей его юмор и живой темперамент начали искать себе выхода. Время от времени он тихонько делал замечания, которые смешили актеров, иногда разыгрывал мимические сцены: например, однажды в гуммоз, при помощи которого он делал себе римский нос, всадил гвоздь и сидел так с серьезным видом, а окружающие едва могли говорить от смеха. На этот раз Москвин положил ногу на спинку передней скамьи и концом сандалии коснулся парика Пронина. Когда последний невольно обернулся, Иван Михайлович спросил его самым спокойным тоном: «Как ты думаешь, сегодня открыты Сандуновские бани?» Загаров, сидевший рядом, фыркнул, Пронин, разумеется, тоже расхохотался. Теперь он подумал, что Станиславский это заметил и намерен его отчитать. Станиславского все любили и безгранично уважали, показаться в его глазах несерьезным в отношении к искусству было неприятно, и Пронин со {68} стесненным сердцем постучал в дверь уборной Константина Сергеевича: Послышалось: «Войдите». Пронин шагнул в дверь и невольно отпрянул: Станиславский стоял почти совершенно обнаженный. Так он отдыхал после утомлявшей его роли Брута. Константин Сергеевич с милой любезностью повторил приглашение войти и сесть. По словам Бориса Пронина, в этом идеально сложенном гиганте была какая-то детская простота, когда он так стоял и курил. Так же, как он умел носить любой костюм, он умел носить свое обнаженное тело — с подлинно эллинской, величавой простотой. У Пронина отлегло от сердца, оказалось, что Станиславский приглашал его к себе домой для какого-то разговора, причем Константин Сергеевич прибавил: если, конечно, он может, не очень устал. Пронин, разумеется, сказал, что нисколько не устал и готов идти сейчас же. Они прошли на квартиру Алексеевых в Каретном ряду. На конце стола был сервирован холодный ужин.

Гостю предложили стакан вина, а сам хозяин ничего не пил, довольствуясь простоквашей. Он вообще приходил в ужас от того, что актеры любят пить, и говорил тому же Пронину: «Никогда не надо напиваться, это ужасно…»

Станиславский сказал Пронину о своем намерении познакомить его, будущего режиссера, питомца Художественного театра, со своей новой затеей. Константина Сергеевича беспокоило, что ученицы и ученики школы, способные и в большинстве интересные, обречены играть в других театрах, так как нет возможности оставить всех их в труппе. Он стал искать выход из создавшегося положения и наметил следующий план: создать три труппы, поставив во главе трех режиссеров. Каждая из этих трупп должна приготовить репертуар в десять пьес. Репетировать в Москве или где-нибудь в дачной местности, затем снять три больших города и в течение сезона менять труппы так, чтобы каждая играла свой репертуар во всех трех городах. Таким образом, десяти пьес было бы достаточно, и готовить наспех ничего не пришлось бы. «Мы отравим провинцию, — говорил Константин Сергеевич, — и публика не захочет больше смотреть нехудожественные, поставленные наспех пьесы». Станиславский так увлекательно развивал свой план, что Пронин сидел как зачарованный. Станиславский сказал, что он уже написал письма некоторым лицам. Его идея зажгла графиню Панину, которая обещала тридцать тысяч, и братьев Долгоруковых[[58]](#endnote-49), которые дают по пятнадцать тысяч. Беспокоила мысль о директоре всего предприятия. Он должен быть самым честным, самым уважаемым, самым культурным, самым авторитетным человеком. «Я знаю такого, — сказал Станиславский, — это князь Щербатов», но в следующую минуту Константин Сергеевич закусил руку у запястья и проговорил тихо: «Но это ужасно, он умер в прошлом году… А как быть с режиссерами? Вы с Окуловым еще неопытны, пока вы можете быть только помощниками, кому же поручить основную работу?»

{69} Наконец Константин Сергеевич сказал: «Подходит единственный человек — это Всеволод Мейерхольд, но он в ссоре с театром. Я все-таки пошлю ему телеграмму с предложением».

Мейерхольд ответил принципиальным согласием. Подробности, касающиеся условий работы, репертуара, оставили до встречи, которая произошла в Москве, кажется, в конце апреля[[59]](#endnote-50). Пронин рассказывал мне, как он в первый раз увидел Мейерхольда. Во время репетиции тихонько открылась боковая дверь, и появилась тонкая фигура молодого человека, который замер в неподвижной позе с приподнятым кверху лицом. Борису Константиновичу сейчас же вспомнилась виденная в Париже скульптура — голова «Гения вдохновения». Станиславский со своего режиссерского места заметил вошедшего и сделал жест приветствия, приглашая занять место рядом. Мейерхольд, приложив руку к груди, поклонился и легкой походкой подошел к креслу Константина Сергеевича. Через минуту две замечательные головы яркой театральной эпохи склонились друг к другу. Оба о чем-то заговорили шепотом.

Все мы (те, кто не знал Всеволода Эмильевича раньше) с нетерпением ждали встречи с ним. И вот однажды, во время репетиции, кажется, «Привидений», я зашла в буфет, заметила компанию за столиком и сразу обратила внимание на Мейерхольда, которого до этого мне показывали издали. У него были вьющиеся пепельные волосы над чистым лбом с вычерченными дугой бровями, глаза, взгляд которых трудно описать, — они не прятались от собеседника, но смотрели сквозь него куда-то вдаль. Узкое лицо было неправильное, но такое, что, увидев раз, запомнишь. Нас познакомили, и мы заговорили с такой непринужденностью и простотой, как будто давно знали друг друга.

Через несколько дней я вышла из фойе после беседы Мейерхольда с труппой Театра-студии[[60]](#endnote-51) и встретила Елену Павловну Муратову. Она посмотрела на меня и сказала: «Ну вот, Мейерхольд заговорил “вдохновенно”, и все сошли с ума». Молодой режиссер говорил с учениками лучшего театра, знавшими, что такое вдохновение. Однако и на эту аудиторию он произвел громадное впечатление, вызвал целую бурю чувств и мыслей. Всем сердцем, всем своим существом откликнулась молодежь на его призыв к новому искусству.

Было уже совсем тепло, и деревья распустились, когда новая труппа переехала в Пушкино — дачное место под Москвой. Между Пушкином и Мамонтовкой сняли сарай для репетиций на суконной фабрике Дюпюи.

Мейерхольд с женой и Катей Мунт поместились в квартире для служащих той же фабрики. Кое‑кто из актеров жил также поблизости от места репетиций, но большинство поселилось в самом центре Пушкино. В парке между улицей и рекой стояли три дачи. Пронин снял первую для «семи принцесс» или, как потом говорилось, для семи метерлинковских[[61]](#endnote-52). В их число входили — Н. Н. Волохова, {70} Е. Т. Жихарева, И. Ф. Калитович, О. И. Преображенская, Э. Л. Шиловская, я и родственница Жихаревой (не актриса) вместо Мунт. На этой даче и собирались главным образом. Приходили режиссеры, актеры, художники, приезжали гости. Труппа составилась из учеников Художественного театра и некоторых актеров Товарищества новой драмы[[62]](#endnote-53), а также троих учеников школы Александринского театра. Кроме перечисленных служили следующие: В. Ф. Инская, В. А. Петрова, Е. Ф. Сафонова, О. П. Нарбекова, А. В. Логинов, П. И. Леонтьев, А. И. Канин, Ю. Л. Ракитин, М. А. Бецкий (Кобецкий), Самусь (В. В. Максимов), И. Н. Певцов, Н. Ф. Костромской, А. П. Зонов и другие. Режиссеры — В. Э. Мейерхольд, Г. С. Бурджалов, В. Э. Репман. Помощники режиссера — Б. К. Пронин, В. А. Подгорный. Художники — Ф. Г. Гольст, К. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин, В. И. Денисов, Н. П. Ульянов.

Как только мы разместились по дачам, в амбаре была устроена сцена. Перед отъездом в Кисловодск приехал Константин Сергеевич. На нашей даче и у входа в репетиционный амбар вся труппа снялась вместе с ним. На фотографию попал и Егор Гавардовский, который, как я уже упоминала, явился прообразом Епиходова. С ним также постоянно случались «несчастья», и он забавно об этом рассказывал. Например, Егор говорил Пронину: «Вчера вечером я пошел в Мамонтовку, и была такая страстная ливня, что пришлось просидеть всю ночь в канаве». Когда его за чем-нибудь посылали, он говорил: «Я пойду, но это страстно далеко». Мейерхольд со смехом рассказывал, как Егор, разнося чай во время режиссерских совещаний, давал серьезно советы по распределению ролей.

Константин Сергеевич вскоре уехал в Ессентуки, потом в Кисловодск, а мы приступили к работе. Репетиции шли два раза в день. Репетировались одновременно «Смерть Тентажиля» Метерлинка (режиссер Мейерхольд), «Комедия любви» Ибсена (режиссер Мейерхольд), «Снег» Пшибышевского (режиссер Мейерхольд), «Шлюк и Яу» Гауптмана (он же и режиссер Репман), «Двенадцатая ночь» Шекспира (режиссер Бурджалов) — повторение постановки Художественного театра.

Началась жизнь Театра-студии, лето творческой работы, которую Мейерхольд в одном письме назвал «знойными месяцами студии». Пушкино еще раз стало очагом нового искусства. Мечты и надежды, самые парадоксальные проекты, дерзания, достижения, срывы, радость удачи, упорство в борьбе со старой формой, проблески нового — этим жила студия и во время репетиций, и в часы отдыха.

Перед началом репетиций «Смерти Тентажиля» Мейерхольд познакомил актеров со стихами Метерлинка в переводе Чулкова, заставляя их читать вслух. Вся труппа должна была проделать эту работу. Добивались прозрачности тонов, легкости, подобной веянию воздуха, боролись с тривиальной манерой чтения.

{71} Пьеса шла в переводе Саблина[[63]](#endnote-54), но перевод выправляли коллективно, сравнивая с французским текстом. Стихи также читали и по-французски. В «Тентажиле» были заняты: Шиловская — Игрена, Жихарева — Беланжера, Петрова и Мунт — Тентажиль, Логинов — Агловаль, Нарбекова, Колитович, Сафонова — служанки королевы. Репетиции Мейерхольда были необычайно увлекательны, смотреть «Смерть Тентажиля» мне было интереснее, чем участвовать в пьесе. Режиссер, прежде всего, изгнал обычную натуралистическую волну звука. Волнение, тревога, страх, горе, радость — все виды эмоций передавались посредством холодного светлого звука «капли, падающей на дно колодца»[[64]](#endnote-55), никаких затушеванных или тремолирующих нот в голосе.

Мейерхольд добивался внутреннего ритма, паузы являлись продолжением диалога. Необходимо было все время сохранять этот внутренний ритм, чтобы не быть захваченным личной эмоцией. Паузы часто являлись следствием наивысшего напряжения. Там, где в натуралистическом исполнении был бы выкрик, его заменяло неожиданное интенсивное молчание.

Игрена, Беланжера, Тентажиль передавали свои чувства холодным звуком, но в самой глубине его таилось волнение, а вся эмоция ложилась на паузу, которая являлась следствием наивысшего напряжения чувств.

Репетиции «Тентажиля» шли на фоне простого холста — это был выгодный фон для человеческих фигур и движений в данной постановке. Пластическому рисунку придавалось огромное значение. Движения были аккомпанементом к словам, а иногда договаривали их или усиливали впечатление, как бы предсказывая, что произойдет. Так, музыкальному плачу Беланжеры (Жихаревой) предшествовал сильный жест поднятых кверху рук с отогнутыми назад кистями. Плач этот был музыкальным и настолько условным, что напоминал скорее звук некоего инструмента. Однако он трогал зрителя так же, как волновал сочетающийся с ним условный жест.

Режиссер дал движениям и позам рисунок, помогавший зрителю не только слушать слова действующих лиц, но и обнаруживать внутренний, скрытый диалог.

В этой постановке в первый раз была применена статуарная пластичность — кисти рук с сомкнутыми пальцами, особые повороты и наклоны головы, характерные для художников-примитивистов. Мейерхольд никогда не брал поз и группировок с картин. Он насыщал ими свое воображение и, обладая большой фантазией, давал изумительный рисунок в том стиле, из которого исходил и который считал подходящим для данного автора. Когда я увидела картину «Мадонна на земляничной грядке» (неизвестного среднерейнского мастера в музее в Золотуре), у меня сейчас же появилась мысль о Тентажиле и сестре Игрене, хотя в «Смерти Тентажиля» не было такой мизансцены и таких поз. Пьеса Метерлинка в постановке Театра-студии {72} вспомнилась потому, что голова маленького Тентажиля в некоторые моменты склонялась к плечу так, как на картине у Христа, и так же поднималась рука с сомкнутыми пальцами. А головы Игрены и Беланжеры задумчиво склонялись, подобно голове мадонны. Вспоминая эту постановку, я вижу все на одном месте, несмотря на то, что действующие лица иногда передвигались, уходили и приходили. Они делали это незаметно, откуда-то появляясь и снова скрываясь. В первом действии, и особенно в последующих, тревога сестер за судьбу маленького брата чувствовалась в каждой произнесенной фразе, в каждом жесте покорных рук, но она становилась наиболее внятной в моменты молчания: энергия концентрировалась в застывших позах. Таким образом достигалась почти предельная динамичность при внешнем покое. Появились три служанки королевы, они выдвинулись одна за другой, их фигуры со скрюченным пальцем правой руки, с лицами, закрытыми серыми капюшонами, запомнились в неподвижности. В противоположность другим действующим лицам, они ни разу не переменили позы. Голоса этих страшных исполнительниц воли рока звучали зловеще и напевно. Сначала говорили все вместе на одной ноте: «Они спя‑ят… Больше нечего жда‑ать…» Затем по отдельности: «Она хочет сделать все в тайне…» и т. д. Особенно хороши были Нарбекова и Сафонова.

В последнем действии на сцене водрузили огромную дверь, и несколько ступеней вели к ней снизу. Из подпола появлялась Игрена со свечой в руках. Дойдя до двери, она оборачивалась лицом к зрительному залу и наклоняла голову, освещая перед собой пространство. Она звала пустым звуком отчаяния Агловаля и Беланжеру, которые, очевидно, шли вместе с ней и отстали. Сцена между Игреной и невидимым зрителю Тентажилем, на мой взгляд, была скорее реалистичной, особенно в исполнении Петровой. В ее голосе чувствовалась истерика, когда Тентажиль умоляет сестру приоткрыть дверь хотя бы чуть-чуть, надеясь проникнуть в щель и спастись от страшной неумолимой силы, которая в конце концов губит его.

Вся труппа присутствовала на репетициях — настолько это было ново и интересно. Приезжали некоторые друзья и знакомые и отправлялись вместе с нами в репетиционный сарай. Помню, что Пронин привозил из Москвы Евреинова[[65]](#endnote-56).

Однажды появились два молодых человека, чем-то похожих друг на друга не только благодаря одинаковой манере одеваться. При внимательном наблюдении я заметила, что лица у них были разные, а при более близком знакомстве выяснилось, что и по сути своей они были разные. Молодых людей нам представили на репетиции. Это были совсем юные художники: Судейкин и Сапунов[[66]](#endnote-57). Их пригласили писать декорации для «Смерти Тентажиля». Судейкин писал первый, второй и третий акты, Сапунов — четвертый и пятый. Они обладали разными индивидуальностями, но были одного «толка» и больше всего их сближал изысканный вкус. Судейкин дал голубовато-зеленое {73} пространство, холодный прекрасный мир. Тут цвели громадные фантастические цветы, красные и розовые. Цветные парики женщин — зеленые и лиловые, лиловые одежды, как на фигурах святых, напоминающие туники, гармонировали с декорацией. Сапуновская декорация была в серо-лиловых тонах. Серые служанки появлялись как бы в паутине. Постоянно бывал на репетициях композитор Илья Сац, писавший музыку для «Тентажиля».

В памяти сохранился один вечер, проведенный втроем. Мы с Прониным сидели на подоконнике, Илья Сац импровизировал на фисгармонии: он делал музыкальные наброски для «Смерти Тентажиля». С композитором меня не связывали узы дружбы, но звуки, рожденные фантазией Саца, были так прекрасны и близки, что я не могла видеть в нем чужого. В моем представлении осталось два Саца — один необычайный, за инструментом, другой — остроумный, любящий театр, но в сравнении с первым все же обыкновенный и далекий.

Работа захватывала и участников и зрителей. Не обошлось, конечно, без скептицизма, но он тонул в волнах общего энтузиазма. Личные мои дела в начале лета шли неважно. Мейерхольд совсем не знал меня как актрису, Станиславский и Бурджалов знали мало, Немировича не было, и мне опять дали роли, к которым я подходила только внешне: Анну в пьесе Тетмайера «Сфинкс», Ганнеле в пьесе Гауптмана, в очередь с Мунт, и Тентажиля. Ни одна из этих ролей не увлекала. На мою беду «Сфинкса» ставил Репман — неопытный любитель. Делая замечания, он говорил общие слова. Любимая его фраза — «Вы вышиваете золотом по золоту» положительно бесила меня, так как золота в моем исполнении не было ни крупинки. Я постоянно прерывала себя, говорила «не могу», нервничала. В. Э. Репман пожаловался Константину Сергеевичу, написав ему в Кисловодск. Станиславский прислал громовое письмо, велел мне передать, что я погублю себя как актрису, если буду так репетировать. Я взяла себя в руки, но играть лучше не стала. На мое счастье, Шиловская, поглощенная работой над Игрен, отказалась от Марии в «Двенадцатой ночи» и от Свангильд в «Комедии любви». Объявили конкурс, в котором я приняла участие. Обе роли остались за мной, и я почувствовала, что вышла из тьмы на свет. С этих пор началась творческая дружба с Мейерхольдом.

Наступил конец лета, пришел и день просмотра работ Студии Станиславским и Немировичем[[67]](#endnote-58). Приехало много народу, актеры Художественного театра, Горький, Андреева и другие друзья и знакомые.

Шли «Смерть Тентажиля», «Шлюк и Яу» и один акт из «Комедии любви» Ибсена.

Метерлинк произвел громадное впечатление. Станиславский сиял. Этот истинный художник радовался удаче Мейерхольда так же, как если бы это была его собственная удача. Другие вещи показались более бледными в сравнении с Метерлинком. Над ними меньше {74} работали, и режиссер не горел так, как во время репетиций «Смерти Тентажиля». У меня лично было всего репетиций шесть — слишком мало при моей неопытности. Мейерхольду и Бурджалову понравилось, как я вела в «Комедии любви» сцену Свангильд с Фальком. Мейерхольду нравилась также «скованность жеста». По его мнению, роль получалась интересно, но сама я прекрасно сознавала, до какой степени работа была еще сырой. Поэтому, появившись перед такими судьями, как режиссеры и актеры Художественного театра, я, как внезапно разбуженный лунатик, увидела себя на страшной высоте и ужаснулась, поняв, что мне не пройти по узкому карнизу. В этот вечер смутилась не я одна. Певцов, игравший уже Казимира в «Снеге» во время тифлисского сезона, так разволновался, что стал заикаться, чего с ним никогда не случалось, если роль удавалась.

Сняв грим, я ушла на дачу. Не хотелось видеться ни с кем. Я заперлась в своей комнате, бросилась на кровать и пролежала одетая всю ночь без сна. Это было первое настоящее страдание из-за неудавшейся роли. Я вспомнила Константина Сергеевича, его неудачу в роли Брута, его огорчение, но и это не утешило.

Я очень жалела потом, что не осталась после просмотра Метерлинка со всеми вместе. Мне рассказывали Шиловская и Мунт, как глубоко был взволнован Горький. Он и Андреева приехали днем, пили у нас на террасе чай, и Алексей Максимович держался несколько натянуто. Может быть, он чувствовал себя неловко в компании незнакомых, а может быть, ограждал себя от необходимости быть откровенным после просмотра постановок, которые могли ему не понравиться. Вечером он сделался совсем другим — мягким, радостным, доброжелательным и близким. Между прочим, Горький особенно восхищался Шиловской. О ней он рассказывал потом Комиссаржевской, которая по его совету пригласила Эмилию Леонидовну к себе в театр.

## Театр-студия на Поварской

Вскоре после просмотра работ мы переехали в город. Я получила приглашение от Муратовой жить у нее. Елена Павловна вместе с Любой Косминской (актрисой Художественного театра) сняла маленькую квартиру в три комнаты в Каретном ряду. Настроение улучшилось, так как Мейерхольд не изменил своего мнения обо мне как об актрисе.

В «родительском доме» мы продолжали бывать, и жизнь там текла по-прежнему. Те же друзья собирались у Качаловых. Надя Секевич — отныне Комаровская — подписала контракт в Киев, но пока еще оставалась в Москве. Собирались в доме Ностиц, иногда у «Вилкиных», т. е. у Вилькен, которых Москвин пожелал переименовать. За Жоржем Вилькен была замужем подруга Нади — Нина Ивановна («Нинишка») Рейман. Оба стали друзьями Качалова.

{75} Я виделась также с Марией Федоровной Андреевой и Горьким. Как-то обедала у них. Кроме меня, не было никаких гостей. Говорили о литературе, не помню, о чем именно, а потом вдруг Алексей Максимович сказал:

— Что это Розанов? Обезьяна какая-то! Пишет гадости. Ну что, если эта книжка попадется молодой девушке?!

Горький имел в виду книгу «Осенние листья»[[68]](#endnote-59).

В этот период у нас в студии репетировали пьесу Гауптмана «Шлюк и Яу». Третью картину, когда дамы сидят в боскетных беседках и вышивают одну широкую ленту, с нами репетировал Константин Сергеевич. Длинная полоса ткани лежала у нас на коленях. По указанию Станиславского мы вышивали условным движением — с сентиментальной грацией поднимая и отводя кисть в сторону, причем каждый раз поворачивали слегка склоненную голову в ту же сторону и бросали взгляд на иголку.

Платья были так широки, что каждая из нас едва проходила в дверь — приходилось открывать обе половины. Костюмы получились необычайно красивыми, и мы нисколько не огорчались своей скромной ролью в пьесе и уж, конечно, не скучали. На одной из репетиций Константин Сергеевич совершенно замечательно показывал Максимову, как играть владельца замка Розада. Станиславский стол на сцене и быстрым, грациозным движением кисти вынимал из бокового кармана платок, подносил его к губам, опять прятал, делал изысканный поклон с воображаемой шляпой в руке, и мне казалось, что я вижу снова Коклена-старшего или, может быть, другого такого же блестящего его соотечественника. Но Коклен изображал лакея, а Станиславский совершенно органично играл герцога.

Мы были поглощены искусством, но не могли не слышать гула приближавшихся событий. Вспыхивали забастовки. То не было воды, то гас свет, и приходилось репетировать со свечами или отменять репетиции. Газеты по-разному говорили о желанной свободе. Черносотенная пресса неистово ругалась, студенчество волновалось, по городу разъезжали казаки, вооруженные нагайками.

Появилась темная сила под названием «черная сотня». Охотнорядские приказчики с пением «Боже, царя храни» разгуливали группами по городу, врывались в рабочие кварталы, подстерегали студентов и курсисток и всякую «подозрительную интеллигенцию», избивали их и куда-то исчезали, чтобы снова появиться в другом месте. Бывали случаи, когда в театре во время представления возникала паника. Кто-то шептал: «Черная сотня», и публика начинала волноваться.

Все эти обстоятельства рождали в актерах (сужу по себе) тревогу и смутное, радостное волнение: ожидание взрыва протеста, прекрасной грозы — с одной стороны, и страх за близких — с другой. У многих были братья-студенты или близкие в рядах революционеров, за их судьбу беспокоились.

{76} В эти дни куда-то исчез наш общий друг Коля Бычков, тот самый, который рассказывал мне когда-то с таким энтузиазмом о Художественном театре. Через меня он стал другом многих учеников и некоторых артистов этого театра. Через некоторое время пропавший Коля, обвешанный револьверами, явился и рассказал много интересных вещей. От него я узнала, что на днях должен состояться грандиозный митинг в Техническом училище, где он учился. Я решила непременно присутствовать на митинге. В назначенный день вечером отправилась к Н. Н. Волоховой, чтобы уговорить ее ехать со мной. Репетицию отменили из-за полной темноты. Я шла по Тверскому бульвару по панели. На улице было почти пусто. Навстречу со стороны Никитской бежал какой-то человек, поравнявшись со мной, крикнул: «Казаки!»

Ближайшие ворота и подъезды были заперты. Я направилась к бульвару. Там собрался народ, по виду — бедняки. Я присоединилась к ним. Никто не обратил на меня внимания. Все с тревогой смотрели в сторону улицы. Казаки не появлялись, я решилась идти, боясь опоздать на митинг. Наташа Волохова согласилась ехать со мной. Мы спустились по темной лестнице, и я упала, повредив себе ногу настолько сильно, что пришлось пролежать две недели. С завистью смотрела я на Елену Павловну и Любу Косминскую, когда они собрались на демонстрацию семнадцатого октября по случаю манифеста о конституции.

В этот день случилось несчастье. Был убит видный революционер Николай Бауман. Преступление совершил черносотенец-дворник.

Муратова и Косминская ходили на его похороны, которые превратились в грандиозную демонстрацию.

Наконец доктор разрешил мне выходить. Придя к Качаловым, я застала там Марию Федоровну. Поздоровавшись, она сказала с грустью: «Бедный, бедный наш Иван Сергеевич!» Ничего не подозревая, я спросила: «А что с ним?» Андреева и Качалов переглянулись — она с недоумением, он — как будто догадываясь о чем-то. С моей стороны такой вопрос был естествен — я не знала, что Николай Бауман и Иван Сергеевич — одно и то же лицо.

Пока я болела, в студии, оказалось, произошли грустные события. Когда начались репетиции «Смерти Тентажиля» с музыкой, выяснилось, что эта музыка, сама по себе талантливая и подходящая к пьесе Метерлинка, все же мешала актерам. Такую музыку нельзя было делать фоном действия. Еще хуже обстояло дело с декорациями: они все же не помогали выявлению пластического образа, а, наоборот, губили его. Пока пьеса репетировалась на фоне простого холста, она производила сильное впечатление, потому что рисунок жестов ярко очерчивался, а когда актеры оказались на фоне декораций, где было пространство и воздух, спектакль проиграл. Тут сыграла печальную роль неопытность молодых художников. Судейкин не учел освещения. В его чудесном зелено-голубом тоне, при освещении менявшем {77} цвета, тонули и расплывались фигуры действующих лиц, волосы и лица принимали неожиданные оттенки. Константин Сергеевич был чрезвычайно огорчен этой метаморфозой.

В судьбе студии сыграли свою роль и политические события 1905 года. Публике было не до театров. Студия прекратила свое существование[[69]](#endnote-60).

Актеры разбрелись в разные стороны. Я уехала к родным в город Козьмодемьянск на Волге. Настроение Мейерхольда было подавленное. Только переехав в Петербург, Всеволод Эмильевич опять ожил. Он попал в интересный литературный кружок Вячеслава Иванова, познакомился с Александром Блоком. Мейерхольд с Чулковым собирались основать театр «Факелы»[[70]](#endnote-61) при журнале того же названия. Для этого театра Блок и написал свой «Балаганчик».

Борис Пронин был неразлучен с Мейерхольдом и вместе с ним переехал в Петербург. Их настроение рисует письмо Пронина ко мне. Привожу отрывки из этого письма: «С Новым годом, как это говорится… именно с новым, для меня он по крайней мере “новый”, как будто только что родился на свет и удивленно смотрю на все, меня окружающее… Петербург сделал это — это целая эра, новый угол зрения на жизнь и на жизненные ценности. Хочу, чтобы и для Вас Петербург был новой эрой… Будем мечтать — не улыбайтесь на эти слова, Вы молодой скептик и помните Шиллера — “жить, Ломелино, значит мечтать, а быть мудрым — мечтать приятно…” (Фиеско). Прилагаю при этом вырезку из “Нашей жизни” от 1 января о “Факелах”… Скоро должен состояться первый вечер новых поэтов с участием самих авторов и артистов нашей группы. Мы дадим ряд вечеров для фонда журнала и театра “Факелы”. Скоро пойдет “Тентажиль” — тоже для фонда — скоро должен быть театр. В данный момент идут переговоры с М. Ф. Андреевой и Алексеем Максимовичем, которые приехали тоже устраивать театр в СПБ.

Очевидно, мы соединимся. Очевидно, Вы скоро получите телеграмму о выезде сюда…»

Театр «Факелы» не осуществился. Мейерхольда на следующий сезон пригласила В. Ф. Комиссаржевская, и вместе с ним в ее театр вошла группа наиболее близких ему актеров Театра-студии.

От Мейерхольда я получила открытку, датированную 21 декабря. «Сегодня приехал в Петербург, имею в виду здесь устроить то, что не удалось сделать в Москве: театры работают вовсю, в Москве даже Художественный закрывается. Напишу, если удастся сделать в этом сезоне. Немедленно пишите, готовы ли Вы явиться по первому зову».

В конце января 1906 года я получила от Всеволода Эмильевича телеграмму с предложением принять участие в поездке Товарищества новой драмы в Тифлис и другие южные города. Я немедленно выехала в Москву, а оттуда на Кавказ.

## **{****78}** В Товариществе Новой драмы

До Тифлиса через Баку поезд шел очень долго. Кажется, пять дней. В одном поезде со мной оказались М. А. Бецкий и Ю. Л. Ракитин, направлявшиеся тоже к Мейерхольду в Тифлис.

С волнением и радостью приближалась я к югу. Однажды утром, только что открыв глаза, я подняла голову и посмотрела в окно. Мне показалось, что линия горизонта — зеленовато-свинцового оттенка — странно, тяжело колеблется. В первое мгновение я никак не могла понять, что это такое. Кое‑кто из пассажиров тоже взглянул в окно и сказал: «Море!»

Я разглядела тяжелые складки волн и как-то всем существом ощутила громаду водного пространства. Когда мы совсем приблизились к берегу, Каспийское море как бы решило покрасоваться перед теми, кто видел его впервые. Над ним плыли свинцовые тучи, которые порой разрывались солнечными лучами и настойчивой синевой неба, стремившегося выглянуть сквозь обрывки облаков. Все это бросало на поверхность моря фантастически яркие полосы и пятна — черные, огненные, лиловые, зеленые. Никогда не случалось мне больше видеть такой бешеной игры цветов. Это была совсем не та сладкая красота, которую видишь на картинах и на открытках. Несмотря на яркие цвета, красота настоящего моря показалась торжественной и строгой

После Баку природа изменила цвет. Появился лиловый оттенок, который становился все ярче. Попадались люди в живописных одеждах с посохами, напоминая библейских пастухов; стада овец, ослики, опять одинокие фигуры. На станциях мы выходили из вагона в летних пальто; каких-нибудь два дня тому назад на Украине пушистый снег покрывал крыши игрушечных хат, морозило, а здесь уже солнце грело по-весеннему, и все было другое.

Наконец, Тифлис — удивительный город, сразу пленивший мое воображение. Показалось, что он в осаде: горы обступают его со всех сторон на близком и далеком расстоянии. Они загораживают ближайшие селенья, и город стоит один-одинешенек. Самые отдаленные горы казались синими, на тех, что были поближе, ходили лиловые тени.

Когда я ехала на извозчике, я почувствовала, что город живет особым, незнакомым мне весельем юга. Улицы были заполнены людьми. Мастерские, лавчонки, кафе — все было открыто: почти без четвертой стены, как театральная сцена. Смуглые мальчишки уже продавали фиалки.

Мне понравились широкие проспекты и то, что тут же, рядом, как притоки больших рек, вливаясь в них, ютятся узенькие улицы со старинными домиками восточного типа. Европейские костюмы смешивались с национальными. Извозчик остановился у дома с длинной верандой, на которую выходили стеклянные двери. Меня встретила С. В. Сафонова.

{79} Как только я появилась в театре, Катя Мунт, Пронин и Мейерхольд пригласили меня к себе. У них была отдельная квартира из двух комнат. Я поселилась с Мунт, Пронин с Мейерхольдом, и зажили чудесно. Они рассказывали мне о Петербурге, о кружке Вячеслава Иванова. В разговорах появилось имя поэта Блока. Читали его стихи. Репетировали «Комедию любви», «Привидения» Ибсена и «Фимку» Трахтенберга.

Освальда в «Привидениях» играл Мейерхольд. Мне дали Регину. Это был первый спектакль, о котором я вспоминаю как о большой радости. Мейерхольд, занимаясь со мной ролью, дал целый ряд ценнейших указаний относительно раскрытия образа. Не могу не упомянуть одну деталь: когда Регина узнает от фру Альвинг, что она — сестра Освальда, ее разочарование переходит в бешеное негодование: «Так мать была, значит, таковская!.. Да и я иногда так думала…» Не продолжая слова (по указанию режиссера), Регина ходила по комнате, молча смотрела в последний раз на знакомые предметы, лихорадочно взвешивала положение и приходила к решению уехать. После этой долгой, интенсивной паузы она обращалась к фру Альвинг: «Ну‑с, так позвольте мне уехать, фру, сейчас же».

Такой паузы не делают вообще в «Привидениях», не было ее и в Художественном театре, но, подсказанная Мейерхольдом, она очень помогала и казалась мне необходимой.

Для меня было громадным счастьем жить в мире Ибсена. Мейерхольд — лучший Освальд из виденных мной. В нем была особая элегантность иностранца, жившего в Париже, и чувствовался художник. Его печаль и тревога росли без истерики. Его ухаживание за Региной не носило ни малейшего оттенка вульгарности. В последнем действии в сухом звуке слышалось холодное отчаяние: «Все сгорит. Ничего не останется от отца… и я… хожу здесь и горю…»

Короткие паузы, в которых как бы концентрировалась горечь, подчеркивали ритм.

Спектакль прошел с большим успехом. Рецензенты расхвалили. Я была на седьмом небе оттого, что получила одобрение прессы. Вообще, репертуар был смешанный. Шли и бытовые пьесы. Некоторые пьесы репетировались тщательно, но многие шли с двух или трех репетиций. Запомнилась «Графиня Юлия» Стриндберга с Буткевич и Нароковым; водевиль «Гастролерша», в котором превосходно играли Мейерхольд — репортера, Нелидов — драматурга, Нарбекова — психопатку, Снегирев — гимназиста, Унгерн — актера Манфредова и другие.

Самой значительной и яркой была постановка «Дикой утки» Ибсена. В этой вещи первоклассно играли Мейерхольд и Мунт. Тут для меня стало совершенно ясно, что Всеволод Эмильевич большой актер. В роли Яльмара он поражал неожиданностями. Он был смешон, жалок, возмутительно эгоистичен, безволен, обаятелен и могуществен. Виртуозность Яльмара в изысканном попрошайничестве, в умении заставить окружающих трудиться ради своего благополучия {80} выявлялась актером необычайно интересно и ярко. По временам Яльмар — Мейерхольд в блаженном неведении обнажал свой эгоизм, но близкие не успевали это разглядеть, он сейчас же прибегал к спасительной болтовне о высоком, о своих благих намерениях. Мейерхольд был искренен и обаятелен. По временам казалось, что Яльмар такой и есть, каким он рисуется Гедвиг. Смерть девочки он переживал трагически.

Товарищи Всеволода Эмильевича по Новой драме говорили, что ему лучше всего удавалась трагикомедия.

Роль Гедвиг — лучшая в репертуаре Мунт. Изображая девочек, взрослые всегда притворяются более или менее удачно, но Мунт была предельно искренней. Особенная детская серьезность, интонация, в которой слышалось удивление перед окружающим и затаенное ожидание чудес. По-детски параллельно поставленные ступни, прямая фигурка, чуть-чуть отклоненная назад, льняные волосы, заплетенные в маленькие косички, сощуренные глаза (из-за болезни), а по временам широко открытые, как бы вглядывающиеся в тайну жизни. При виде этих глаз с самого начала становилось ясно, что девочка способна пожертвовать собой.

Мейерхольд и его труппа вызывали у тифлисской публики бурный восторг. Театр всегда был переполнен. Всеволод Эмильевич решил попробовать на публике новый репертуар. Он поставил «Смерть Тентажиля» (Игрену играла Преображенская, Беланжеру — Филиппова). После «Смерти Тентажиля» читали стихи новых поэтов, русских и западных — Брюсова, Бальмонта, Блока, Верхарна, Метерлинка. Мейерхольд проявил необыкновенную изобретательность, задумав сделать обстановку, которая создала бы впечатление старинного зала. Для этой цели он велел перевернуть декорации обратной стороной. Получились серые стены. Посередине в глубине виднелся большой камин. Сбоку поставили рояль. На авансцене параллельно рампе стоял длинный стол, покрытый темным сукном. На столе стояли цветы в изящных вазах, лежали книги.

Вся сцена была затянута голубым тюлем. Дамы в вечерних платьях и мужчины во фраках прогуливались парами и группами, в то время как пианист играл на рояле. Подходили к столу как бы случайно, вдруг, решив, начинали читать стихи. Некоторые сидели за столом. Все было, разумеется, рассчитано, каждый знал свое место и момент, в который полагалось читать. Музыка умолкала. Публика слушала с большим вниманием. Когда открылся занавес, в зрительном зале началось какое-то странное движение, точно прошла волна или лес зашумел от порыва ветра. Это продолжалось одно мгновенье. По окончании послышались громкие аплодисменты. Те немногие из труппы, кто не участвовал в представлении и находился в зале, говорили, что публика была ошеломлена зрелищем. Сквозь голубой тюль скромная обстановка и платья женщин казались во много раз красивее, чем были на самом деле.

{81} В Тифлисе были прекрасные двухконные извозчики. В четырехместном экипаже мы часто ездили кататься после репетиции или после обеда. Ездили обычно недалеко за город. Эти прогулки вчетвером — Мейерхольд, Мунт, Пронин и я — одно из лучших воспоминаний о Тифлисе. Особенная свежесть весеннего воздуха, запахи цветущих деревьев, синие дали гор, бронзовая лиловость ближних холмов и разговоры об искусстве, о театре, юмор Всеволода Эмильевича — все это незабываемо. Какая-то беспричинная веселость владела мной во время пребывания в Тифлисе. Может быть, ее рождала уверенность в будущем.

Товарищество оставалось на зимний сезон в Тифлисе под управлением Унгерна[[71]](#endnote-62). Мейерхольд по приезде на Кавказ по телеграфу заключил условие с В. Ф. Комиссаржевской, которая, как я уже говорила, пригласила его на зимний сезон в свой театр режиссером и актером. Так как труппа у нее была уже набрана, Мейерхольд не мог взять членов Товарищества новой драмы. Все же Комиссаржевская запросила Всеволода Эмильевича, не хочет ли он взять кого-либо из своих актеров. Он рекомендовал в первую очередь Мунт и меня. Таким образом, судьба моя менялась. Я уже не ехала в Полтаву, где Товарищество должно было летом подготовить основной репертуар для тифлисского сезона с Мейерхольдом, но зато меня ожидала работа в столичном театре и участие в новейших постановках.

К концу нашего пребывания в Тифлисе, кажется, именно Мейерхольду пришла мысль поехать в Батум посмотреть море. Мунт, Пронин и я приняли это предложение с восторгом, и, уложив вещи, мы отправились в сопровождении актера Браиловского и какого-то мрачного гимназиста, который был поклонником то ли Мейерхольда, то ли всей труппы, то ли кого-то из актрис. Решили посвятить этой поездке целый день. С каждым шагом Кавказ изумлял и восхищал все больше и больше. Гурия сияла причудливыми красками. Близ полотна железной дороги возникали цветущие деревья, точно обсыпанные снегом. Горы голубели вдали, небо синело, розовый миндаль придавал ландшафту оттенок нежности, а темные фигуры гурийцев с коричневыми повязками на голове, служившими оправой их сумрачной торжественной красоте, эффектно контрастировали с окружающей природой. Мы любовались Гурией утром, поднявшись очень рано, чтобы не пропустить зрелища ее ликующей красоты. Батум показался таинственным экзотическим городом. Нам попадались муллы, турчанки, закрытые чем-то тяжелым, с черной сеткой вдоль всей фигуры.

Наконец мы ступили на морской берег. Расположились на пляже близ самой воды, отливавшей бирюзой и малахитом. Бесконечное водное пространство тихо дышало, волн не было. Дельфины играли совсем близко от берега. Я была так поражена необыкновенным зрелищем, что не могла говорить.

Посидев некоторое время молча, мы стали перебрасываться словами, но как-то нехотя, как будто боясь утратить ощущение, владевшее {82} нами. Время шло, надо было возвращаться. Вдруг Борис Пронин сказал: «Господа! Едем в Новочеркасск морем, через Новороссийск, это будет безумно интересно… Не все ли равно?..»

Мы с Мейерхольдом сейчас же выразили согласие, но Катя Мунт запротестовала. Она боялась за Всеволода Эмильевича, который не выносил качки, к тому же у него было не совсем здоровое сердце. Но ничто в мире не могло бы удержать нас. Даже брошенные в Тифлисе корзины не изменили нашего намерения. Мрачному гимназисту были вручены деньги, дан наказ купить замки, запереть и отправить корзины. Как только пароход отошел, мы заняли места на палубе, где не было народу. Поднялся туман, закрывший от нас берега, воду и небо. Казалось, что мы летим между небом и землей. Было какое-то бездумное состояние, ощущение необыкновенной легкости и свободы. Когда туман рассеялся, мы спустились вниз, в столовую. Все стали весело разговаривать. Всеволод Эмильевич был в чудесном настроении: «Что же Мунт все говорила — норд-ост? Никакого волнения нет, скользим как по гладкому полу… Корзины? Пусть пропадают! Я даже был бы рад, если бы пропала моя… А знаете что? Пошлем нашим в Новочеркасск телеграмму: “Норд-ост несет в Константинополь”. А внизу припишем: “Манускрипт, найденный в бутылке”». Мужчины с хохотом одобрили эту выдумку, но я была против, считая, что такая телеграмма может напугать. Фразу «Манускрипт, найденный в бутылке» сочтут фразой, искаженной на телеграфе, и разволнуются. Мейерхольд настоял на своем.

Луна освещала гладкую поверхность моря. Мы никак не могли с ним расстаться и, вновь став серьезными, долго еще гуляли по палубе молча. Наконец Мейерхольд сказал: «Вы чувствуете, что мы плывем “великим путем аргонавтов”?» Мои мысли стали вращаться вокруг похода аргонавтов за золотым руном. Я подумала, что в глазах древних греков наш пароход был бы еще более легендарным. Вспомнился Тютчев: «По равнине вод лазурных шли мы верною стезей. Огнедышащий и бурный уносил нас змий морской». Утром ждали опять восхитительные сюрпризы. Кавказское побережье изумляло буйной растительностью, море у берегов казалось плотным, зеленовато-голубого оттенка. Внизу на корме танцевали греки. Высокие, стройные, с правильными чертами лица, они были одеты в белые куртки из овчины и носили на головах четырехугольные куски овечьего меха. Мейерхольд уверял, что это потомки аркадских пастухов.

Этот восхитительный праздник продолжался два дня. Из Новороссийска Мейерхольд послал труппе телеграмму о выезде. Мы приближались к Новочеркасску, не подозревая о встрече, которая нас ожидала. Выскочив с беспечным видом из вагона, мы остолбенели. На перроне стояла вся труппа, но что это были за лица — расстроенные, возмущенные до последней степени. Мы поняли сразу, что телеграмма получена и принята всерьез. Оказалось, что слова «Манускрипт, найденный в бутылке», как я и предполагала, сочли переиначенными {83} на телеграфе и считали уже Мейерхольда чуть ли не погибшим. В таком состоянии жили почти два дня, пока не получили телеграмму из Новороссийска. С нами никто не разговаривал три дня. Мунт молча привела меня в наш номер. Напрасно я уверяла ее, что нисколько не повинна в злополучной телеграмме: Катя продолжала сердиться. Когда Мейерхольд и Пронин видели, что она вышла, они приоткрывали дверь и шептали мне: «Неужели все молчит?» Получив утвердительный ответ, признавались: «Санами тоже никто не хочет знаться… идите к нам». Мейерхольд жил вместе с Прониным, и вдвоем они не скучали после репетиции; мне было хуже.

Новочеркасск оказался для меня несчастливым городом, да и всему Товариществу не очень-то тут повезло. Публика там была не та, что в Тифлисе. По сравнению с ним Новочеркасск казался захолустьем. Я ехала с надеждой играть интересную роль в пьесе Шницлера «Крик жизни». В Тифлисе режиссеры мне говорили, что в этой пьесе я могу играть любую роль. Каково же было мое изумление, когда я прочла на доске распределение ролей: моей фамилии не было и в помине. Не говоря ни слова, я убежала в Гостиницу, легла на кровать и так же, как после неудачи с «Комедией любви», предалась отчаянию. Я пролежала так весь день, молча. Утром пришла Буткевич меня утешать. Она объяснила, что роль Мари, которая предназначалась мне, была отдана ей потому, что пьеса пойдет в зимнем сезоне в Полтаве и важно пройти роль с Мейерхольдом, а я все равно уезжаю в Петербург. Ничто не успокаивало.

Гастроли закончились спектаклями в Ростове-на-Дону. Большинство поехало в Полтаву (те, кто оставался в Товариществе), чтобы под режиссурой Мейерхольда подготовить основной репертуар для зимнего сезона в Тифлисе. Я отправилась отдыхать на Волгу.

## В Театре В. Ф. Комиссаржевской

Мы с Мунт приехали в Петербург в радужном настроении, поселились на Офицерской недалеко от театра, в одной квартире с Мейерхольдом. Ольга Михайловна (жена Мейерхольда) жила с детьми в Финляндии и бывала наездами.

У Мейерхольда была очень большая комната, где часто собирались единомышленники и друзья. Из художников тут чаще всего бывали Сапунов и Судейкин, из литературного мира — Чулков и Ярцев[[72]](#endnote-63), из театра — Ф. Ф. Комиссаржевский, Борис Пронин. Труппа собралась в первый раз для того, чтобы познакомиться с В. Ф. Комиссаржевской, с дирекцией и между собой. Она была невероятно разношерстной. Актеры, приглашенные Верой Федоровной до встречи с Мейерхольдом, резко отличались от тех, что пришли с ним. Мне бросилась в глаза дама внушительных размеров со слащавым голосом. Это была Холмская — жена театрального рецензента Кугеля[[73]](#endnote-64), {84} который отрицательно относился к Художественному театру и к Мейерхольду. Олечка Глебова — подруга М. А. Бецкого по школе, Н. Н. Волохова и Шиловская, поступившие помимо Мейерхольда, очень радовались тому, что он был тут.

Вошла Комиссаржевская в светлом пальто, в шляпе с опущенной на лицо вуалью. По виду у нее было приподнятое настроение. Я назвала ее мысленно «звенящей». Мне понравилось, что, здороваясь, Вера Федоровна смотрела прямо в глаза. Она стояла со слегка опущенной головой и бросала взгляд из-под ресниц в лицо собеседника. При пожатии руки ставила как бы точку. Всю ее сущность выражали глаза, которые излучали теплый свет. Они притягивали не только на сцене, но и в жизни.

В этот раз собрание продолжалось недолго, актеры быстро разошлись. Следующее вылилось в диспут, на котором Мейерхольд выступил как докладчик. Помню его за столиком прямо против двери. По правую руку, в углу, занял место режиссер Арбатов, по левую, на кафедре — Красов[[74]](#endnote-65), с множеством книг, актеры сидели вдоль стен. Приверженцы Мейерхольда поместились близ него. Вначале я не сводила глаз с Комиссаржевской, она сидела, потупившись, напротив, у самой двери. Тот, кто ее не знал, мог бы принять директрису за самую незаметную маленькую актрису, так скромна была ее поза. Мейерхольд встал и начал свою речь к труппе. Всеволод Эмильевич был в ударе. Хотя все то, что он говорил, в общих чертах мне было знакомо, я слушала его, как и все, с напряженным вниманием. Вера Федоровна подняла глаза и смотрела на докладчика в упор. Казалось, что взор ее ликующе кричал: «Да, да, да! Согласна со всем!»

Новый режиссер и здесь объявил войну натурализму, быту и вообще всякой рутине, чем привел в сильнейшее негодование старых актеров. Труппа разделилась на два лагеря.

Сама Комиссаржевская увлеклась новым течением, новыми идеями, несмотря на то, что на этом же диспуте Мейерхольд совершенно откровенно заявил:

— Может быть, нам не суждено осуществить новый театр, может быть, мы все падем и послужим лишь мостом для других, которые пройдут по нашим телам к театру будущего.

Он говорил так убедительно, что нам показалась прекрасной даже эта печальная участь ради обновления театрального искусства.

Красов выступал с защитой бытового театра. Почему-то он много цитировал Макса Нордау[[75]](#endnote-66). Арбатов старался изо всех сил уговорить Комиссаржевскую не пускаться в опасный путь к неведомому искусству. Он сказал, между прочим, фразу, вызвавшую улыбку у большинства: «Вера Федоровна, держитесь за старую веревочку — она надежнее».

Во время его речи и Красова Вера Федоровна сидела, опустив глаза. Красов выразил надежду на то, что все в конце концов решит дискуссия и Вера Федоровна не скажет: «Я так хочу». Вдруг Комиссаржевская {85} встала, прямая как струна, и своим чудесным глубоким голосом сказала: «Я так хочу».

Окружавшие Веру Федоровну приняли ее сторону, как, например, ее брат Ф. Ф. Комиссаржевский[[76]](#endnote-67), ставший скоро режиссером, человек в высшей степени культурный и тонкий, обладавший большим вкусом. Тогда он заведовал монтировочной частью. Заведующий репертуаром писатель П. М. Ярцев был в то время также приверженцем Мейерхольда. Казимир Викентьевич Бравич, партнер Веры Федоровны, известный талантливый актер, заинтересовался новым течением и стал на сторону Мейерхольда и молодежи.

Мейерхольд сам был предан искусству настолько, что за художником человек часто в нем просто отсутствовал. Его ошибки должны быть прощены, ибо он забывал себя и свою карьеру, яростно атакуя театральную рутину и пошлость. Мейерхольд тогда, как гофмановский Крестный Дроссельмейер умел расколдовывать актеров, будить от сна, как он говорил, в который их погрузила злая фея «рутина». Неопытным он придавал смелость, веру в новые формы, которые создавала его неисчерпаемая фантазия. На новатора режиссера и его актеров сыпались ядовитые стрелы, а он шел весело вперед, не злясь и не негодуя на врагов. Например, во время одного представления «Балаганчика», когда часть публики бурно аплодировала, Всеволод Эмильевич заметил старушку, неистово свистевшую в ключ. Эта пламенная театралка так ему понравилась, что он послал ей приветствие цветком, который держал в руке. Впрочем, облик Мейерхольда того времени лучше всего рисует его собственное письмо ко мне из Куоккалы от 23 мая 1906 года, после Полтавы:

«Это было время, когда Товарищество владело театром исканий. После знойных месяцев “студии” впервые переживал нечто схожее с тем, что было тогда. И вместе с тем… Видел, как люди гнались за рублем. Мне надевали петлю на шею и волочили меня по пыльным и грязным дорогам, по топким болотам, в холод и зной туда, куда я не хотел, и тогда, когда я стонал. И мне казалось, что на мне кумачовый женский костюм с черными кружевами, как на обезьянке, которую нищий болгарин тычет в бок тонкой палочкой, чтобы она плясала под музыку его гнусавой глотки. Эти монотонные покачивания песни хозяина-деспота, этот красный кумач на озябшей шерсти обезьяны — кошмар. Кошмар и наша “пляска” за рублем, но… часы грез все искупали… Надо создать общину безумцев. Только эта община создаст то, о чем мы грезим… Нам надо быть в театре В. Ф. Комиссаржевской 15 августа… До свидания. Когда увидимся, расскажу много новых планов, дум, новых надежд»…

После диспута приступили к репетициям «Гедды Габлер» и «В городе» Юшкевича. Вера Федоровна сама дала мне роль Эльки в пьесе Юшкевича. Я была счастлива потому, что как раз эта роль понравилась больше всех остальных. Вскоре часть труппы, в том числе и Мейерхольд, уехала в поездку вместе с Верой Федоровной, которая была {86} вынуждена гастролировать, так как требовались деньги на ремонт театра.

Оставшиеся в Петербурге актеры репетировали с Ярцевым пьесу Юшкевича. Работа велась по плану Мейерхольда. В основном убранство сцены состояло из сукон, оформленных некоторыми элементами обычных декораций. Две стены, окна против зрителей, кусок потолка и часть лестницы, виднеющейся из-за суконной кулисы, создавали впечатление комнаты. Движение по площадке происходило по радиусам воображаемых кругов — «по лучам», как говорил Мейерхольд.

Все бытовые подробности были убраны. Подчеркнутый жестокий ритм текста потянул постановщика к условности. Режиссер сделал все, чтобы вытянуть пьесу в трагедийный план. Юшкевич после одной из генеральных репетиций сказал:

— Я не знал, что я написал трагедию.

Не могу сказать, чтобы нам понравилась пьеса. Скорее понравились роли. В своей основе пьеса неправдоподобна. Дина заставляет свою старшую дочь Соню торговать собою и содержать всю семью. Красавица, о которой отец говорит с благоговением: «Соня, моя корона», — выходит каждый вечер на улицу, чтобы приставать к мужчинам, и все-таки остается гордой и прекрасной, а главное, никто почему-то не подозревает о ее падении. И все преспокойно живут на ее счет, не работая. Однако всего удивительнее, что эта каменная Дина выбрала для своей прекрасной дочери такой ужасный и мизерный заработок, на который, конечно, семья не может прожить, а тем более благоденствовать, как это показано в пьесе. И как можно скрыть такое ремесло в провинции от окружающих? Мне кажется, что если бы пьеса игралась как бытовая, эта фальшь была бы особенно заметна.

Дину Глан играла Волохова[[77]](#endnote-68), так как постарше никого не нашлось. О ней писали в одной газете, что она походила на врубелевского ангела. Она играла отвлеченный образ, злое начало. Элька в пьесе стоит отдельно — блаженная, безумная, с точки зрения обывателей, «чудная девушка», вся в ленточках. Работая над ролью, я, к счастью, сразу уловила ритм и через него овладела образом. Жесты увязались со словами. Эта роль положила начало моему увлечению пластикой.

На репетиции в присутствии Комиссаржевской я смутилась и заторопила первую сцену. Вера Федоровна подошла ко мне после первого действия и объяснила, как надо произносить текст, чтобы он доходил до зрителя. Она сказала, что необходимо делать остановки после некоторых фраз, совсем короткие, для четкости. Она подняла указательный палец: «Вы скажите фразу, а потом задержитесь, вот так», — и она сделала особенную мину лицом, как бы подтолкнув сказанные слова. Я сразу поняла.

Всех нас увлекал внешний рисунок игры, и благодаря этому мы изучали живопись и скульптуру. Через друзей поэтов, главным образом через Городецкого[[78]](#endnote-69), о котором речь впереди, мы познакомились {87} с университетским «кружком молодых». Туда входили ученики профессора Зелинского[[79]](#endnote-70). Они-то и совершали с нами экскурсии в Эрмитаж, разбирали детально античное искусство, сложение и линии эллинов и римлян, а также эпоху Возрождения и XVIII век. Придя домой, я пробовала делать те или иные фигуры из основных поз, находить новые.

Пока Вера Федоровна и Мейерхольд с частью труппы отсутствовали, я все свободное от репетиций время проводила с Н. Н. Волоховой. Приходил Сапунов, «прилетал» Пронин. Собирались большей частью у Наташи. Николай Николаевич любил мечтать об изысканном маскараде, на котором все молодые актрисы театра должны были присутствовать в самых причудливых костюмах. На нас с Наташей он «примерял» один за другим, вместе с разноцветными париками. Он так чудесно их описывал, что я начинала верить в их реальность, ощущая, видя их на себе. Сапунов любил страшные истории и умел их рассказывать.

Наконец Комиссаржевская и Мейерхольд возвратились. Работа стала более интенсивной, театральная жизнь оживилась.

## Театральные субботы

Пронин, мечтавший еще со времени Театра-студии о некоем интимном клубе при театре — для актеров, поэтов, музыкантов и художников, обратился к Вере Федоровне с предложением устроить такие собрания, на которых актеры были бы окружены художниками и поэтами нового направления. Вере Федоровне чрезвычайно понравилась эта идея, и она сейчас же привела ее в исполнение.

Пригласили всех наиболее интересных литераторов, поэтов и художников (главным образом, близких кружку Вячеслава Иванова[[80]](#endnote-71)): Кузмина, Блока, Городецкого, Сологуба, Брюсова, приехавшего из Москвы, Зайцева, Зиновьеву-Аннибал, Ремизова, Вячеслава Иванова, Волынского, Чулкова, Дымова, Бакста, Сомова, братьев Милиоти, Суреньянца, Сорина и других.

Борис Пронин встретил приехавшего из Парижа Максимилиана Волошина[[81]](#endnote-72) на улице. Хотя Борис не был знаком с поэтом, он подошел к нему и пригласил на литературный субботник в театр Комиссаржевской. Волошин поблагодарил и записал адрес. Потом, после вечера, прощаясь с Борисом, он крепко пожал ему руку и сказал: «Я очень благодарен вам за приглашение. Сегодня я был в Париже».

Из‑за того, что перед открытием театр ремонтировался, репетировали в доме Комиссаржевской, в новом, неотделанном помещении. Там же пришлось принимать гостей. Н. Н. Сапунова попросили как-нибудь украсить нескладную длинную комнату с узкой эстрадой. Он удивил всех своей изобретательностью. Голубое ажурное полотно, напоминающее сети или, скорее, паутину, окутало стены. Это была часть декорации {88} для «Гедды Габлер». Невзрачная дешевая кушетка закрылась ковром. На покрытом сукном столе стояли свечи. Комната преобразилась.

Труппа собралась заранее. У актеров было приподнятое настроение, но вели себя все очень сдержанно. Вера Федоровна, трепещущая и торжественная, как перед первым представлением, ждала гостей. Она была одета парадно: в белом платье, с собольей пелериной на плечах. Наряд казался чужим на ней, да и никакой туалет не прибавил бы ничего к сиянию ее изумительных глаз.

В первый вечер Сологуб читал свою пьесу «Дар мудрых пчел»[[82]](#endnote-73). Я не заметила, когда вошел Блок, только после чтения я увидела его, стоявшего у стены рядом с женой, Любовью Дмитриевной, одетой в черное платье с белым воротничком. Она была высокого роста с нежным розовым лицом. Золотые волосы на прямой пробор закрывали уши. В ней узнавалась подлинно русская женщина и еще в большей степени — героиня северных саг.

В тот вечер Блок читал стихи в характерной для поэтов манере, но с совершенно индивидуальными интонациями и особенным металлическим звуком голоса. В нем ощущалась внутренняя сила и значительность.

Блок приковал к себе всеобщее внимание, хотя героем вечера должен был быть Ф. Сологуб. Сергей Городецкий делил успех с первым. Оригинальный и обаятельный, он стал нам близок как-то сразу. Из всех стихов, прочитанных Блоком, «Девочка в розовом капоре» пленила меня больше всего; мне так захотелось прослушать еще раз это стихотворение, что я обратилась к Блоку с довольно странной просьбой — прочитать мне его. Александр Александрович охотно и просто согласился на это. Мы встали оба за полуоткрытой дверью, и поэт прочел мне со всей проникновенностью «Девочку в розовом капоре».

Н. Н. Волохова, вспоминая потом этот случай, сказала, что полное доверие мне было оказано сразу.

Те минуты, когда Блок стоял против меня за дверью, отделяющей нас от всего собрания, как завеса его «метелей», я помню так ясно, как будто это было вчера. Серпантин его поэзии обвился вокруг меня. Скоро он должен был опутать остальных участников снежных плясок, предводителем которых стал веселый двойник Блока.

Собрание было многолюдно. Все присутствующие читали свои стихи. Кузмин пел «Александрийские песни»[[83]](#endnote-74). Вера Федоровна пела и декламировала. Кажется, в первую же субботу был поставлен «Дифирамб» Вячеслава Иванова[[84]](#endnote-75). Все наши актеры, скрытые занавесом, изображали хор. Я читала слова пифии. В промежутках между декламацией и пением весело болтали группами, завязывались знакомства. Мелькали женские улыбки, локоны, шарфы… Вихреобразные движения Филипповой, скользящая походка Мунт, пылающие глаза Шиловской, усталые, пленительные движения Ивановой и, как горящий факел над всем, — сама Комиссаржевская; все эти женщины приветливо {89} слушали, восхищались и восхищали, переходя от одной группы писателей к другой. На некоторое время и я отвлекалась от Блока. Хотелось поближе рассмотреть и других. Слишком много было интересных и значительных людей.

Конец вечера Мунт, Иванова, Волохова и я провели в компании Блока и Городецкого. Я попросила обоих поэтов дать мне стихи для чтения, и оба охотно исполнили мою просьбу.

В следующую субботу я получила от Городецкого собственноручно переписанную «Весну монастырскую» и от Блока — «Вот явилась, заслонила всех нарядных, всех подруг…». Почему-то впоследствии Блок изменил в этом стихотворении строки, которые особенно мне нравились. Вместо напечатанных теперь — «золотой твой пояс стянут и т. д.», там было следующее: «Так пускай же ветер будет петь обманы, петь шелка, пусть вовек не знают люди, как узка твоя рука…»

На втором собрании Блок читал свою пьесу «Король на площади». Внешность Блока, голос, манера чтения гармонировали с его стихами. Пьеса, навеянная современностью, была неожиданной и далекой от повседневности. Во время перерыва я услышала, как Блок сказал кому-то: «Зодчий и его дочь — это кадеты». Я рассмеялась про себя, потому что мысленно поставила рядом с образом зодчего думского говоруна в визитке. Тогда я еще не привыкла к отражению действительности в стихах Блока, к тому, что всякий реальный факт преображался в его творчестве. Как-то в самом начале нашего знакомства разговор зашел о стихотворении «В голубой далекой спаленке твой ребенок опочил…». Я спросила: «Ребенок умер?» И получила ответ: «Мать его задушила». Помню, что у меня вырвалось: «Не может быть! Тут нет убийства!» Александр Александрович улыбнулся и сказал: «Ну, просто умер, можно и так».

После небольшого перерыва, во время которого обсуждалась прочитанная пьеса, ее автора и других поэтов попросили опять читать стихи. На этот раз Блок прочитал «Незнакомку». Н. Н. Волохова была тут, не подозревая, что сама явится ее воплощением. «По вечерам над ресторанами…» имело наибольший успех. Этот вечер можно считать началом тесной дружбы Александра Блока с небольшой группой актеров, которая впоследствии принимала участие в его «снежных хороводах». Эта группа — Н. Н. Волохова, Е. М. Мунт, В. В. Иванова, В. П. Веригина, В. Э. Мейерхольд, Б. К. Пронин, позднее А. А. Голубев[[85]](#endnote-76).

В некоторых воспоминаниях о Блоке говорится, что поэт бывал за кулисами, вращался в кругу актеров: молодой человек развлекался театральными представлениями, веселился в кругу интересных женщин. «Болтали… много хохотали…» — пишет М. А. Бекетова[[86]](#endnote-77) мимоходом. На самом деле это было немного не так.

В театре Комиссаржевской создалась особая атмосфера, близкая поэту Блоку. Актеры и актрисы этого театра не походили на {90} обычных актеров. Тогда, в созданной Мейерхольдом и Комиссаржевской обстановке, они выгодно отличались от актеров других театров, были далеки от театральной пошлости, свойственной большинству кулис.

Поэтов и художников приглашали не только в гости, но и на генеральные репетиции. После первого представления «Гедды Габлер»[[87]](#endnote-78) все собрались в фойе театра. Потом мы уже небольшой компанией начали собираться по субботам у Веры Викторовны Ивановой.

## Открытие сезона. «Сестра Беатриса»

Сезон открылся только в ноябре «Геддой Габлер». Спектакль запомнился главным образом благодаря волшебным декорациям Сапунова. Постановка была поразительной красоты. Тончайший вкус, фантазия истинного театрального художника сказывались во всех деталях, и странно было слышать слова Гедды: «Здесь пахнет чем-то отжившим». Такую сказочную роскошь, разумеется, не мог предоставить своей жене скромный Тесман. Кто-то заметил, что эта декорация скорее подошла бы к пьесе Пшибышевского «Снег»[[88]](#endnote-79). Я скажу — вообще к Пшибышевскому, но не к пьесе «Снег», так как лейтмотивом постановки «Гедды Габлер» была золотая осень. Но тогда ни одной минуты не казалось мне, что Мейерхольд был неправ. По его словам, он хотел передать силу влюбленности в красоту. Он считал, что требовательность Гедды в этой области должна быть чрезвычайной. Однако в индивидуальности Комиссаржевской не было ни единой крупицы от Гедды Габлер. И костюм Гедды — декадентское зеленое платье с аметистовым широким ошейником — по-своему красивый, своеобразный, не шел актрисе. Слабость рук, мягкие, вялые движения, оттенок печали в голосе — все это было не от ибсеновской Гедды. Сцена с асессором Бракком пропала. Ироническое кокетство не получилось, не было и необходимого оттенка злости. Бравич — чудесный доктор Ранк в «Норе» — был неприемлем, на мой взгляд, в асессоре Бракке. По замыслу режиссера Бракк должен был вести с Геддой острый разговор, подобный искристому турниру, но ничего подобного у Бравича не получилось. В его репликах сквозил пошлый оттенок. Исполнитель роли Эйлерта Левборга А. И. Аркадьев показал на репетициях чудеса техники «в отбрасывании недостатков», как говорил Мейерхольд. Аркадьев имел их множество, благодаря долголетней службе на провинциальных сценах. Уже на роли Левборга он научился многому, но сыграть его как должно все-таки не смог. Может быть, для этого нужны были данные Станиславского, которым Мейерхольд всегда восхищался, вспоминая его в «Гедде Габлер».

Первый спектакль, к нашему всеобщему огорчению, прошел скучно и не имел большого успеха. Газеты ругались на все лады, издеваясь над Мейерхольдом и «отпевая» Комиссаржевскую[[89]](#endnote-80). Ужин после первого {91} представления «Гедды Габлер» оставил грустное воспоминание. Вера Федоровна была настолько огорчена холодным отношением публики, что не могла сдержаться даже среди многолюдного собрания. По ее щекам катились крупные слезы.

Мейерхольд произнес речь, убеждая Веру Федоровну и труппу не падать духом и верить в новое искусство, которое все-таки должно победить.

13 ноября состоялось первое представление пьесы Юшкевича «В городе». Генеральные репетиции прошли благополучно. Автор остался очень доволен, говорил всем много лестных слов. Ко мне он вначале относился холодновато. Все твердил, что Элька должна быть ослепительно красива без грима. На генеральной в гриме мы все, разумеется, преобразились. Юшкевич восторгался теперь и моей игрой, и внешностью, в особенности рисунком жестов. После мучительных сомнений наступили счастливые минуты.

Спектакль прошел с успехом. Юшкевича вызывали много раз. Мы торжествовали и считали постановку победой Мейерхольда и, следовательно, театра. Однако газеты разочаровали нас. Большинство ругало Мейерхольда. Даже Чулков (в газете «Товарищ»), в общем похваливший и пьесу, и в особенности исполнение, про постановку писал сдержанно, отметив только, что к этой пьесе метод Мейерхольда как раз подошел, так как она не бытовая.

Он очень похвалил Волохову, сказав, что она играла хорошо и подала руку помощи автору в изображении странного образа Дины. О Шиловской — Соне писал как о крупном даровании, рост которой интересно проследить. То, что Чулков написал про исполнение Эльки, окрылило меня, сделало счастливой. «Веригина останавливала на себе внимание, несмотря на то, что она играла очень неровно, несовершенно и неуверенно, в ней чувствовалась художественно-артистическое дарование, быть может, очень крупное. Г‑жа Веригина играла безумную Эльку. В ее тоне была страстная тоска, влюбленность. Иногда казалось, что она приближается к тайне, а ее голос звучал как музыкальное предчувствие каких-то иных фаз жизни, без вздохов и без темной печали».

Но артистов хвалили так, как будто режиссер был ни при чем. Это огорчало, к тому же отрицательные отзывы прессы сказались на сборах.

Скоро нам суждено было утешиться, но все-таки до сих пор не могу вспомнить без чувства досады об ошибке, которую, на мой взгляд, сделал театр, не начав сезон с «Сестры Беатрисы». Постановка эта имела ошеломляющий успех. Это был триумф Комиссаржевской, громадный успех Мейерхольда.

На последней генеральной репетиции присутствовали многие писатели, художники, музыканты. После третьего действия Мейерхольд, намеревавшийся что-то сказать Лядову[[90]](#endnote-81), который написал музыку к «Сестре Беатрисе», остановился в смущении на полуслове: по лицу {92} композитора струились слезы. Не один Лядов — многие из присутствующих были потрясены до глубины души. Я испытала светлое чувство, знакомое по Художественному театру, когда мы радовались успеху его постановок. На этот раз радость перешла в беспредельный восторг. В тот вечер я положительно обожала Комиссаржевскую. Надо сказать, что Вера Федоровна даже в своих лучших ролях в какие-то моменты грешила против хорошего вкуса. (Гастроли по провинции давали себя знать.) Скажем, фраза из «Гедды Габлер» «В десять часов придет с пира Эйлерт Левборг… увенчанный листвою винограда» звучала у нее всегда мелодраматично. Но в «Беатрисе» Вера Федоровна не «вырывалась» ни на секунду, и самым совершенным был акт, где она изображала мадонну.

В постановке «Беатрисы» Мейерхольд уже не повторил ошибок студии. Декорации и эскизы костюмов писал тот же Судейкин, но все было рассчитано так, чтобы ничто не мешало выявлению пластического образа. Создавая его, Мейерхольд не «копировал» старых мастеров. Все же рецензенты находили в постановке влияние художников раннего Возрождения. Облик Волоховой — игуменьи был как бы навеян Джотто. Жесты Глебовой, манера держать ладони вызывали в памяти Мемлинга[[91]](#endnote-82). Первая сцена Беатрисы с принцем Белидором по мизансцене напоминала картину Доменико Венециано «Мучение святой Лючии». Нежный палач над коленопреклоненной Лючией, конечно, мог навести на мысль повторить его в Белидоре, который стал в конце концов палачом Беатрисы.

Чудом искусства было исполнение Комиссаржевской роли Беатрисы. Было запрещено показывать статую мадонны, поэтому она выходила из-за кулис в своем ослепительном одеянии, надевала оставленный Беатрисой плащ и головной убор и проходила по сцене к нише, в которой появлялись нищие, чтобы раздать им милостыню. Комиссаржевская поверила до конца в свое перевоплощение. Только артистическая вера могла помочь осуществить неосуществимое.

Рецензент Азов[[92]](#endnote-83) писал, между прочим, что Комиссаржевская освободилась от пут режиссера, вырвалась на волю и потому играла в спектакле вдохновенно. Ничего такого не было на самом деле. Огонь Комиссаржевской, все ее чувства были заключены в строгую форму, данную автором и режиссером. Если бы она «вырвалась», тогда бы у нее появились тона Ларисы из «Бесприданницы» и других подобных ролей, за что сам же Азов упрекал Комиссаржевскую в «Гедде Габлер».

Прочитав пьесу, я подумала, что необходимо вычеркнуть слова Аллеты, обращенные к мнимой Беатрисе: «Отчего у вас в руках лучи света?» Кто в это поверит? Не вызовет ли такая фраза смех? Но когда маленькая Аллета — Мунт говорила мадонне — Комиссаржевской: «А почему у вас в глазах светят звезды?» — никто не сомневался, что так оно и есть. Все ощущали и лучи света в руках мадонны.

{93} Образ монахини Беатрисы и образ мадонны передавались Комиссаржевской совершенно различно. Артистка одинаково строго следовала ритму Метерлинка, но окраска голоса у мадонны была иной. Его звук был подобен чистому звуку неведомого, прекрасного инструмента, от него исходило великое успокоение. В словах чувствовалось мудрое знание.

В последнем действии сестры переносили на белых пеленах возвратившуюся из грешного мира Беатрису, измученную, умирающую, и мы ощущали творческий трепет артистки. Мелодика речи в основном была та же, что в первых актах, но внутренний огонь рвался из слабой груди. Когда Беатриса — Комиссаржевская рассказывала о своих страданиях и грехах, по ее лицу струились слезы. Но вот вырывался негодующий музыкальный вопль: «А‑а! Ангелы небесные *(выше по звуку)* — где они? *(еще выше)* — что они делают?»

Голос Комиссаржевской то замирал, то усиливался. Перед концом Беатриса говорила все тише и тише, с короткими остановками: «Я жила в мире… где мне нельзя было понять… зачем существуют… ненависть и злоба… теперь я умираю в другом мире… и не понимаю… куда ведут доброта… и любовь…» Комиссаржевская вдруг поднималась с протянутыми вперед руками, с широко открытыми глазами и, сделав вздох, в котором выражалось восхищенное удивление, падала на руки сестер.

В то время как она говорила о «цепенеющих губах», была полная иллюзия их неподвижности, хотя неподвижным было все лицо, но не губы.

Данте написал «Божественную комедию», и мы знаем о поэте столько же, сколько знали его современники, и, быть может, больше, чем они. Комиссаржевская создала сестру Беатрису, но никому уже не дано познать это чудо. Искусство актера летуче. Дыхание времени сдувает его волшебный узор.

В пьесе Метерлинка хорошо играла Волохова игуменью. Прекрасное лицо, красота движений и поз. Волохова чувствовала эпоху раннего Возрождения и особенно нравилась художникам и поэтам. Филиппова была трогательной Эглантиной. Ее огромные глаза сияли, когда она склонялась к Беатрисе.

С постановки «Сестры Беатрисы» театр приобрел поклонников.

## Поэт и три актрисы

Из всех поэтов чаще всего приходил в наш театр Блок. Александр Александрович всем импонировал, все дорожили его словами, его мнением. Обычно он проводил в антракте некоторое время внизу, перехваченный Мейерхольдом или Ф. Ф. Комиссаржевским, иногда разговаривал с Верой Федоровной, а затем поднимался наверх, в уборную, где гримировались Волохова, Мунт и я. Мы встречали его с неизменной {94} приветливостью, хотя и не так почтительно, как те внизу. Я как-то сразу угадала за плечом строгого поэта присутствие его веселого двойника, который мне стал так близок. Не знаю, когда и как это случилось, но очень скоро у нас установилось особое юмористическое отношение друг к другу.

На длинном узком столе — три зеркала, перед каждым по две лампы, на белой клеенке грим, пуховки, лапки, растушовки. Если шла пьеса С. Юшкевича «В городе», за столом сидели: Дина Глан с лицом врубелевского ангела (Волохова), большеглазая Ева с голубоватым тоном лица (Мунт) и безумная Элька, вся в ленточках (Веригина). Если шла «Сестра Беатриса», тут были игуменья и три голубые монахини (третья — В. В. Иванова). В вечер «Балаганчика» — голубая средневековая дама, розовая маска и черная маска в зловещем красном уборе и черно-красном костюме. Мы подправляли грим, перебрасываясь словами. В дверь стучали, появлялась высокая фигура поэта.

Раздавалось звенящее «А‑а‑а!» — приветствие Мунт, я вставала, с шумом отодвинув стул, Волохова молча улыбалась своей победной улыбкой. Блок почтительно целовал руку у моих подруг, затем здоровался со мной, отчеканивая слова: «Здравствуйте, Валентина Петровна!» (Ударение делалось на первом слове). У этой фразы был неизменный задорный оттенок. Между нами было как бы условлено: при каждой встрече посмотрим друг на друга быстрым, ускользающим взглядом, и потянется цепь смешных слов.

На генеральных репетициях и первых представлениях Александр Александрович прежде всего высказывал свое мнение о постановке и нашей игре, а затем шла болтовня — «вдохновенный вздор», как я это называла. Во время рядовых спектаклей мы не говорили о пьесах и вообще не вели никаких серьезных разговоров. При звуке колокольчика спускались вниз, Александр Александрович шел за нами и иногда оставался у двери, ведущей на сцену, дожидаясь, когда кто-нибудь освободится. Тут говорили шепотом; часто к нам присоединялся Мейерхольд и другие актеры или кто-нибудь из художников.

Больше всего, особенно первое время, Блок разговаривал со мной, и Н. Н. Волохова даже думала, что он приходит за кулисы главным образом ради меня, но однажды во время генеральной репетиции «Сестры Беатрисы» она с изумлением узнала настоящую причину его частых посещений.

Блок зашел по обыкновению к нам в уборную. Когда кончился антракт, мы пошли проводить его до лестницы. Он спустился вниз, Волохова осталась стоять наверху и посмотрела ему вслед. Вдруг Александр Александрович обернулся, сделал несколько нерешительных шагов к ней, потом опять отпрянул и, наконец, поднявшись на первые ступени лестницы, сказал смущенно и торжественно, что теперь, сию минуту, он понял, что означало его предчувствие, его {95} смятение последних месяцев. «Я только что увидел это в ваших глазах, только сейчас осознал, что это именно они и ничто другое заставляют меня приходить в театр».

Влюбленность Блока скоро стала очевидной для всех. Каждое стихотворение, посвященное Волоховой, вызывало острый интерес среди поэтов. Первые стихи ей он написал по ее же просьбе. Она просто попросила дать что-нибудь для чтения в концертах. 1 января 1907 года поэт прислал Волоховой красные розы с новыми стихами: «Я в дольний мир вошла, как в ложу. Театр взволнованный погас, и я одна лишь мрак тревожу живым огнем крылатых глаз».

Волохова была восхищена и вместе с тем смущена этими строками и, разумеется, не решилась читать их с эстрады. Вокруг выражения «крылатые глаза» между поэтами возник спор: хорошо ли это, можно ли глаза называть крылатыми? Стихотворение обратило на себя исключительное внимание потому, что оно явилось разрешением смятенного состояния души, в котором находился Блок, естественно, очень интересовавший своих собратьев. Этот интерес был перенесен теперь и на Волохову.

Разумеется, увлечение поэта не могло оставаться тайной для его жены, но отнеслась она к этому необычно. Она почувствовала, что он любит в Волоховой свою нынешнюю музу. Стихи о «Незнакомке» предрекли «Прекрасной даме» появление соперницы, но, несмотря на естественную в данном случае ревность, она отдавала должное красоте и значительности Волоховой, к тому же, может быть, она безотчетно знала, что сама непреходяща для Блока. Действительно, близ Любови Дмитриевны он остался до самого конца. Тут была не только «литература», но и настоящая привязанность, большая человеческая любовь и преклонение. В разговорах с нами о Любови Дмитриевне Александр Александрович часто повторял: «Люба мудрая, Люба знает».

Вскоре после нашего знакомства Л. Д. Блок пригласила Волохову и меня к себе, и мы сделались частыми гостями на Лахтинской, где тогда жили Блоки. Там иногда мы встречали Анну Ивановну Менделееву, мать Любови Дмитриевны, Марью Андреевну Бекетову, тетку Блока, и его мать Александру Андреевну. Существует мнение, что у большинства выдающихся людей были незаурядные матери, это мнение лишний раз подтверждается примером Блока. Любовь Дмитриевна говорила мне: «Александра Андреевна и Александр Александрович до такой степени похожи друг на друга!» Мне самой всегда казалось, что многое в них было одинаковым: особая манера речи, суждения об окружающем, отношение к различным явлениям жизни. Многое слишком серьезно, даже болезненно принималось обоими. У сына и у матери все чувства были чрезмерны — чрезмерной была у Александры Андреевны и любовь к сыну. Однако это нисколько не мешало ей быть справедливым судьей его стихов. Она умела тонко разбираться в творчестве Блока. Свои произведения он {96} читал ей первой и очень считался с ее мнением. В конце сезона Александра Андреевна уехала из Петербурга, и я лично познакомилась с ней ближе гораздо позднее. В 1915 году у нас произошел разговор, который я привожу теперь для характеристики ее созвучия с сыном. Мы говорили о стихотворении «На поле Куликовом», о его пророческом смысле.

И вечный бой, покой нам только снится  
Сквозь кровь и пыль.  
Летит, летит степная кобылица  
И мнет ковыль…

Закат в крови. Из сердца кровь струится…  
Плачь, сердце, плачь.  
Покоя нет. Степная кобылица  
Несется вскачь.

По поводу этих строк Александра Андреевна мне сказала:

— Саша описал мой сон. Я постоянно вижу во сне, что мчусь куда-то и не могу остановиться. Мимо меня все мелькает, ветер дует в лицо, а я лечу с мучительным чувством, знаю, что не будет покоя.

Мы бывали у Блоков обычно после спектакля и просиживали до трех и даже до четырех часов вчетвером. Говорили о литературе, главным образом о стихах, о наших театральных делах и, наконец, шутили, просто болтали всякий вздор.

Блок в своем существе поэта был строг и даже суров, но, как я уже говорила, у него был веселый двойник, который ничего не хотел знать о строгом поэте с его высокой миссией. Они были раздельны. Вдохновенный вздор, словесную игру заводил с нами этот другой Блок, который был особенно близок мне. Ему самому тоже всегда хотелось шутить и смеяться в моем присутствии. Н. Н. Волохова и Любовь Дмитриевна говорили, что мы вдохновляем друг друга.

Иногда мне кажется непростительным, что я не записывала наши диалоги, иногда, наоборот, думаю, что это неважно. В конце концов все дело заключалось в тоне, в смешной неподражаемой манере произносить фразы. Сейчас безнадежно трудно передать его веселость, его творческое дурачество. «Вот оно, мое веселье, пляшет и звенит, звенит, в кустах пропав».

Отзвенело веселье, звук умер, но он еще дрожит в ушах тех, кто его слышал.

Блок был земным, отнюдь не безгрешным человеком. Но соприкосновения с «низменным» не отпечатывались на нем. Я видела его всегда затянутым «лентой млечной», отвлеченным и чистым. Н. Н. Волохова сказала однажды: «К Блоку тянулось много грязных рук, многим почему-то хотелось утянуть его в трясину, но с него все соскальзывало, как со льда, и он оставался прозрачным».

В квартире Блоков жили Поэт и Прекрасная дама — настоящие, без тени того декадентского ломанья, которое было свойственно тогда {97} некоторым поэтам и особенно их дамам. Безыскусственность, скромность и предельная искренность отличали обоих от большинства. Путь к Блокам через Неву на Петербургскую сторону уже радовал. Снежный Петербург и наш друг поэт были неразделимы. Погружаясь в снежную мглу, мы уже вступали в царство Блока. Я приезжала на Лахтинскую всегда в приподнятом настроении. Помню те моменты, когда на наш звонок открывал дверь сам хозяин, неизменно в темно-синей блузе с белым отложным воротничком. При виде Волоховой он опускал на мгновение глаза, но я тотчас же разбивала «трепетное» настроение какой-нибудь неожиданной фразой, которая его смешила. Он преувеличенно вежливо снимал с меня пальто. Иногда юмористический тон появлялся не сразу. Порой мы говорили о чем-нибудь насущном для нас в данный момент, обсуждали что-нибудь серьезное, и вдруг в Александра Александровича «вступало». Передавая мне чашку чая, он говорил напыщенно, каким-то пустым звуком: «Как я счастлив передать вам это». Обычно я сентиментально вздыхала, а Любовь Дмитриевна со смешком на низких нотах говорила: «Ну, начинается!» И уж раз началось, то, как правило, не скоро кончалось.

Иногда Блок дурачился до изнеможения. Наталья Николаевна говорила, что ее начинала беспокоить в таких случаях напряженная атмосфера, — я не замечала этого, меня несло в веселом вихре шуток вслед за Блоком. Впрочем, некоторую чрезмерную остроту ощущала иногда и я, это бывало главным образом в разговорах о «Клотильдочке и Морисе», которые появились уже на второй год нашего знакомства. Однажды Александр Александрович сказал мне: «Мы должны с вами породниться, Валентина Петровна. Давайте женим наших детей». Я возразила на это, что у нас нет никаких детей. «Ничего, будут. У вас будет дочь Клотильдочка, а у меня сын Морис. Они должны пожениться». Через несколько дней после этого разговора мы с Волоховой пришли к Блокам. Я забыла о Клотильдочке. Александр Александрович неожиданно ушел к себе и через некоторое время возвратился с довольным видом, держа больших вырезанных из газеты кукол. Одну он поднес мне со словами: «Вот ваша Клотильдочка, Валентина Петровна, у нее ножки, как у вас, смотрите». Я нашла эту пару детей прелестными, но с большой наклонностью к дегенеративности. Блок, смеясь, защищал их и уверял, что Клотильдочка — мой портрет. Его Морис был с кудрявыми волосами и невероятно тонкой шеей. Александр Александрович повесил кукол на отдушину печки и во всех рассказах о них изощрялся один. Тут я только слушала вместе с другими и хохотала.

Но не только шутки и веселье приносило общение с Блоком. Александр Александрович был для меня тем, кто знает больше всех. Я ощутила это сразу, почти с первой встречи. В серьезном он относился ко мне строго, с предельной правдивостью. У Блока совершенно отсутствовала манера золотить пилюлю.

{98} В литературных и отчасти в артистических кругах тогда говорилось много такого, о чем, в сущности, за чайным столом говорить легкомысленно. Словами «мистический анархизм», «неприятие мира», «третье царство», «преображенный мир»[[93]](#endnote-84) и т. д. зачастую просто жонглировали. Я часто бывала в полном восторге от упоительной литературной болтовни и сама принимала в ней участие, главным образом в присутствии В. Э. Мейерхольда, который, надо сказать, любил «поговорить». «Сначала скажете слова, а потом в них поверите», — как сказала ему однажды моя сестра Вера.

Но у Блока не было слов без глубокого внутреннего содержания, поэтому он очень сердился на всех тех, кто в словах находил лишь внешнее. Когда поэт веселился и шутил, он шутил в области, где можно было быть легкомысленным, в противоположность Мейерхольду, который мог шутить всем: увлекательно развивал какую-нибудь мысль, казался влюбленным в нее, а потом, очень скоро, начинал издеваться над этим любимым. Я знала, что Александр Александрович такого отношения не прощал, но сама я невольно прощала это Мейерхольду, потому что любила его как художника и режиссера. Блок относился к Мейерхольду по-разному. В некоторых его постановках он видел черты гениальности, другие отвергал[[94]](#endnote-85). Мейерхольд говорил мне полушутя: «Я всегда ношу маску», — и мне кажется, что в те моменты, когда на нем бывала маска, которой он овладевал до конца, Блок мог общаться с ним; когда же он примерял какую-нибудь новую и чувствовал себя в ней неуверенно, Александр Александрович отдалялся от него. Когда я говорю о масках Мейерхольда, я не хочу порицать его, это его природа, и природа подлинно театральная.

Я уже говорила, что у нас с Блоком были не только шутливые отношения. Со всем наиболее существенным, касающимся моей внутренней жизни, и некоторыми вопросами в плане театральной работы я обращалась к Александру Александровичу, который всегда был готов помочь разобраться в любых затруднениях. Привожу его письмо ко мне от 25 ноября 1906 года.

*Многоуважаемая Валентина Петровна!*

*Спасибо за Ваше письмо. Непременно приду к Вам завтра часа в 4, как Вы пишете. Постараюсь передать Вам все что сумею. Искренно Вам сочувствую и понимаю Ваше настроение: и со мной случается, но обыкновенно к лучшему: когда тоскую об утрате себя, это значит, что стихи лучше напишу, а когда доволен собой, обречен на бесплодность*.

*Искренне уважающий Вас*

*Александр Блок*[[95]](#endnote-86)

*25‑XI‑06*

*СПБ*

{99} Блок зашел ко мне, как обещал, в четыре часа. (Он вообще был чрезвычайно точен.) Я рассказала ему о своих сомнениях, и он помог мне несколькими ценными замечаниями, помог главным образом тем, что заставил внутренне подобраться.

Нередко в наших разговорах возникали неожиданные темы. Помню ясно один из разговоров о Библии. Я была в гостях на Лахтинской. Мы сидели в кабинете. Александр Александрович в кресле перед столом. В одной руке он держал папиросу, другая лежала на ручке кресла, голова с приподнятым подбородком была чуть-чуть склонена набок. Он улыбался — разговор был веселый.

Внезапно мне пришла в голову мысль спросить его мнение о Библии. К этой книге книг я почему-то чувствовала отвращение. Напрасно старалась я проникнуться мрачной поэзией книги пророков — она наводила на меня только тоску. Я сказала об этом Александру Александровичу, прибавив, что жульничества Исава и Иакова вызывают во мне неприязнь. Полуулыбка Блока перешла в улыбку, он повел слегка головой и почти серьезно заметил: «А я ведь тоже не люблю Библии». Тогда у меня вырвалось: «Отлично, теперь я буду ненавидеть ее с легким сердцем». Он засмеялся и сказал категорически: «И ненавидьте».

Через некоторое время Библия выплыла опять. Александр Александрович, Любовь Дмитриевна, Волохова и я отправились в Религиозно-философское общество[[96]](#endnote-87) на доклад В. В. Розанова. У автора была очень плохая дикция и за него читал кто-то другой, а сам он сидел за столом спиной к аудитории. Это выглядело странным, мы переглянулись и сразу пришли в веселое настроение.

В докладе Розанов доказывал, что Христос никого не спас, а принес с собой только печаль, что Евангелие — книга мрачная, а Библия, наоборот, радостная, проникнутая смехом. Улучив минуту, я шепнула Блоку, что не заметила там никакого смеха: «Один раз, правда, хихикнула Сарра…» Блок быстро повернул ко мне лицо, задорное, по-детски веселое, и начал меня упрашивать: «Скажите, скажите это вслух». Разумеется, я на это не решилась, но Александру Александровичу очень хотелось, чтобы я огорошила почтенное собрание своим заявлением.

Вообще иногда Блок относился к окружающим с невыразимым юмором. В иные периоды веселость сопровождала нас всюду. Даже на «средах» Вячеслава Иванова и на «воскресеньях» Сологуба[[97]](#endnote-88) она находила себе пищу.

К Вячеславу Иванову Мунт, Волохову и меня возил всегда Мейерхольд. Блоки приезжали туда всякий раз, когда бывали и мы, — мы сговаривались. Надо сказать, что раньше Любовь Дмитриевна почти никогда не появлялась вместе с Блоком: она не любила, чтобы на нее смотрели, как на «чучело» — жену поэта («чучело» — ее собственное выражение). Но с нами она подружилась и вошла в наш «хоровод».

{100} У Иванова собиралось всегда очень много народу. Вячеслав Иванов пользовался большим авторитетом. На его «средах» поэты читали свои новые стихи, пьесы (Блок читал «Незнакомку» и «Снежную маску»), делали доклады. Тему вечера давал сам Вячеслав Иванович. Например, был вечер, посвященный Эросу, затем помню вечер, на котором М. А. Волошин читал доклад на тему о вечной женственности, премудрости Софии.

В тот вечер сначала все шло благополучно, было серьезно и торжественно. Правда, мы явились, как всегда, в веселом расположении духа. Я заявила Блоку, что сяду от него подальше, чтобы не впасть в легкомысленное настроение. Он посмотрел на меня с победоносным видом и сделал едва заметное движение подбородком, как бы желая сказать: «Берегитесь!» Я села на край сундука у самой двери рядом с Мунт и принялась с интересом слушать. Вдруг мне отчаянно захотелось взглянуть в сторону Блока. Внутренний голос говорил, как Хоме Бруту: «Не гляди!», но я все-таки не удержалась. Ужас! Блок сидел у стены с торжественным лицом, нелепо держа перед собой указательный палец. Глаза его смотрели на меня с безмятежным спокойствием. Я не выдержала этого испытания и, чтобы скрыть душивший меня смех, спряталась за Мунт.

По докладу первый выступал Вячеслав Иванов, который говорил всегда совершенно замечательно. Все слушали его с большим вниманием, но после его речи произошло нечто неожиданное. Поднялся некий думский депутат из Одессы. В его манере не было заметно ни тени смущения, наоборот, — вид у него был самый решительный. Депутат с необыкновенным темпераментом обрушился на докладчика и самого Вячеслава Иванова. Восхваления вечной женственности, рассуждения о премудрости Софии привели его в полнейшее негодование: «Женщина — существо второстепенное, в синагоге она не имеет права даже молиться вместе с мужчинами, и какая у нее может быть мудрость, когда она нелогична».

Все были озадачены этим выступлением. Мне показалось, что Вячеслав Иванович смущен: как любезному хозяину, ему неудобно было осадить оратора, который, в сущности, сорвал настроение вечера. Мы с Е. М. Мунт содрогались от сдерживаемого смеха. Было очевидно, что депутат отождествлял с Софией каких-то известных ему женщин.

Спасла положение жена Вячеслава Иванова — Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал[[98]](#endnote-89). Она заявила: «Женщина нелогична потому, что она гениальна». Все зааплодировали, расхохотались, и гневному оратору пришлось стушеваться. Во время его замечательной речи я не решалась взглянуть на Блока. Только когда явилась возможность открыто смеяться, я посмотрела в его сторону. У него были очень веселые глаза.

## **{****101}** «Балаганчик». Вечер бумажных дам

Из всех постановок, осуществленных Мейерхольдом в первый сезон театра на Офицерской, кроме «Сестры Беатрисы», наиболее значительными были спектакли «Жизнь человека» Андреева и «Балаганчик» Блока.

Всеволод Эмильевич мечтал о «Балаганчике» с тех пор, как эта феерия была написана, и предложил ее театру как только представился удобный случай. Тут можно было обойтись без Комиссаржевской, которой необходимо было отдохнуть, и дирекция согласилась на постановку. Решили ставить «Балаганчик» вместе с «Чудом святого Антония» Метерлинка. Роли в первой пьесе распределились так: Коломбина — М. А. Русьева, Пьеро — В. Э. Мейерхольд, Арлекин — А. А. Голубев. Первая пара влюбленных — Е. М. Мунт и А. Я. Закушняк. Вторая пара влюбленных — В. П. Веригина и М. А. Бецкий. Третья пара влюбленных — Н. Н. Волохова и А. П. Зонов. Мистики — К. Э. Гибшман, И. А. Лебединский, К. А. Давидовский, П. Ф. Шаров. Председатель — А. П. Нелидов. Автор — А. Н. Феона.

Мейерхольд, во многом противоположный Блоку, за какой-то чертой творчества приближался к нему. Это была та грань, за которой режиссер оставлял быт, грубую театральность, все обычное сегодняшнего и вчерашнего дня и погружался в музыкальную сферу и сферу иронии, где в период «Балаганчика» витал поэт, откуда он смотрел на мир.

Воплотить такую отвлеченную, ажурную пьесу, перенести ее на сцену, где все материально, казалось просто невозможным, однако режиссер сразу нашел нужную сценическую форму. Без лишних разговоров, без особого разбора текста (если не считать пояснений Г. И. Чулкова, которые были только литературными) Мейерхольд приступил к репетициям. Особым приемом, свойственным только ему, главным образом чарами дирижера, он сумел заставить звучать актерский оркестр, как ему было нужно. Истинное лицо поэта Блока через режиссера было воспринято актерами. Мейерхольд сам совершенно замечательно играл Пьеро, доводя роль до жуткой серьезности и подлинности.

Н. Н. Сапунов построил на сцене маленький театрик с традиционным поднимающимся кверху занавесом. Когда занавес поднимался, зрители видели в глубине сцены, посередине, окно. Параллельно рампе стоял стол, покрытый черным сукном, за столом сидели мистики, в центре — председатель. Они помещались за черными картонными сюртуками. Из манжет виднелись кисти рук, из воротничков торчали головы. Мистики говорили неодинаково: одни притушенным звуком, другие почти звонко. Они прислушивались к неведомому, к жуткому, но желанному приближению. Когда Мейерхольд репетировал с ними за столом, он читал за некоторых сам, причем всегда закрывал глаза. Он делал это невольно и, прислушиваясь {102} к чему-то невидимому, таким образом сосредоточивался. Эта сосредоточенность и творческий трепет режиссера помогли актерам в работе, для многих совершенно новой и трудной.

В музыкальный узор мистиков врывалась тема Пьеро, которая звучала обособленно.

После реплики «Наступит событие» совершенно неожиданным тоном начал роль Мейерхольд — Пьеро. Явственно пробормотав горестное, короткое восклицание: «О, вечный ужас, вечный мрак», дальше на высоком регистре (в пределах своих возможностей) он продолжал: «Неверная! Где ты?» — и немного ниже по звуку: «Сквозь улицы сонные протянулась длинная цепь фонарей…»

Сухой оттенок голоса и почти деревянные интонации были чрезвычайно удачны и уместны. На них, как музыкальный эксцентрик-виртуоз, с несравненным искусством играл Мейерхольд. За пустым звуком его речей слышалась настоящая печаль. Иногда слова произносились неожиданно жалобно, как если бы кто-то надавливал пружинку в деревянном сердце куклы и оно издавало стон: «Где же ты? (Упавшим голосом.) Отчего за последней парою не вступить и нам в назначенный круг?..»

Жалобные стоны становились порой протяжными: «Слышишь ты, Коломбина, как сердце бедное тя-янет, тя-янет грустную песню свою?»

У автора сказано: «Пьеро размечтался и оживился». Мейерхольд нелепо взмахивал одним и другим рукавом, и в этом движении паяца выражалась радость внезапно озарившей надежды. Повторяющиеся взмахи рукавов говорили о разном. Музыкальное существование в образе рождало эти условные жесты, они были красноречивы, потому что, повторяю, их подсказывал внутренний ритм роли. Жесты следовали всегда после слов, дополняя их, как бы допевая песню, говоря без слов о чем-то, понятном одному Пьеро. В молчании Мейерхольд еще больше приковывал к себе внимание. Музыкальное содержание образа подчиняло его своему ритму. Пьеро как бы прислушивался к песне, которую пел по воле сердца. Его взгляд был странен — он пристально смотрел в себя.

Выбегал Автор и торопливо убеждал публику, что актер говорит вздор. Тривиальный тон врывался резким диссонансом, который тотчас же разрешался консонансом вздоха Пьеро: «Коломбина!» После диалога мистиков, ожидающих в сладком ужасе гостью — смерть, продолжением их мелодии мечтательно звучали слова: «Коломбина! Приди!» Мейерхольд ни на секунду не выключался из общего звучания, ни на секунду не замолкала тема Пьеро, хотя он молча сидел со сложенными на коленях руками и приподнятым кверху лицом. Так изобразил его художник Ульянов: голова Пьеро как бы лежит на круглом блюде — накрахмаленном белом воротнике[[99]](#endnote-90).

Появлялась Коломбина. Мистики восклицали в благоговейном восторге:

{103} — Прибыла!

— Как бела ее одежда!

. . . . . . . . . . . . . . . . . . .

— Это смерть!

А Пьеро неожиданно просто говорил: «Господа! Вы ошибаетесь! (Выше тоном.) Это — Коломбина! (Еще выше.) Это моя невеста!» Мистики приходили в ужас от такого кощунства, председатель восклицал: «Ты не узнаешь смерти?»

«По бледному лицу Пьеро бродит растерянная улыбка» — сказано у автора. Мейерхольд не улыбался, но казалось, что он улыбается, — смущенная улыбка чувствовалась в покорно и просто произнесенных словах: «Я ухожу. Или вы правы, и я — несчастный сумасшедший. Или вы сошли с ума — и я одинокий, непонятый вздыхатель». За словами следовал условный (на звуке) вздох и взмах рукавов. Совершенно отрешенно, тоном блаженного произносились слова: «Носи меня, вьюга, по улицам! О, вечный ужас! Вечный мрак!» «Я не оставлю тебя», — говорила Коломбина и брала Пьеро за руку.

Из‑под стола появлялся Арлекин — Голубев. Стройный, высокий, пластичный, он вносил с собой новую струю на сцену — теплый звук земной поэзии. Он не преклонялся перед Коломбиной, она не внушала ему священный трепет и тем более ужас. Он видел реальный мир, и образ Коломбины был для него реален.

Жду тебя на распутьях, подруга,  
В серых сумерках зимнего дня!  
Над тобою поет моя вьюга,  
Для тебя бубенцами звеня!

На просцениум выбегал Автор. Он возмущался и объяснял публике, что писал нечто совсем другое, что актеры калечат его пьесу, но кто-то невидимый утягивал его за кулисы.

Вторая картина начиналась музыкой масок. Маски в подчеркнуто маскарадных костюмах прогуливались по сцене. Они не танцевали, не сплетались в эффектные узоры, а просто шествовали, показывая себя, как это делают обычно ряженые в начале вечера, как бы говоря: узнавайте, кто мы? На скамье, на авансцене сидел Пьеро. Он говорил светлым тоном о том, как опутал сетями Арлекин его подругу, как она оказалась картонной и как оба они плясали вокруг упавшей куклы. Все грустнее звучал монолог, в гладком звуке голоса просвечивали страдальческие ноты.

Маски вереницей обходили скамью, и когда она открывалась, зрители видели вместо Пьеро первую пару влюбленных. Розовая дама и Голубой кавалер смотрели ввысь. На ней было розовое платье с короткой талией и шляпа корзинкой с лентами, завязанная под подбородком, по моде начала XIX века. Голубой костюм ее партнера не подходил по стилю (маскарадная условность), но гармонировал с костюмом Розовой маски. Мунт говорила серебряным тоном, в светлом чистом звуке слышалась наивность.

{104} Первую пару влюбленных также закрывала вереница масок. Перед выходом второй пары («Вихрь плащей») играли галоп. Музыка предшествовала появлению всех трех пар, однако под музыку не говорили, она умолкала во время слов.

Костюм Черной маски, как ее называл автор, или Красной маски, как называл Мейерхольд, был очень интересный. Плиссированное, доходящее до полу платье состояло из двух половин — черной и красной. Большой вырез открывал плечи. Длинные, до полу, разрезанные рукава играли роль плаща. На голове — странный убор в виде громадного банта со многими петлями, на каркасе. Кавалер был обтянут в красное и черное и окутан плащом. Мы вылетали на сцену под музыку, вихреобразные движения переходили в замедленные во время слов, которые произносились Красной маской зазывающе, нараспев: «Иди‑и за мной! Насти-игни меня (Выше, торжествующе.) Я страстней и грустней невесты твоей! (Ниже, с затаенной страстью в голосе.) Гибкой руко-ой обними меня! (Еще ниже, протяжно.) Кубок мой темный до дна испей!»

Между строфами возникали вихри движений, подобные столбикам вихрей на дорогах, — внезапно возникающих и так же внезапно исчезающих. Отчаяние слышалось в словах кавалера — Бецкого:

Ты завела в переулок глухой,  
Ты отравила смертельным ядом!

После реплики отчаянного упрека —

Ты смела мне черты, завела во тьму,  
Где кивал, кивал мне — черный двойник! —

слова Черной маски звучали победно, в том же темпе, как слова кавалера, и начинались с ноты, на которой он кончал фразу.

Я — вольная дева! Путь мой — к победам!  
Иди за мной, куда я веду!

Последняя фраза произносилась с затаенной радостью, высоко. Постепенно звук спускался:

О, ты пойдешь за огненным следом,  
Ты будешь со мной в бреду!

Как эхо звучал ответ кавалера: «Иду, покорен участи строгой…» А из слов: «О, вейся, плащ — огневой проводник» снова возникал вихрь движений, вихрь плащей, и мы убегали.

На скамейке сидела дама — Волохова, в голубом платье, в остроконечном уборе без маски. Она как эхо повторяла своим красивым голосом последние слова рыцаря. Рыцарь, стоявший возле нее, произносил текст важно и значительно, чересчур значительно. Режиссер требовал этого от исполнителя, чтобы ирония автора стала сразу очевидной. Рыцарь чертил неимоверно длинным мечом круг и говорил: «Вы знаете все, что было и что будет. Вы поняли значение начертанного здесь круга».

{105} Неожиданно возникший паяц показывал им язык, а влюбленный хлопал его по голове деревянным мечом. Паяц, перевесившись через скамейку, болтал ногами и кричал: «Помогите! Истекаю клюквенным соком!»

Между тем маски становились в глубине сцены в одну линию, Черная маска из второй пары влюбленных — в центре. Ей были поручены слова хора. Произносились они как заклинание — каждая фраза на одной ноте, причем следующая говорилась выше тоном. При последних словах: «Где ты, сверкающий, быстрый, пламенный вождь!» — освещенные бенгальским огнем, мы двигались на публику, делая ритмичные шаги. Когда мы достигали рампы маленького театрика, выбегал Арлекин. Он говорил свои насмешливые, бодрые слова, брал за руку крайнюю маску и вел всю вереницу за собой, бегая по сцене. Потом, обратившись к окну, вдруг поднимал руки и ликующе восклицал:

Здравствуй, мир!  
. . . . . . . . . . . . . . . .  
Иду дышать твоею весною.  
В твое золотое окно!

Арлекин прыгал в окно, а в бумажном разрыве появлялась Коломбина — Смерть с косой за плечами. Все маски бросались к кулисам и, прижавшись к картонным стенам, замирали в неподвижных позах. Пьеро радостно приближался к Коломбине. Выскочивший Автор хотел соединить руки влюбленных, но вдруг раздавался бой барабана, Коломбина и Автор исчезали, и маски разбегались. На сцене никого. Упавший Пьеро приподнимался и тихо грустил все о той же картонной подруге. Занавес опускался за ним, и он оказывался лицом к лицу с публикой. Теперь он смотрел на нее в упор, совершенно просто, нисколько не смущаясь. Казалось, что он смотрит каждому зрителю в глаза. В этом взгляде было нечто неотразимое.

Что делать! Она упала ничком…  
Мне очень грустно. А вам смешно?

Затем Пьеро отводил глаза, вынимал из кармана дудочку и принимался играть песнь отвергнутого, неоцененного сердца. Говорили, что этот момент был самым сильным у Мейерхольда. За опущенными веками чудился серьезный, полный укора взор.

Художник Н. Н. Сапунов и М. А. Кузмин, написавший музыку, в значительной мере помогли очарованию «Балаганчика».

«Балаганчик» шел с десяти репетиций и зазвучал сразу. Невозможно передать то волнение, которое охватило нас, актеров, во время генеральной репетиции и особенно на первом представлении. Когда мы надели полумаски, когда зазвучала музыка, обаятельная, вводящая в «очарованный круг», что-то случилось такое, что заставило каждого отрешиться от своей сущности. Маски сделали все необычным и чудесным. Даже за кулисами перед выходом мы разговаривали по-иному. Я помню момент перед началом действия во {106} время первого спектакля. Я стояла и ждала музыки своего выхода с особым трепетом. Мой кавалер Бецкий и его двойник тихо расхаживали поодаль, кутаясь в плащи. Я почувствовала, что кто-то стоит у моего плеча и обернулась. Это была белая фигура Пьеро. Мне вдруг стало тревожно и неприятно — что если Мейерхольд скажет что-нибудь обычное, свое, пошутит и разрушит очарование. Но я тотчас же устыдилась мелькнувшей мысли: глаза Мейерхольда смотрели через прорезь маски печально. Он молчал. Ведь мы все находились в мире поэзии Блока. Мейерхольд, по-видимому, в этот момент ощущал ее больше всех.

Послышался шепот: «Бакст пошел» — это означало, что подняли первый занавес, расписанный Бакстом[[100]](#endnote-91). Представление началось. В зрительном зале чувствовалась напряженная тишина. Музыка волновала и, как усилитель, перебрасывала чары Блока в зрительный зал. Когда опустился занавес, все как-то не сразу вернулись к действительности. Через мгновение раздались бурные аплодисменты, с одной стороны, и бурный протест — с другой. Последнего было, правда, гораздо меньше. Вызывали особенно Блока и Мейерхольда. На вызов с ними вышли все участвующие. Когда раздавались свистки, усиливались знаки одобрения. Сразу стало ясно, что это был необыкновенный, из ряда вон выходящий спектакль.

Многие потом бывали на «Балаганчике» по нескольку раз, но была и такая публика, которая не понимала его совсем и никак не принимала[[101]](#endnote-92).

О постановке «Чуда святого Антония» считаю необходимым сказать хотя бы то немногое, что помню.

Святой Антоний (Голубев), тронутый горем Виржини — единственной искренней души, приходит воскресить ее госпожу, богатую сварливую старуху. Его диалог с Виржини (Корчагиной-Александровской) был очень забавно и остро подан режиссером. Роль Антония единственная исполнялась не в манере гротеска. Антоний был простой, с оттенком детскости, отрешенный от мира. Остальные актеры, включая сюда и Корчагину — Виржини, играли гротескно, только последняя дана была положительной фигурой, а все остальные отрицательными. Виржини мела пол и разговаривала со святым Антонием, произнося слова в ритм движениям щетки. Рассказывала о том, что отказала покойница «аббату, церкви, церковному служке, пономарю, бедным, викарию, четырнадцати иезуитам и всей прислуге», а дальше о том, что будут подавать за столом: «сперва устрицы, потом два супа, три закусочных» и т. п. У Корчагиной это получалось ярко, остро и очень смешно.

Наследников — Ортанс-Гюстава, Ашилля и доктора (Феона, Любош, Бравич) Мейерхольд связал условными мизансценами, неожиданными поворотами, придав их движениям марионеточность, но внешняя форма не вязалась с тоном актеров, которые не смогли проникнуться духом постановки. Местами чувствовалась фальшь.

{107} Спектакль Вахтангова[[102]](#endnote-93), который я видела позже, получился более цельным и убедительным. Режиссер пошел по стопам Мейерхольда, но не повторил его ошибок прежде всего потому, что актеры, его собственные ученики, понимали его язык. А Мейерхольду в театре Комиссаржевской приходилось работать с очень разными актерами, «своих» было немного.

За два или за три дня до представления «Балаганчика» нам пришла в голову мысль отпраздновать эту постановку. По совету Бориса Пронина решили устроить вечер масок. Вера Викторовна Иванова предложила свою квартиру, в которую потом были перенесены и субботники.

Решили одеться в платья из гофрированной цветной бумаги и из той же бумаги сделать головные уборы. Вечер должен был называться вечером бумажных дам. Мужчинам было разрешено не надевать маскарадного костюма, их только обязывали надевать черные полумаски, которые предлагались при входе каждому.

Это приглашение давали читать в антракте во время первого представления «Балаганчика» всем, кого хотели пригласить.

Вечер состоялся, кажется, после первого представления «Балаганчика». На нем присутствовали Любовь Дмитриевна и Александр Александрович Блок, В. Э. Мейерхольд, В. В. Иванова, Н. Н. Волохова, Е. М. Мунт, Веригина, М. А. Кузмин, Н. Н. Сапунов, С. М. Городецкий, Б. К. Пронин, Г. И. Чулков, С. А. Ауслендер[[103]](#endnote-94) и другие.

Почти все дамы были в бумажных костюмах одного фасона. На Н. Н. Волоховой было длинное со шлейфом светло-лиловое бумажное платье. Голову ее украшала диадема, которую Блок назвал в стихах «трехвенечной тиарой». Волохова в этот вечер была как-то призрачно красива. Впрочем, теперь и все остальные кажутся мне чудесными призраками — и Мунт в желтом наряде, как диковинный цветок, и Вера Иванова, вся розовая, тонкая, с нервными и усталыми движениями. Я сама, одетая в красное, показалась себе незнакомой в большом зеркале. У меня тогда мелькнула мысль: не взмахи ли большого веера Веры вызвали нас к жизни? Она сложит веер — и мы пропадем. Я тогда улыбнулась этой мысли, но теперь она мне ничуть не кажется вздорной, потому что, действительно, «вдруг» исчезла наша юность и сама жизнь Блока оборвалась неожиданно и страшно.

М. А. Кузмин в «Картонном домике»[[104]](#endnote-95) описал вечер бумажных дам, сделав его фоном для своего романа. Надо сказать, однако, что героев этого романа на нашем вечере не было.

Условились говорить со всеми на «ты». В нашей литературно-артистической среде царила непринужденность, но все же мы были сдержанны и учтивы. Поэтому так жутко было говорить «ты», несмотря на маску. В самом начале вечера, когда все еще немного стеснялись и как-то не решались обращаться друг к другу на «ты», а если делали это, то по обязанности, через силу, меня рассмешил короткий диалог Веры Викторовны Ивановой с К. А. Сюннербергом[[105]](#endnote-96). Она по {108} виду — настоящая дама, он — господин в визитке, чрезвычайно сдержанный и учтивый. Они разговаривали на «ты» о чем-то серьезном, не относящемся к вечеру, без тени улыбки, и возникало такое впечатление, что оба сошли с ума.

Всего легче «ты» говорилось Блоку. В полумраке, среди других масок, в хороводе бумажных дам, Блок казался нереальным, как некий символ. Однако и здесь за плечом строгого поэта был его веселый двойник. Казалось бы, Блоку было не до шуток: как раз на вечере бумажных дам лиловая маска — Н. Н. Волохова окончательно покорила его. Поэт был трепетным и серьезным. Однако, повторяю, я совершенно ясно почувствовала, что веселый двойник был тут же. Помню момент в столовой: живописная группа женщин в разноцветных костюмах и мужчин в черном. Поэты читали стихи, сидя за столом. Строгая на вид лиловая маска, рядом с ней поэт Блок. В глазах Волоховой блестел огонь. Наталья Николаевна, по-видимому, прониклась ролью таинственной Бумажной дамы. Когда я увидела эту торжественную группу, мне вдруг захотелось нарушить ее вдохновенную серьезность. Из всех присутствующих я выбрала Блока и обратилась со своим весельем именно к нему. Я сделала это инстинктивно, почувствовав за пафосом его влюбленности беззаботную веселость юности.

Александр Александрович сейчас же отозвался на мой юмор. Выражение лица у него стало задорным, он развеселился и с этого момента в продолжение всего вечера двоился: поэт трепетал и склонялся перед лиловой дамой, а его двойник болтал веселый вздор с красной маской.

В шутливой болтовне моим партнером часто бывал и Сергей Городецкий, у которого оказался совершенно неистощимый запас юмора. Мы, его «другини», как он сам окрестил Иванову, Волохову, Мунт, Л. Д. Блок и меня, очень радовались, когда его высокая фигура появлялась среди нас.

Через некоторое время из столовой мы перешли опять в комнату, освещенную фонариками. Там на диване сидела Любовь Дмитриевна и рядом с ней, если не ошибаюсь, Г. И. Чулков. Ее фигура в легком розовом платье из лепестков тонкой бумаги не казалась крупной. Мне показалось странным выражение ее лица, оно не было детским или лукаво мудрым, как обычно. Когда вошли Волохова и Блок, она выпрямилась и замерла на некоторое мгновение. Волохова опустилась в кресло недалеко от дивана. Любовь Дмитриевна встала, сняла со своей шеи бусы и надела их на лиловую маску. Это был жест не женщины, а Прекрасной дамы. Блок как раз резко разграничивал женское и женственное, причем первое ненавидел.

Так после постановки «Балаганчика», с вечера бумажных дам, мы вступили в волшебный круг игры, в котором закружилась наша юность.

## **{****109}** Снежная дева

Мы ли пляшущие тени,

Или мы бросаем тень?

Снов, обманов и видений

Догоревший полон день.

*А. Блок. Снежная маска*

Центром нашего круга игры была блоковская Снежная дева. Она жила не только в Н. Н. Волоховой, но в такой же мере и во всех нас. Не один Блок был «серебром ее веселий оглушен, на воздушной карусели закружен, легкой брагой снежных хмелей напоен», но также и Городецкий, Мейерхольд, Ауслендер и другие. Той же Снежной девой была Вера Иванова с сияющими голубыми глазами. Именно у нее был «синий, синий взор», и у ее шлейфа, тоже «забрызганного звездами», склонялся поэт Городецкий. Правда, он не был ею смирен — он оставался таким же буйным и радостным в ее присутствии, но снежный хмель бродил и в его голове.

Мейерхольд, также завороженный и окруженный масками, был созвучен блоковскому хороводу и, как все мы, жил в серебре блоковских метелей. Тут ничего не было реального — ни надрыва, ни тоски, ни ревности, ни страха, лишь беззаботное кружение масок на белом снегу под темным звездным небом.

Звездный купол сиял над нами даже тогда, когда мы сидели в квартире Блоков или перед камином у В. В. Ивановой. У нее мы стали собираться по субботам тесной компанией, причем у нас был уговор не приходить в будничных платьях, а непременно в своих лучших вечерних нарядах, чтобы чувствовать себя празднично.

В эти вечера темы наших разговоров менялись много раз, менялось и настроение: то мы тихо сидели на одном из длинных диванов, то затевали какие-нибудь шалости.

В один из вечеров особенно дурачились Мейерхольд и Городецкий. Чрезвычайно ясно остались в памяти некоторые моменты. Мы с Любовью Дмитриевной и Ауслендером сидели на розовом диване. Перед камином на полу Борис Пронин готовил глинтвейн. На другом таком же диване по левую сторону камина сидели Волохова, Блок и еще кто-то. Вера Иванова, Мейерхольд и Городецкий слонялись по комнате, придумывая забавы. Наконец, Мейерхольд предложил Городецкому изобразить слона, на что тот немедленно согласился. Всеволод Эмильевич обратился ко мне: «Хотите быть индийской принцессой?» Я ответила утвердительно. Александр Александрович принял живейшее участие в этой затее и вместе с моим приятелем Бычковым водрузил меня на фантастического слона Мейерхольда — Городецкого, которые торжественно совершили круг по комнате с индийской принцессой на спине.

Через несколько лет вместе с Николаем Петровичем Бычковым, который стал моим мужем, я очутилась в одном обществе, где кто-то {110} из присутствующих сказал мне с усмешкой, что во время существования театра Комиссаржевской в Петербурге было общество, в которое входили некоторые актрисы и поэты. Они устраивали оргии — ходили по спинам… Сначала я даже не поняла, о чем, собственно, идет речь, и сказала только, что это странное удовольствие, особенно для тех, по чьим спинам ходят. Но потом мне вспомнился слон, и сразу все стало ясно. Я спокойно заявила, что, впрочем, знаю это общество, потому что была его членом и единственная из всех стояла на чужой спине.

Ввиду того, что на наши собрания мало кто допускался, находились завистники, распускавшие о нас нелепые слухи. Но все это давно замерло, и осталось лишь свидетельство «Снежной маски» Блока, которая родилась там, остались чудесные стихи, которые не могли расцвести в атмосфере пошлости. Кроме того, Блок вообще не выносил цинизма и пошлости. В двенадцатом и тринадцатом году мы с Любовью Дмитриевной не могли уговорить его поехать вместе с нами в литературно-артистический клуб «Бродячая собака» только потому, что кое-кто из посетителей там иногда напивался, а один известный поэт устроил скандал. Александр Александрович наотрез отказался читать там свои стихи, считая это кощунством.

Вспоминая о наших вечерах, я вновь и вновь вижу всех нас на розовом диване и шкуру белого медведя перед камином, «а на завесе оконной золотится луч, протянутый от сердца — тонкий, цепкий шнур…»

В длинной сказке  
Тайно кроясь,  
Бьет условный час,  
В темной маске  
Прорезь  
Ярких глаз.  
Нет печальней покрывала,  
Тоньше стана нет…  
— Вы любезней, чем я знала,  
Господин поэт.  
— Вы не знаете по-русски,  
Госпожа моя…

Слова последних шести строк были сказаны Блоком и Волоховой в действительности. И еще на вечере бумажных дам Наталья Николаевна подвела поэту брови, а он написал об этом: «Подвела мне брови красным, посмотрела и сказала: — Я не знала: тоже можешь быть прекрасным, темный рыцарь, ты». Почти во всех стихах «Снежной маски» живут настоящие разговоры и факты тех дней.

Отношение Блока к Волоховой было различным. Одинаковой была только полнота влюбленности.

Мария Андреевна Бекетова в своих воспоминаниях о Блоке говорит про Волохову: «Кто видел ее тогда, в пору его увлечения, тот знает, какое это было дивное обаяние. Высокая, тонкий стан, бледное лицо, тонкие черты, черные волосы и глаза именно крылатые, черные, {111} широко открытые “маки злых очей”. И еще поразительна была улыбка, сверкающая белизной зубов, какая-то торжествующая, победоносная улыбка… Но странно, все это сияние длилось до тех пор, пока продолжалось увлечение поэта. Он отошел, и она сразу потухла»[[106]](#endnote-97).

Однако последнее неверно. Да, Снежная дева потухла, ушла, но сама Волохова осталась той же яркой индивидуальностью, какой была и до увлечения Блока. Ее сверкающую улыбку и широко открытые черные глаза видели фойе и кулисы Художественного театра, где она училась. Прекрасное лицо, чарующий голос, великолепный русский говор, интересный ум — все это делало ее бесконечно обаятельной. Она сама была влюблена в Петербург, его мглу и огни.

Чувство Волоховой к Блоку было в высшей степени интеллектуальным. Собственно, романтика встречи тут заменяла чувство. Наталья Николаевна бесконечно ценила Блока как поэта и личность, любила в нем мудрого друга и исключительно обаятельного человека, но при всем этом не могла любить его обычной женской любовью. В ней еще не умерло чувство к другому человеку, с которым она только что рассталась. Кроме того, она, вероятно, чувствовала, что Блок любит не столько ее живую, сколько в ней свою мечту.

Неразрешающаяся романтика мучила. Блок преобразился, но теперь он и Н. Н. Волохову обрек на снежность, на отчуждение от всего жизненного. Он рвал всякую связь ее с людьми и землею, говорил, что она «явилась», а не просто родилась, как все, явилась как комета, как падучая звезда. «Вы звезда, ваше имя Мария», — говорил он. Она с болью настаивала на своем праве жить жизнью живой женщины, не облеченной миссией оторванности от мира. И настаивала особенно горячо, может быть потому, что в ней самой был действительно разлад с миром, она чувствовала себя глубоко одинокой. Волохова, разумеется, сразу же ощутила, что стоит рядом с поэтом, которому «вселенная представлялась страшной и удивительной, действительной, как жизнь, действительной, как смерть…»

Мне кажется, все, так или иначе соприкасавшиеся с Блоком, должны были видеть в нем «вестника, посланного с вестями из глубины неведомой бесконечности». Даже Любовь Дмитриевна, знавшая его в повседневных буднях, никогда не забывала об этом.

Блок был неумолим. Он требовал, чтобы Волохова приняла и уважала свою миссию Снежной девы, как он — свою миссию поэта. Но Наталья Николаевна не захотела отказаться от «горестной земли», и случилось так, что поэт в конце концов отошел от нее. После он написал о своей Снежной деве злое, совершенно несправедливое стихотворение[[107]](#endnote-98). Думаю, оно возникло потому, что он поверил до конца в звезду и явленную комету, и вдруг оказалось, звезда не хочет быть звездой.

Однажды я сказала Наталье Николаевне полушутя, что впоследствии почитатели поэта будут порицать ее за холодность, как {112} негодую, например, я на Амалию, из-за которой страдал Гейне[[108]](#endnote-99). Наталья Николаевна рассмеялась над моими словами и сказала мне, что иногда не верит в подлинные страдания Блока: может *быть*, это только литература. А Блок в это время писал такие строки:

Прости, отчизна,  
Здравствуй, холод!  
Отвори мне застывшие руки.  
Слушай, слушай трубные звуки,  
Кто молод,  
Расстанься с дольней жизнью…

Этот похоронный звон сердца раздавался среди «серебра наших веселий, когда вились искристые нити, плыли звездные льдинки…» Мы не хотели верить в трагическое предчувствие ранней смерти, для нас это были только прекрасные стихи…

Однажды Любовь Дмитриевна приехала к Волоховой и прямо спросила: может ли, хочет ли Наталья Николаевна принять Блока на всю жизнь, принять поэта с его высокой миссией, как это сделала она, его Прекрасная дама. Наталья Николаевна говорила мне, что Любовь Дмитриевна была в эту минуту проста и трагична, строга и покорна судьбе. В ее мудрых глазах читалось знание того, кем был ее муж, и ей было непонятно отношение другой женщины, недостаточно его оценившей. Волохова ответила: «Нет». Так же просто и откровенно она сказала, что ей мешает любить его любовью настоящей еще живое чувство к другому, но совсем отказаться от Блока она сейчас не может. Слишком упоительно и радостно было духовное общение с поэтом.

Мы часто бывали в гостях. С Таврической от Вячеслава Иванова и с Васильевского острова от Сологуба мы шли обычно большую часть дороги пешком. Блок, Ауслендер, Мейерхольд и Городецкий провожали четырех дам — Волохову, Иванову, Мунт и меня (мы жили в районе Офицерской). Мне вспоминается одно из таких возвращений. Было тихо и снежно. Мы шли по призрачному городу, через каналы, по фантастическим мостам Северной Венеции и, верно, сами казались призраками, походили на венецианских Баутт прошлого[[109]](#endnote-100). Высокая фигура Сергея Городецкого, крутящаяся в снежной мгле. Силуэт Блока, этот врезанный в снежную мглу профиль поэта, снежный иней на меховой шапке над «строгой бровью». Звуки «струнных женских голосов». Звездные очи Волоховой. Голубые сияющие глаза Веры Ивановой.

Так часто блуждали мы по улицам снежного города, новые северные Баутты, а северный поэт из этих снежных кружений тайно сплетал вязь своих стихов. Всюду мы были вместе, и где бы ни появлялись — на литературных журфиксах, на концертах, в театре, — наше оживление передавалось другим. Многие врывались на миг в этот блоковский круг, но быстро ускользали, и в нем оставались только самые близкие, спаянные одинаковыми настроениями.

{113} Все театральные события, казавшиеся важными в свое время, потускнели в моей памяти. Игра в театре, которую я так любила, кажется мне теперь далеко не такой волнующей и яркой, как та игра масок в блоковском кругу. Правда, я уже в ту пору не смотрела на наши встречи, собрания и прогулки как на простые развлечения. Несомненно, и другие чувствовали значительность и ценность всего этого. Однако мы не догадывались, что чары поэзии Блока почти лишили всех нас своей реальной сущности, превратив в северных Баутт. «Я какие хочешь сказки расскажу и какие хочешь маски приведу».

В театре начали ставить «Комедию любви» Ибсена. Свангильд играла Вера Федоровна Комиссаржевская, с ней в очередь должны были играть Е. М. Мунт и я. Екатерина Михайловна заболела и не играла этой роли. Когда я выступала в роли Свангильд в первый раз, в театр пришли наши друзья, поэты и художники. Я вспоминаю этот спектакль с нежным чувством признательности всем им. После первого действия «половина зрительного зала» явилась ко мне в уборную. Ободряли, предлагали поправить грим. Сергей Городецкий, как самый деятельный, сейчас же принялся за дело, он нашел, что у меня мало подведены брови и щеки бледны, начал меня подгримировывать. Волохова играла фрекен Шере в серебристых легких тонах, была иная, не По-своему красивая. После третьего действия, уходя со сцены, за кулисами я встретила Александра Александровича и Волохову. Они ждали меня — она с букетом белых роз, Блок — с книгой стихов. Он поднес мне «Нечаянную радость» со словами: «Дарю вам отчаянную гадость». На книге надпись: «Белой лебеди Свангильд — Валентине Петровне Веригиной. Александр Блок».

На другой день было 10 февраля — мои именины. Городецкий, Иванова, Ауслендер, Пронин, Сапунов и другие явились с поздравлениями. Александр Александрович и Наталья Николаевна приехали поздно. Они были в нашем театре на первом представлении «Свадьбы Зобеиды» Гофмансталя. В пьесе ни я, ни Волохова не участвовали. По дороге Блок и Наташа сочиняли стихи, подражая «Менаде» Вячеслава Иванова[[110]](#endnote-101). Явились они оба веселые, возбужденные, принесли морозный воздух, смех, звук металлических голосов. Сейчас же стали декламировать только что сочиненное стихотворение:

Мы пойдем на «Зобеиду»,  
Верно дрянь, верно дрянь.  
Но уйдем мы без обиды.  
Словно лань, словно лань.  
Мы поедем в Сестрорецкий  
Вчетвером, вчетвером,  
Если будет Городецкий —  
Вшестером, вшестером.

Тут упоминается Сестрорецкий вокзал, избранный нами для прогулок по милости Блока: он любил туда ездить по вечерам весной {114} совершенно один, в одиночестве пить терпкое красное вино. Там ему чудилась Незнакомка[[111]](#endnote-102).

И каждый вечер друг единственный  
В моем стакане отражен,  
И влагой терпкой и таинственной, Как я, смирен и оглушен…

Однажды Блок и нам предложил туда поехать. Мы взяли финских лошадок, запряженных в крошечные сани. Нам захотелось ехать без кучеров, чтобы мужчины правили сами. Мы отправились туда, где блуждала блоковская незнакомка, в туман, мимо тихой замерзшей реки, мимо миражных мачт.

Эта зимняя поездка с Волоховой отразилась в стихах Блока: «Но для меня неразделимы с тобою ночь и мгла реки и застывающие дымы и рифм веселых огоньки».

И теперь, когда читаю эти строки, встают в моей памяти ночные поездки на Сестрорецкий вокзал в «снеговой тиши». Впереди в маленьких санках две стройные фигуры — поэта и Н. Н. Волоховой. Она грустна. Мы приезжаем на скромно освещенный вокзал. Купол звездный отходит, печаль покидает Волохову — ею овладевает Снежная дева.

Здесь мы все Баутты. Мы смеемся, пьем рислинг, делаемся легкими. Тут не поэт перед нами, а его двойник, предводитель снежных масок. Мы говорим опять вдохновенный вздор. Обворожительный юмор Блока, юмор, таящийся за словами, в полуулыбке, в металле голоса. Воплотившаяся в Волоховой Незнакомка сидит тут рядом, только у нее очи не «синие, бездонные», а «черные, неизбежные»…

## «Жизнь человека»

Последней постановкой сезона была пьеса Леонида Андреева «Жизнь Человека»[[112]](#endnote-103), в которой Мейерхольд одержал решительную победу[[113]](#endnote-104). Постановка произвела потрясающее впечатление на Блока. Он приходил почти на каждый спектакль и большей частью смотрел из-за кулис. Ему особенно нравилось находиться у самой декорации. Кулис обычных не было: темные провалы, которые казались бесконечными, колонны, мебель в пятнах электрического освещения — диван, стол, стулья или кровать, а кругом безграничный мрак. Блок говорил, что тут он ощущал себя «в сферах». Эту постановку Мейерхольда Александр Александрович очень хвалил. Об авторе пьесы он говорил Наталье Николаевне: «Андреев глупее, чем его мысли, он сам не понимает, как бывает громаден временами».

Режиссер исходил из ремарки автора: «Все во сне». Действительно, получалось впечатление сна, потому что всех действующих лиц поглощал мрак, когда они уходили со сцены. В свете лампы или люстры появлялись человеческие фигуры, волновались, действовали {115} и вдруг куда-то скрывались, и чем реальнее, чем страстнее были их речи, чем ярче и конкретнее образы, тем страшнее казалась подстерегающая их тьма.

Во втором действии Человек и жена Человека (Аркадьев и Мунт) с бурной стремительностью вели диалог. Она смеялась гармонично и звонко, поддерживала мужа в его безумной отваге, когда он бросал вызов судьбе, а вокруг жутко молчали темнота и глубина кулис. Всеми особенно отмечался третий акт — бал у Человека. Гости сидели на стульях у белых колонн, из-за которых появлялись танцующие, старательно, с достоинством выделывая па польки под старомодную избитую музыку. Они напоминали чем-то фигуры паноптикума, но движения их были совершенно обыкновенные, не автоматические, а живые. На балу у Человека царили пышность и деловитая скука. Гости восклицали: «Как пышно! Как богато!»

А зрительный зал с напряженным вниманием слушал и наблюдал эту скуку. Тут был какой-то секрет режиссера. Я участвовала в этом действии и, к сожалению, никогда не видела его из зрительного зала, поэтому не могла охватить картину в целом.

Сцены Человека и жены Человека в четвертом акте я имела возможность видеть. Они производили чрезвычайно сильное впечатление. Молитва и плач Мунт приводили в трепет. Публика слышала тяжелые рыдания, порожденные глубоким человеческим горем, и в то же время воспринимала их как музыкальный плач.

Аркадьев был особенно хорош в этом действии. Разговор с деревянной лошадкой умирающего сына велся на мягком тихом звуке в стремительном темпе, так же лихорадочно, как лихорадочно работала мысль. Несущийся стремительный темп, положенный в основу его роли, как бы характеризовал быстротечность человеческой жизни. Мне не нравился Некто в сером, которого играл Бравич[[114]](#endnote-105). Такая роль — олицетворение человеческой судьбы — могла быть по плечу только Качалову. Может быть, этот артист нашел бы какой-нибудь способ вывести ее в надлежащий план. Серая фигура со свечой, объявляющая о рождении и смерти, — Некто в сером — казалась мне претенциозной, хотя многие находили, что Бравич достигал значительности. Старухи были более интересны. В жизни Человека они играют роль непрошенных свидетельниц свадеб, рождений и похорон. Как серые мыши, в капюшонах, почти закрывающих лица, они возникали на диване, когда зажигалась лампа. Рассказывали долго о детях — мальчиках и девочках, об их привычках и шалостях, но не подражали при этом старческой дикции. В последнем действии три старухи пробирались между столиками пьяниц короткими перебежками, останавливаясь и выжидая. Дойдя до столика на авансцене, за которым спиной к зрителям сидел Человек, охваченный предсмертным бредом, они присаживались к нему, являясь как бы продолжением его бреда. Первая старуха поднималась с места и, склоняясь над Человеком, говорила дразнящим, зловещим тоном: «Ты помнишь, как играла {116} музыка на твоем балу? Кружились танцующие, и музыка играла так нежно, так красиво. Она играла так: там та‑ра‑рам‑там… там, там там» и т. д. Все три старухи с хохотом пускались в пляс вокруг вскочившего с места Человека. Затем он падал на стол, наступала темнота, и все смолкало сразу: как будто пронеслось что-то страшное и внезапно исчезло. Некто в сером говорил: «Человек умер».

Если Блоку некоторые сцены казались поставленными гениально, то это должно относиться прежде всего к последнему акту. Пьяницы сидели в кабаке за столиками в пятнах света убогих ламп, лицом к публике. Они напоминали страшные образы Гойи, и достигалось это совсем не гримом. Произносили слова пьяными жуткими голосами и покачивались. Во время горячечного бреда Человека, как бы от его слов, шла волна движений. Пьяницы начинали передвигаться, переходя, пересаживаясь с места на место. Как будто поднималась волна, шла и разбивалась. Все на секунду замирало. Все казалось реальным, это был кабак, наполненный посетителями. Но реальность такая, как во сне. Гребни волн становились все выше и выше, и последняя, когда вступали старухи, смывала все. Сон жизни кончался.

Многим друзьям театра нравилось смотреть представление со сцены. Не было ни задника, ни кулис. Глубина и сцена по бокам просто не освещались, и из зрительного зала ничего нельзя было различить в этих черных провалах. Между тем на самом виду тут стояли актеры, ожидающие выхода, и рабочие сцены, прекрасно различавшие лица зрителей первых рядов.

Публика принимала пьесу горячо не только во время первого представления. Все спектакли «Жизни Человека» проходили с громадным успехом, несмотря на то, что Комиссаржевская в них не была занята. Мейерхольда и Андреева вызывали без конца.

После первого представления «Жизни Человека» мы собрались, как всегда, у Веры Викторовны Ивановой. За некоторым исключением были те же лица, которые присутствовали на вечере бумажных дам. Мы собрались в честь Мейерхольда и нашей подруги Мунт, прекрасно игравшей жену Человека. Мейерхольд, разумеется, оказался центром, вокруг которого все группировалось в этот вечер. Его хвалили без конца, вспоминая различные моменты постановки. Хвалили и Андреева. Блок был заметно взволнован, но больше молчал. Я видела, что он потрясен пьесой, и мне стало неприятно. Блок и Андреев в моем представлении были такими разными, такими далекими друг другу. Мне лично Андреев был всегда глубоко чужд, и я тут же решила это высказать. Александр Александрович сделал какое-то довольно резкое замечание по поводу моей критики. На другой день совершенно неожиданно получила от Блока письмо:

*Многоуважаемая и милая Валентина Петровна*,

*пожалуйста, простите меня за то, что я говорил. Я сам знаю, что нельзя говорить так при чужих. Хочу сказать Вам несколько слов* {117} *в объяснение, а не в оправдание себя, так как чувствую себя виноватым. Я знаю, что Вы не чувствуете теперь Леонида Андреева, может быть, от усталости, может быть, оттого, что не знаете того последнего отчаяния, которое сверлит его душу. Каждая его фраза — безобразный визг, как от пилы, когда он слабый человек, и звериный рев, когда он творец и художник. Меня эти визги и вопли проникают всего, от них я застываю и переселяюсь в них, так что перестаю чувствовать живую душу и становлюсь жестоким и ненавидящим всех, кто не с нами (потому что в эти мгновенья — я с Л. Андреевым — одно, и оба мы отчаявшиеся и отчаянные). Последнее отчаяние мне слишком близко, и оно рождает последнюю искренность, притом, может быть, вывороченную наизнанку. Так вот простите. Мне хочется, чтобы Вы знали, как я отношусь к Вам. Может быть, я в Вас бичую собственные пороки. Мне хочется во всем как можно больше правды. Пожалуйста, выругайте меня и простите*

*Целую Вашу руку*

*Искренно любящий Вас*

*Александр Блок*.[[115]](#endnote-106)

Письмо это меня удивило, тронуло, обрадовало, продолжает радовать до сих пор.

«Жизнь Человека» мы сыграли при полных сборах десять раз, и сезон кончился. Постом часть труппы уехала с В. Ф. Комиссаржевской гастролировать с ее старым репертуаром. Между прочим, уехали Волохова и Мунт. Вера Иванова отправилась играть в Тифлис. Я собиралась ехать к родным, а пока меня пригласили к себе в Куоккала Мейерхольды.

Там было тихо, зима кончилась, но было еще очень снежно. Мы ходили на лыжах в молчаливый хвойный лес. Мейерхольд, уставший от бурного сезона — борьбы, успехов и провалов, был тоже молчалив. Однажды я отправилась в Петербург. Там меня встретили с обычным доброжелательством, и я осталась у Блоков, а в Куоккала приезжала только изредка.

Александр Александрович был остроумен в эту весну как никогда. Мы много времени проводили вместе с ним и Любовью Дмитриевной, и нам было неизменно весело втроем. Откуда-то появился маленький мячик. Однажды мы забавлялись им целый день — цепь веселых слов соединяла полеты мячика. Помню, я бросала его об стену. Блок стоял, опершись на кресло. Он держал папиросу в руке, часто подносил ее ко рту, выпускал дым, бросал вслед клубам дыма неожиданно смешные слова. Мои ответы следовали вслед за взлетом мяча. Совершенно не помню, о чем мы говорили, помню только ощущение какого-то восторга, пробегающий по спине мороз, как во время игры на сцене, когда бываешь в ударе. Помню даже, что Александр Александрович сказал мне: «Вы сегодня в ударе, Валентина Петровна». На самом деле он сам был причиной моего юмористического вдохновения. Помню также один вечер — окно в закатном свете, мы {118} втроем сидим вплотную к окну в больших креслах и рассказываем разные разности. Между прочим, я рассказывала легенду о черном рыцаре, слышанную мной в детстве от отца. Блоку она очень понравилась. Когда он слушал, у него было детское выражение лица, широко открытые глаза смотрели внимательно. Когда я кончила, он сказал: «Вы хорошо рассказываете, Валентина Петровна. Вам надо писать». Конечно, такая оценка была результатом его искренности и воображения, которое переоценило мой рассказ. Когда стемнело и зажгли лампу, настроение переменилось. Мы опять смеялись. Любовь Дмитриевна начала первая, вспомнила какую-то яму с лягушками, которых они боялись в Шахматове. Очевидно, они оба вспомнили что-то детское, смешное, потому что, когда она сказала: «Саша, помнишь?», Блок тоже принялся хохотать и сделался похожим на свой портрет в ранней юности, про который Любовь Дмитриевна говорила: «Я люблю эту фотографию — тогда Саша был только моим».

Однажды, возвращаясь из Куоккала к Блокам, я встретила у подъезда К. А. Сомова[[116]](#endnote-107), который тоже шел к ним.

Сомов начал писать портрет Александра Александровича. Я присутствовала почти на всех сеансах. Блок ухитрялся, позируя и сохраняя неподвижность губ, разговаривать со мной со своим обычным остроумием. Сомову очень нравились наши диалоги, он говорил мне: «Непременно приходите всегда на сеансы развлекать Александра Александровича». Одновременно и Анна Ивановна Менделеева, мать Любови Дмитриевны, писала портрет Александра Александровича. С ней я тоже всегда чувствовала себя легко и весело, она была живая, умная и простая.

Однажды Блоки пригласили Сомова на обед, который он очень украсил своим остроумием. Сомовские изысканные остроты и блоковская скованность в «воздушной мгле» не мешали друг другу, наоборот. Но когда Сомову вздумалось позвать на один из сеансов М. А. Кузмина, наша общая «соаккордность» была нарушена. Я мгновенно завяла. Блок перестал действовать, стал слушать гостя, с которым пришли ирония и каламбур. Обычно наши разговоры были другого порядка.

Портрет, мне кажется, Сомову не удался. Я не могу понять, откуда художник взял эту маску с истерической впадиной под глазом, с красными, как у вампира, губами. До сих пор так ясно, как будто бы это было вчера, стоит передо мной молодое лицо Блока — со строгим рисунком рта, с кажущимися неподвижными губами — лицо, пронизанное смехом. В данном случае сыграла роль индивидуальность Сомова, его манера подчеркивать, отыскивать отрицательное в лицах. Здесь это случилось, очевидно, даже помимо его воли, потому что он сам был недоволен своим произведением. Портрет не понравился никому из близких Блока. Поэт послал фотографию, снятую с злополучного портрета, матери с надписью: «Я сам позорный и продажный, с кругами синими у глаз»[[117]](#endnote-108).

{119} От этого периода у меня сохранилось еще одно письмо Блока, написанное 8 марта 1907 года.

*Милая Валентина Петровна*,

*вот Вам немецкая книга. Попробуйте перевести ее, и тогда сделаем так: можно будет, сколько потребуется, почистить ее, даже выкинуть специально — немецкие тирады и этим путем приспособить для русской публики. Потом — пошлем ее на какой-нибудь театральный конкурс (летом или осенью). Разумеется, все это — рискованно, и можно на таком предприятии совсем прогореть, но, с другой стороны, в пьесе есть злободневность. Писали ее два молодых немца — один из них талантливый поэт и переводчик. Может быть, и другой талантлив, я мало его знаю, но писали они «для денег» и потому, может быть, просто нахулиганили, пуская в ход не свой талант, а свою немецкую практичность. Впрочем, я не читал пьесы, так что своего мнения о ней не имею. Если не боитесь риска — переводите…*

*… Сейчас пишу немцам в Мюнхен и Митаву о том, что передаю их пьесу Вам. Посоветуйтесь еще с Всеволодом Эмильевичем. Если не захотите переводить и отчаятесь, возвратите мне рукопись. В поправках, как и [в отношении] переделок, приспособлений, сокращений, стиля, если хотите, помогу Вам с радостью, только переводите поближе, а то я скверно знаю немецкий язык*.

*Крепко жму Вашу руку и желаю Вам успеха и до и после пасхи*.

*Преданный Вам Александр Блок*.

*8 марта 1907 года*.[[118]](#endnote-109)

Это письмо я получила уже в Москве.

Там меня ждали радостные встречи, расспросы, рассказы. Снова «родительский дом», Муратова, Качаловы, милый Художественный театр. Качалов интересовался стихами Блока, Мария Александровна — моей работой, Елена Павловна немедленно нарисовала карикатуры, изобразив трех дев — Мунт, Волохову, Веригину и рядом Мейерхольда в профиль. Лицо — треугольник, обрамленный кудрями, а фигура — палочка.

В Художественном театре я смотрела «Драму жизни» Гамсуна[[119]](#endnote-110). Пьеса и постановка привели меня в упоение. Декорации, небывалые для Художественного театра по своей условности, писал Ульянов, музыку — Илья Сац. Особенно хороша была сцена ярмарки. Вертящаяся карусель освещалась изнутри, и силуэты лошадей сквозь белую ткань казались черными тенями. Музыка ярмарочных инструментов звучала по-особенному жутко. По пьесе какая-то страшная эпидемия свирепствует в округе. В странной музыке и вертящихся тенях ощущалась витающая смерть. Роль Терезиты мне кажется лучшей в репертуаре Книппер. Пылкое сердце, огневая кровь гамсуновской — «причудницы» чувствовались в неожиданном громком смехе, в стихийных выкриках, так же как в чарующей загадочной улыбке сомкнутых {120} губ, в глазах, бросавших взгляд из-под опущенных век, и в странных интонациях гибкого, теплого голоса. В ней жила стихийная лесная Изелина — первообраз сложных женских характеров Гамсуна.

Иене Спир, получеловек, полуфавн по своему существу, очень удался Вишневскому. В нем также была стихийная страсть леса, пропущенная, как и пламень Терезиты, сквозь фильтр искусства.

Из событий весны 1907 года запомнилась выставка, носившая название «Голубой розы»[[120]](#endnote-111). Под этим названием объединялись молодые художники: Сапунов, Судейкин, Павел Кузнецов, Василий и Николай Милиоти, Феофилактов и другие.

Однако к группе художников-живописцев следует присоединить близкую им по духу группу актеров во главе с Мейерхольдом и некоторых поэтов. «Голубая роза» — это целый период творчества упомянутых художников, когда они не принимали жизнь такой, как она есть, смотрели на окружающее сквозь призму своей фантазии и творили свой собственный мир.

Когда вспоминается выставка, прежде всего возникает перед глазами колорит Павла Кузнецова и Судейкина, затем работы Сапунова и братьев Милиоти. Сапунов тогда уже привлекал особое внимание. О Судейкине говорили наравне с Павлом Кузнецовым. За чудесные сочетания красок, за первоклассный вкус ему прощалось несовершенство рисунка, но старшие его товарищи, и в том числе Мейерхольд, обратили его внимание на этот важный пробел. Помню, как Всеволод Эмильевич говорил: «Для того чтобы нарушить рисунок, надо уметь рисовать. Врубель был первоклассным рисовальщиком. Он знал в совершенстве то, что хотел преодолевать».

Но мне нравились работы молодого Судейкина, несмотря на их недостатки. Нравилось и его дразнить. Когда он писал декорации для «Сестры Беатрисы», мы с Мунт посещали иногда его мастерскую, помещавшуюся в театре.

Сергей Юрьевич расхаживал по растянутому на полу холсту с большой кистью. На стене висели эскизы костюмов монахинь с едва намеченными чертами лица. Я спрашивала коварным тоном: «Это наши костюмы? Но что это за безглазые чучела? Неужели мы на них похожи?» Судейкин, держа по обыкновению потухшую папиросу в углу рта, прикусывал ее сердито и говорил дерзко: «Я не виноват, что вы меня на таких вдохновляете». Мы с Мунт смеялись. Пикировка продолжалась. В конце концов, однажды, разозлившись, он сказал по-мальчишески:

— Ну, и не приходите сюда мешать мне работать.

Мы сделали вид, что разобиделись:

— Как, вы гоните дам? Фу, какой стыд!

И мы удалились с видом оскорбленных богинь. Через день Судейкин уже пытался восстановить мир.

Мы не были дружны с Сергеем Юрьевичем, я даже не могу ничего сказать о нем как о человеке, так как мало его знала. Запомнился {121} лишь один серьезный и довольно длинный разговор. Мы встретились случайно в Гостином дворе и пошли пешком на Офицерскую. Говорили об Эдгаре По, о диалогах Платона. Судейкин говорил с большим увлечением, но совершенно не помню ни одного из высказанных им суждений, зато помню настроение, помню волшебную красоту Исаакия в инее и тумане. Картина была так прекрасна, что на некоторое время мы умолкли. Между прочим, его глаза никогда не сияли, не открывались широко от восторга. Тусклый взгляд из-под полуопущенных век, невидящие черные зрачки, как провалы, иногда пугали меня. (Да и у Сапунова зрачки были, как чернила. Черная завеса не позволяла проникнуть в глубину взгляда.) Сейчас в серебряном тюле тумана глаза Судейкина перестали меня смущать. Мне показалось, что они вбирали в себя фантасмагорическую красоту собора. Вбирали и сейчас же закрывались завесой.

Я любовалась бескорыстно. Судейкин, наверно, брал сокровища и замыкал в своем воображении, чтобы извлечь их оттуда в момент творчества.

## Второй сезон в Театре Комиссаржевской

Сезон 1907/08 года начался гастролями в Москве[[121]](#endnote-112). Шли пьесы, в которых играла Комиссаржевская, но «Балаганчик» тоже был показан, он шел в один вечер с «Вечной сказкой». Публика реагировала очень бурно. Были шумные одобрения, были и протесты. В общем спектакли проходили с подъемом.

О Мейерхольде говорили наравне с Комиссаржевской. Одни хвалили, другие ругали. И здесь раздавались упреки в его адрес. Некоторые находили, что он портит Комиссаржевскую[[122]](#endnote-113). Все это, вероятно, порождало в ней сомнения. Враги Мейерхольда, кроме того, нашептывали Вере Федоровне, что он старается, главным образом, утвердить себя, что она теперь на втором плане. Правда, в этом сезоне враждебных Мейерхольду актеров осталось гораздо меньше, так как большинство из них ушло, а на их место поступили актеры Товарищества новой драмы — мейерхольдовцы: Унгерн, Буткевич, Нарбекова, Закушняк, Зонов, Черокова и другие. Но все же кое-кто, как раз из особенно яростных противников, остался.

Первой новой постановкой была пьеса Ведекинда «Пробуждение весны»[[123]](#endnote-114).

Публике предстало опять нечто невиданное. Для того чтобы не затягивать темп и придать действию стремительность, режиссер решил не делать антрактов между короткими картинами. По его проекту сцена делилась на несколько этажей (художник В. И. Денисов). Внизу — направо и налево — две квартиры, в каждой видна часть комнаты. Когда действие происходило на одной стороне, свет падал {122} только туда, все остальное было затемнено. Над квартирами помещалась покатая крыша, представлявшая собой зеленый луг, где играет Вендла с подругами. Еще выше площадка, на которой встречалась Ильза с Морисом, и надо всем построением маленькая площадка, могила Мориса, куда приходят в конце Ильза и Марта. В Камерном театре впоследствии стали делать на сцене многоэтажные сооружения, но тогда ничего подобного не было еще ни в одном театре. Пьеса осталась в репертуаре. Публика на нее ходила охотно. Центральную роль Вендлы исполняла Мунт. Я получила роль Ильзы и играла ее с удовольствием.

Следующая постановка, от которой я ждала многого, оказалась из рук вон неудачной. Это был настоящий провал. «Пелеас и Мелисанда»[[124]](#endnote-115) — одна из самых воздушных, самых хрупких пьес Метерлинка. Для нее не нужны резкие контуры, эффектное оформление. Когда о ней думаешь, видишь легкие волшебные тени. Казалось, только один Мейерхольд может поставить такую пьесу, только одна Комиссаржевская с ее необычайным гибким голосом может сыграть Мелисанду. И вдруг — провал. Комиссаржевская была точно без костей — так по-декадентски поникала ее голова, сгибалось туловище, провисали руки и, что хуже всего, она говорила каким-то неестественно тонким голоском.

Сцены Пелеаса и Мелисанды не пропали окончательно только благодаря Закушняку, игравшему Пелеаса. Он был обаятелен, и все его существо пронизывала грусть, чувствовалось, что он перед лицом неумолимого рока. Несколько однообразная речь трогала своей нежной печалью. Опущенные веки вдруг поднимались, чтобы показать глубину окрыленных длинными ресницами глаз.

Александр Яковлевич (тогда еще Саша Закушняк) также хорошо играл короля в «Вечной сказке», заменяя Бравича. Он обладал большим сценическим обаянием.

Постановку разругали и друзья и враги[[125]](#endnote-116). Последние злорадствовали, раздувая недостатки. Вера Федоровна была очень удручена неудачей. С этого момента ее сомнения стали быстро расти, но мы этого не замечали или, вернее, не хотели замечать.

В Петербург мы вернулись бодрые и радостно вступили опять в круг друзей.

Блоки переехали на Галерную и очутились гораздо ближе к нам с Н. Н. Волоховой. Мы обе жили на Офицерской и теперь еще чаще стали бывать у них.

В одно из посещений Галерной мы нашли Блока взволнованным и рассерженным. Он показал нам номер «Нового времени» с ругательной статьей Розанова по его адресу[[126]](#endnote-117). В статье были задеты актрисы театра Комиссаржевской, что, главным образом, и огорчило Александра Александровича. Надо сказать, что этому предшествовала не очень одобрительная статья Блока о Религиозно-философском обществе. Под впечатлением одного вечера он написал, что аудитория {123} Религиозно-философского общества полна «какими-то свояченицами в приличных кофточках».

Известно, что В. В. Розанов при всем своем таланте иногда писал недопустимые вещи, и эта его статья о Блоке была до последней степени вздорной, если не сказать больше. В ней говорилось, например, о том, что хорошо поэту плакать о падших созданиях, слоняющихся по улицам, когда сам он, сидя в уютной комнате с женой, пьет чай с печеньем. Затем Розанов писал, что Блок получает большие гонорары из «Золотого руна»[[127]](#endnote-118) и ставит «Балаганчик» в театре Комиссаржевской, а актрисы дарят ему цветы и даже больше чем цветы.

Александр Александрович возмущенно говорил: «Это свинство, я не подам ему руки». И действительно, так и сделал, высказав при этом свое негодование Розанову. Однако тот как ни в чем не бывало держал свою руку протянутой и говорил: «Ну, вот еще, стоит сердиться, Александр Александрович. Вы задели мою свояченицу, я отомстил вам». Оказалось, что Религиозно-философское общество как раз посещала его свояченица.

Журфиксы у В. В. Ивановой не возобновились: у нее развивался туберкулез, и в эту осень она окончательно расхворалась. Доктора советовали ей ехать в Давос.

За несколько дней до отъезда Вера Викторовна позвала к себе обедать самых близких из нашего кружка: Волохову, Л. Д. Блок, А. А. Блока, Городецкого, Мунт, Ауслендера, Мейерхольда и меня. Мейерхольд и Мунт прийти не смогли.

За столом наше настроение было необычным: налет грусти лежал на всех лицах, грусть проскальзывала сквозь шутки и смех. Из круга выбывала одна из Баутт. Не было ли это предзнаменованием того, что остальные тоже скоро расцепят руки и хоровод разойдется? Мы верили, что Вера Викторовна возвратится, что все кончится благополучно, однако мы чувствовали, что та, особенная полоса нашей жизни приходит к концу. В. В. Иванова первая с большим сожалением должна снять маску и очутиться в холодном тусклом мире «настоящего».

В последний раз мы сидели все вместе на розовом диване, в последний раз дурачился Городецкий, приставая с какими-то нелепыми россказнями к Сергею Ауслендеру, в последний раз слышал Блок, как «звенели угольки в камине». И он должен был расстаться с камином, «перед которым ему пригрезились маски».

Не желая переутомлять Веру Викторовну, мы ушли довольно рано, но по обыкновению не расстались, а отправились к Блокам. Там мы сидели притихше. Я чувствовала себя вялой, уставшей. Вдруг в передней раздался звонок, и явилась совершенно неожиданно Екатерина Михайловна Мунт в сопровождении Л. В. Собинова. Я знала, что она рассказывала ему много о Блоке и всех нас. Увы, мы не оправдали ожиданий Собинова — в этот вечер мы были грустные, погасшие. {124} Гостя занимал главным образом Александр Александрович, очень удачно играя роль любезного хозяина.

Итак, собрания у Веры Ивановой прекратились. Но мы всей компанией стали иногда бывать у Блоков. В наш круг вступило новое лицо — А. А. Голубев, актер нашего театра. Он подружился с Мунт и Волоховой в весеннюю поездку. Все мы бывали часто и у Мейерхольда, который жил на Алексеевской.

С Блоками мы с Наташей Волоховой виделись почти ежедневно, просиживали у них до трех, четырех часов утра. Каждый раз было как-то жаль расставаться. В этот сезон в Петербург приезжал несколько раз Борис Николаевич Бугаев — Андрей Белый. Мы с ним встречались у Блока. По просьбе Любови Дмитриевны и моей он любезно согласился прочитать лекцию в пользу политических ссыльных[[128]](#endnote-119). Андрей Белый знакомил меня с марксизмом. Он обладал в этой области большой эрудицией. Александр Александрович тут мало что знал. Я хвасталась перед ним тем, что прочла первый том «Капитала», а он мне на это говорил с особой интонацией: «Какая вы образованная, Валентина Петровна, а я не читал».

В этот же период приблизился к нам Ф. К. Сологуб. В театре репетировали его пьесу «Победа смерти», в которой мы с Волоховой участвовали. Сологуб начал бывать у нас. Разумеется, он не мог войти в наш круг наравне с другими, для этого он был уже немолод, и кроме того, иным был по сути своей: он приносил с собой пессимизм и иронию, в лучшем случае — каламбуры. Я слушала его с интересом, иногда он бывал мудрым, но неизменно тягостное чувство оставалось у меня после продолжительных бесед с Сологубом, который считал мир страшным и ничего не принимал в нем. После таких разговоров я с чувством облегчения отправлялась на Галерную, где впечатление от сологубовского пессимизма рассеивалось как дым. Как только я попадала туда, начинались представления с Клотильдочкой и Морисом, о которых я уже упоминала, или читались стихи — снежные, поднимающиеся над «горестной землей» даже и тогда, когда в них говорилось об этой горестной земле.

В начале ноября состоялось первое представление «Победы смерти»[[129]](#endnote-120). Мейерхольд ставил эту пьесу без художника. Всю сцену занимала лестница. По бокам — тяжелые колонны; узкая полоса просцениума шла вдоль рампы. Все делалось с таким расчетом, чтобы выделить человеческие фигуры. Переход от «жизненных» сцен к скульптурному финалу совершался мягко и незаметно. Сначала король, королева, придворные, в ужасе прижавшиеся к колоннам, реагировали на обращение мертвой Альгисты к королю словами и взглядами, полными страха. Их неподвижность оправдывалась состоянием оцепенения, и когда они по воле Альгисты окончательно окаменевали, зрителю казалось, что все происходившее было сном: статуи оживали, действовали и опять превращались в застывшие фигуры. Роли распределились так: король — Аркадьев, королева — Веригина, Мальгиста, {125} служанка королевы — Волохова, Альгиста — Буткевич, Этельберг, брат королевы — Голубев. Начали репетировать.

К рассказу изгнанной королевы, явившейся через десять лет под видом странницы ко двору своего супруга, я подошла неверно. Начала с «изощренной» интонации, но скоро почувствовала фальшь, а главное, увидела скучающее лицо Мейерхольда. Я буквально обмерла, так как слишком хорошо знала, что если этого режиссера не заинтересовать сразу хоть маленькой крупицей «настоящего», он махнет рукой и даже не подумает заниматься с актером.

Я спросила Ф. К. Сологуба, как, по его мнению, должна говорить Берта с королем. Он мне сказал: «С царственной простотой». Я решила — нужно говорить с глубоким чувством и подчеркнуто просто, потому что сам ритм придает тексту Сологуба оттенок торжественности.

На следующей репетиции Мейерхольд уже заинтересовался исполнением Берты. Роль эта дала мне очень много. Я поняла, что самые прекрасные моменты творчества — это когда слова текут из уст актера как бы непроизвольно, выносятся волной чувства.

После генеральной мне сообщили, что я очень понравилась Вере Федоровне. Потом она мне это сказала сама, прибавив, что я достигла трагического подъема. То же самое сказал Владимир Иванович Немирович-Данченко, видевший «Победу смерти» во время нашей поездки в Екатеринослав.

В этом спектакле поражала Буткевич. В первых актах она была неинтересна, но в третьем, когда замученная, мертвая Альгиста вдруг приподнимается на локте и обращается к королю, Буткевич приводила публику в жуткий трепет. Звук ее голоса обжигал, как обжигает лед. Я до сих пор вижу ее глаза, полные нечеловеческой скорби. Они как будто гипнотизировали. Ничего не было удивительного в том, что от заклятия этих неподвижных, точно каменных губ и невидящего, но повелительного взгляда все окаменевали, уподобляясь скульптурным фигурам на стенах старинного собора.

Прекрасно играла Мальгисту Волохова. В первых действиях Буткевич проигрывала рядом с ней, но зато последним актом она искупала все.

Впоследствии для нашей поездки Сологуб прибавил пролог, в котором главное действующее лицо — Дульцинея в образе змеиноокой Альдонсы. Ее играла Волохова, так как Дульцинея и есть Мальгиста: «Вот приму образ рабыни Мальгисты и дочь мою Альгисту пошлю на великий подвиг…»

Поэта в прологе играл Мейерхольд, Даму в шелковом платье — я, продолжая играть в пьесе королеву. Через оркестр был переброшен мостик, и несколько ступенек спускались с него в партер. Поэт и Дама проходили через зрительный зал, поднимались по ступенькам лесенки и продолжали диалог, стоя спиной к публике. До тех пор было не слыхано и не видано, чтобы актеры переступали рампу, {126} да еще говорили в зрительном зале. В первый раз мы стояли за дверью в коридоре в каком-то сладком ужасе. Сейчас должно было случиться невероятное: как это мы пойдем и вдруг заговорим из публики? Говорю это и за Мейерхольда, потому что ясно ощущала его волнение. Наконец мы услышали реплику пажа Дагоберта, на которую должны выходить: «… Королева… одна. Судьба благо приятствует мне». Открылась дверь, и мы пошли по дорожке пар тера. На нас оглядывались с недоумением и недовольством. Дама в шляпе и мужчина с перекинутым через руку пальто шли, нимало не смущаясь, и, дойдя до лесенки, вдруг заговорили обыкновенным тоном:

— Нам попался очень хороший извозчик.

— Да, он ехал очень быстро…

Собственный голос мне казался чужим. За спиной шептались: «Что такое?» — «Это так надо… по пьесе…» — «Зачем?» Иногда мы выходили из оркестра, поднимаясь по ступенькам до уровня сцены, это было уже не так страшно. Жаль, что Сологуб не сразу написал пролог (в театре Комиссаржевской пьеса шла без него).

«Победа смерти» имела большой успех и совершенно неожиданно оказалась последней постановкой Мейерхольда у Комиссаржевской.

Первое представление вышло очень торжественным. Пришли многие поэты и литераторы — автора почитали в кругу писателей. Его и Мейерхольда горячо вызывали. После спектакля все актеры с Мейерхольдом и Сологубом во главе отправились в ресторан «Вена» (излюбленное место литературно-художественной богемы). С нами поехал Блок, а также Бравич.

Бросалось в глаза то, что за ужином не было никого из Комиссаржевских, однако никто не подозревал, что дирекция накануне разрыва с Мейерхольдом.

Через два‑три дня последний получил письмо от Веры Федоровны[[130]](#endnote-121). Она писала, что не может с ним работать, так как считает ошибочным его стремление соединить принципы старого театра с принципами театра марионеток. Словом, Мейерхольду предлагали немедленно оставить театр.

Это было, конечно, незаслуженно и несправедливо. Все равно после ухода Мейерхольда театр не взял другого курса. Ф. Ф. Комиссаржевский поставил «Бесовское действо» А. Ремизова[[131]](#endnote-122) в манере Мейерхольда, только гораздо бледнее, потому что был еще новичком в театральном деле.

Было устроено собрание, на котором как представитель дирекции с объяснениями выступил Бравич.

Вся наша группа (в этом сезоне большинство) была поражена и возмущена поступком Комиссаржевских. Мы осуждали Веру Федоровну не за то, что она отказывалась от режиссуры Мейерхольда — это было ее правом, а за то, что сделала это среди сезона, в такой резкой, обидной форме и, главное, после удачной постановки.

{127} Собственно, конфликт назревал давно. Я уже говорила, что многие в театре были недовольны новшествами дерзкого режиссера. Кроме того, до Комиссаржевской дошли слухи, что Мейерхольд мечтает о своем собственном театре. Немалую роль тут сыграло и недостойное поведение некоторых людей, стремившихся посеять раздор между Комиссаржевской и Мейерхольдом.

Как только стало известно об «отставке» Мейерхольда, в некоторых газетах появились нелестные заметки по адресу Комиссаржевской[[132]](#endnote-123). Ее обвиняли, хотя и сдержанно, в том, что она имеет привычку неожиданно и без достаточного повода отстранять режиссеров от работы. Приводился случай с Н. А. Поповым[[133]](#endnote-124). Мейерхольд обратился в третейский суд. Судьями оказались люди, не сочувствовавшие его новшествам, да и трудно было осудить Веру Федоровну, явившуюся во всеоружии своего обаяния, тихую и печальную, заявившую протест художника, не согласного с Мейерхольдом. Ее, конечно, не осудили. Мейерхольд был очень удручен первое время. Его друзья негодовали и волновались, но мало-помалу все улеглось. Опять стали мечтать о прекрасном будущем театре, постоянно собирались большой компанией.

## Европейские имена

Собираться вместе мы могли только в поздние часы после спектаклей, так как играли почти ежедневно, а когда не играли, посещали другие театры, интересуясь главным образом приезжими знаменитостями. В тот сезон приезжали Дункан и Элеонора Дузе.

Увидеть Дузе мечтали все актрисы. О Дузе говорили как о совершенстве. Мы с сестрой взяли билеты на «Гедду Габлер» и «Даму с камелиями». Потом я очень жалела, что не пошла на «Джиоконду» Д’Аннунцио.

В Дузе чувствовалась южанка. Ее чувства были горячие, как солнце юга, движения плавные, в линиях тела сквозила экзотичность. Я ждала с волнением первого появления Гедды Габлер. Она вышла, занятая своими мыслями, отсутствующая; казалось, что она говорит с окружающими только по необходимости. На ней было темно-лиловое платье того особенного фасона, которые носила Дузе — ниспадающие куски легкой ткани едва намечали контуры гибкой фигуры. Когда артистка поднимала руки, очень длинные рукава свисали ниже колен. Весь ее облик был оригинален, глаза удивительны — темные, громадные, скорбные и светлые от внутреннего блеска. Они светились чистотой существа, которому чужды малейшая порочность, малейшая фальшь. Не знаю, могла ли Элеонора Дузе перевоплощаться. В обеих пьесах, которые мне посчастливилось видеть с ней, она была прежде всего самой собой.

После первого действия мы с сестрой должны были признаться, что Гедда Габлер, известная нам по пьесе, в спектакле отсутствует. {128} Исполнительница ничем и ни в чем не была на нее похожа. Прежде всего, наружность: у Гедды в пьесе цвет лица — матово-бледный, серые глаза отливают стальным блеском и выражают холодное, ясное спокойствие, волосы русого оттенка. Гедда — Дузе была смуглая брюнетка с черными глазами, лицо выражало внутреннюю тревогу.

Но начиная со второго действия я перестала думать о Гедде Габлер и была поглощена жизнью той женщины, которую воплощала Дузе.

В начале второго акта Дузе стояла в глубине, спиной к зрителям. Ее внимание занимал невидимый еще публике асессор Бракк. Чем меньше она думала о зрительном зале, тем больше заинтересовывала публику. Для того чтобы завладеть вниманием зрителей, драматический актер должен заострять свое внимание на партнере. Теперь это всем известная истина, но тогда немногие актеры следовали этому правилу.

После нескольких фраз, произнесенных довольно громко, последовал легкий диалог. Дузе быстро бросала слова — как будто кто-то сыпал бисер на металлический поднос и часть его падала на пол, издавая более глухой и слабый звук. Психологический узор становился все более сложным и интересным.

С приходом Левборга все ее существо охватывало волнение. В Гедде пробуждалось прежнее чувство. Лицо Дузе краснело и бледнело. Ее пальцы перелистывали альбом с трепетным ожиданием желанных слов. Самое изумительное в этой сцене были руки Дузе. Они сердились, они ревновали. При словах Гедды о собственной трусости пальцы чуть-чуть вздрогнули от отвращения. Эти прекрасные руки не кичились своей формой, не рисовались. Они были эмоциональны и выразительны.

Очень ярко запечатлелся в памяти момент, когда сжигается рукопись Левборга. «Теперь я сожгу твое дитя, Теа! Кудрявая! Твое дитя и Эйлерта Левборга! Сжигаю… сжигаю ваше дитя!» Эти слова дышали вулканической ревностью, оскорбленной страстью такой силы, какой я не видела ни у одной актрисы. Когда Дузе втолкнула в камин последние листы, она приблизила на мгновение к огню вместе с движением руки свое лицо, и у нее вырвался ликующий, страшный, полузаглушенный звук: «Х‑ха!»

Конечно, у Ибсена Гедда иная. Она не любит Левборга обычной женской любовью, и ее ревность — другого свойства. Северная героиня обуреваема фантазиями. Она влюблена по-настоящему только в красоту, она грезит свободой личности, преодолением невозможного. Когда у Ибсена Гедда говорит: «В десять часов… приедет с пира Эйлерт Левборг… увенчанный листвою винограда», — главное для нее — красота человека, смеющего жить по-своему. Ей не важно, что Левборг может погибнуть — лишь бы он совершил смелый поступок. У Дузе в этих словах слышался восторг любви, ожидание возвращения к ней возлюбленного.

{129} Это «расхождение» с ибсеновской Геддой сказалось в сцене, где Гедда Габлер узнает о самоубийстве Левборга. Героиня пьесы не огорчена смертью своего героя. Она сама толкнула его на это. Гедда Габлер говорит: «У Эйлерта Левборга хватило мужества прожить жизнь по-своему. И затем теперь — это нечто великое, отмеченное печатью красоты! У него хватило силы воли уйти с жизненного пира… так рано!» — и в словах ее торжество, даже ликование. У Дузе эта сцена пропала, потому что та женщина, которую она играла, совсем не могла торжествовать при подобных обстоятельствах.

Зато последние моменты перед самоубийством были совершенством сценической игры. Уход Гедды из жизни совершался на глазах у зрителей еще до выстрела. Она произносила какие-то слова, но уже без участия к окружающему. По-ибсеновски звучала фраза: «Больше шуметь не буду». Тут был восторг перед своей победой над страхом смерти. Гедда — Дузе ликовала, что у нее хватило мужества уйти рано с жизненного пира и сделать это красиво.

Роль Маргариты Готье, как мне кажется, больше подходила Дузе. Правда, в первых действиях странно было видеть эту женщину в среде кокоток, гризеток, прожигателей жизни. На ее облике и существе не было ни малейшего налета «полусвета». В каждом ее движении, в каждом слове чувствовались благородство, искренняя простота и спокойствие ничем не запятнанной совести. Во всеоружии своей гениальной индивидуальности представала Дузе в тех сценах, где Маргарита перерождается. Она была так обаятельна, так трогательна и так потрясала гармонией внутреннего и внешнего облика! Ее движения напоминали колеблющиеся языки пламени, и то же пламя светилось в глазах, согревало тембр голоса, окрашивало интонации.

В «Даме с камелиями» с необыкновенной силой действовали на публику паузы Дузе. Ее молчаливая игра, быть может, превосходила все остальное. Незабываема сцена с письмом: пальцы, в которых чувствовалось столько же колебания, сколько решительности, глаза, полные страдания.

Так же сильно и интересно артистка играла в четвертом акте. Она была изумительно одета. Белое гладкое платье облегало стройный стан. Единственной отделкой служил черный муслиновый шарф, причудливо брошенный вокруг талии и спускавшийся неровной линией.

В сцене с Дювалем ее руки выражали все оттенки чувств. Арман стоял перед ней на коленях с поникшей головой, умоляя вернуться, а она смотрела на него в смертельной тоске, и пальцы передавали всю муку ее колебаний. В них трепетало безумное желание прикоснуться, погладить эту бедную голову, но страшным усилием воли она отдергивала руки, как бы боясь обжечься.

Мне показалось, что во время последнего действия плакал весь зал. Дузе вызывала в зрителях особенное чувство, какое-то сладостное сострадание, которое делает человека лучше.

{130} Дузе была таким же явлением в искусстве, как первоклассные мастера живописи или поэзии, может быть, даже более дорогая человеческому сердцу, так как ее творческий огонь согревал души, действуя непосредственно на зрителя. Но как и все таланты сцены, она была подобна падучей звезде, которая ненадолго оставляет огненный след.

Образ Дузе всегда вызывает в моем воображении образ другой великой актрисы, старшей ее современницы, Сары Бернар, которая приезжала в Россию в 1908 году.

Сару Бернар считали у нас большой актрисой с великолепной техникой, но с пафосом, хотя бы и согретым большим огнем. Я слышала такое мнение от видевших ее в Париже.

Зная, что французская артистка уже стара, я пошла ее смотреть только из любознательности, нисколько не рассчитывая наслаждаться ее игрой. Шла «Сафо» А. Доде.

На сцене Сара Бернар заботилась о публике еще меньше, чем Дузе. Казалось, она зашла на сцену мимоходом и сейчас же пройдет дальше, в следующую комнату. Такое ощущение не покидало меня в течение всей первой сцены, так как артистка бросала слова между прочим, а в движениях ее чувствовалось стремление уйти. Это беспокоило, потому что на нее хотелось смотреть и хотелось ее слушать как можно дольше. Речь Сары Бернар была подобна шелесту листьев. А в «Федре» ее голос восхитил меня своей силой и гибкостью.

Внешность Сары Бернар поражала еще больше, чем внешность Дузе. Ее облик нельзя было назвать совершенным, но в борьбе со своими недостатками артистка изобрела свой стиль, придав линиям фигуры изощренность. При виде ее туалета становилось ясно, что своим царственным блеском и утонченным вкусом он обязан смелой фантазии художника. В «Сафо» платья Сары Бернар в основном были одинакового фасона: свободно лежавшие складки, вырез и линия плеча напоминали тунику, завязанный спереди пояс подхватывал длинный напуск. Низ одного из платьев был украшен широким греческим рисунком, вышитым толстым золотым шнуром, что составляло единственную отделку черного платья из мягкого шелка. Туалет Сары Бернар всегда служил художественным целям. Все было продумано. Так, упомянутое платье осталось в памяти не только благодаря своей красоте, но главным образом потому, что оно играло.

Артистка стояла в глубине сцены у окна. Шлейф платья лежал сбоку. Когда она начала отступать назад, пораженная неожиданной неприятностью, шлейф двигался совершенно прямой линией, благодаря тому, что вышивка делала его тяжелым. Фигура артистки и шлейф образовали угол. Это движение на публику длинной полосы ткани, расшитой золотом, усиливало впечатление момента, фиксируя на нем внимание.

Такую же роль усилителя в другой сцене играл шарф. Артистка сидела с вытянутой в сторону рукой, на которой висел легкий шарф. {131} Сначала мне показалось, что это только эффектная поза, но я тотчас же заметила, что Сара Бернар старается как бы оттянуть таким образом свое волнение.

Подобные приемы рождали у многих убежденность в том, что основное в искусстве Бернар — внешняя эффектность. На самом деле игра ее была трепетной, чрезвычайно насыщенной. Больше всего она увлекала совсем не эффектными моментами, а тихой, глубокой печалью. Так же, как слезы Дузе, потрясали слезы Сары Бернар, обливавшие ее неподвижное лицо. Она говорила не смолкая, и голос ее тихо плакал, заливая жалостью сердца зрителей.

В трагедии ее страдания достигали большой силы. Федра Сары Бернар была совершенным созданием. Внешний облик, костюм и прическа не отличались исторической точностью: все приспособлялось к индивидуальности артистки и, очевидно, носило отпечаток парижской моды. Руки и шея были затянуты тончайшим кружевом и не казались поэтому старыми. Даже с отяжелевшей фигурой она по-своему была необыкновенно пластична. Все ее движения изумляли своей экспрессией и эмоциональностью. Большинство ее поз явно не были придуманными; без одушевляющей их внутренней силы некоторые из них показались бы просто некрасивыми. Все позы мадам Леблан Метерлинк были безупречно красивы, и сложена она была изумительно, но это нисколько не волновало, и игра ее, лишенная подлинного огня, не трогала. Сара Бернар со всеми своими дефектами и старостью блистала самой убедительной красотой, сотворенной ее актерской гениальностью.

Я сказала уже, что в «Федре» меня восхитил голос великой актрисы. Но больше всего поразила мелодия стиха, который она как бы усовершенствовала своей декламацией. Я ждала обычного подпевания, как это принято у западных и у наших актеров романтической школы, обычных повышений и понижений голоса, ударений и остановок, но ничего мало-мальски похожего на общепринятое не было в декламации Бернар. Она почти пела монологи Федры, уловив особую, скрытую мелодию стихов. Ее скорбь, ее отчаяние выражались мелодическим стоном, и это ее «пение» хотелось слушать без конца.

В ее искусстве объединились многие школы. Романтические роли она играла лучше, чем лучшие актрисы этой школы, реалистической интонацией владела в совершенстве, играла первоклассно трагедии и могла бы играть, конечно, в символических пьесах, так как владела в совершенстве и музыкальной интонацией. Игра Сары Бернар для актеров была более поучительна, чем игра Дузе. Дузе была прежде всего гениальной индивидуальностью, а затем большой актрисой. Сара Бернар была гениальной актрисой, гениальным художником. Уже позднее, после революции, мне пришлось увидеть двух молодых актрис — прямых наследниц Сары Бернар. Это были Ровина и Элиао в студии «Габима», обе необычайно музыкальные, с громадной внутренней силой, с исключительными голосовыми данными и своеобразной {132} интонацией. Они играли в пьесе «Гадибук»[[134]](#endnote-125) — одной из лучших постановок Вахтангова.

В сезоне 1907/08 года в Петербурге гастролировала Дункан.

Она особенно интересовала нас, актрис мейерхольдовской группы. Я уже говорила, что мы изучали пластику древней Греции по статуям, фрескам, барельефам, посещая Эрмитаж и знакомясь с литературными источниками. Меня занимал вопрос, как переходить из позы в позу, чтобы при этом не нарушалась гармоничность. Придя на вечер Дункан, я горела желанием скорее увидеть, как она все это делает. Однако при первом же ее появлении я забыла о своем намерении учиться. Не стало ни эстрады, ни зрительного зала, когда в луче света появилась босая женщина в белой тунике без малейших признаков грима. В ее выходе не было ничего эффектного, и вначале она даже не танцевала. Казалось, она жила своей жизнью, поглощенная мыслями и чувствами, далекими от настоящего. Она принадлежала другой цивилизации, на которую мы смотрела как бы издалека. Лучшими мне показались танец скифов и танец ангела с арфой, в лиловой длинной одежде. В первом танце Дункан носилась как ураган, чувствовалось сильное тело, сильные ноги, прыжки были легкие. Простором и дикой волей степей веяло от всего ее существа. Этот танец вызывал в публике восторг. Дункан была вынуждена бисировать до изнеможения. Казалось, эта женщина, веселящаяся в своем собственном мире и нисколько не интересующаяся нами, в какой-то момент взяла нас за руки и втянула в свою пляску. Случается, что во время танцев, сопровождающихся зажигательной музыкой, ноги присутствующих невольно приплясывают в такт. А тут дух веселья охватил сердца и мысли. У меня было такое ощущение, словно я ношусь в пляске вместе с Айседорой.

Понравилась мне тогда также мазурка Шопена. Когда я потом увидела вальсы и мазурки этого композитора в исполнении подражательниц Дункан, я ощутила насилие над музыкой. В мазурках и вальсах Шопен национален и в высшей степени европеец девятнадцатого века, образы древней Эллады с этой музыкой не сочетаются, но на концерте Дункан об этом не думалось.

На вечере Дункан была вся наша компания. Я сидела рядом с Сологубом. Во время антракта актриса Александринского театра Д. М. Мусина (Озаровская), знакомая с Дункан, повела нас за кулисы. Дункан сидела на кушетке, вытянув ноги, покрытые шкурой леопарда. Через несколько дней мы познакомились с Дункан ближе — на вечере, который устроила для нее Д. М. Мусина, пригласив Любовь Дмитриевну, Н. Н. Волохову и меня. Мы были ученицами Дарьи Михайловны: она ставила нам голоса для сцены по своей системе. Блока тоже пригласили, но он почему-то не пришел. Я приехала позднее всех, так как в этот вечер играла.

Войдя в гостиную, я увидела Дункан, сидящую с поджатыми ногами на большом диване. На ней было лиловое шелковое платье, {133} напоминающее тунику, и старинная китайская шаль с пестрыми цветами. Рядом с Айседорой на чем-то низком сидели Люба Блок и Н. Н. Волохова.

Несмотря на то что интерес к Дункан поглощал во мне все, а к подругам своим я привыкла, я все-таки заметила, что они необыкновенно интересны и значительны. Перед диваном на стуле сидел художник Сомов и тут же стоял Бакст. Кроме них и хозяев — Дарьи Михайловны и Ю. Э. Озаровского (режиссера Александринского театра) присутствовали братья Бенуа, Ольга Эрастовна Озаровская, Тиме и дочь Мусиной, четырнадцатилетняя хорошенькая Тамочка, про которую Блок в минуту дурачества сказал, что она скорее Здесичка, чем Тамочка.

Дарья Михайловна представила меня Дункан. Она протянула мне руку и любезно сказала:

— Est-ce que vous dansez des menuets et des gavotes?

На мне было платье из бледно-розового шифона, напоминавшее отдаленно старинную моду, и, вероятно, поэтому Айседора решила отвести мне место среди менуэтов и гавотов. Она притянула меня к себе и усадила рядом на диван.

— Вы артистка? — спросила она по-французски. — Вы должны играть Манон Леско.

Дункан оглянулась на Любовь Дмитриевну и Наташу и сказала Сомову:

— Вот вам красивые модели, неужели вы их не пишете?

Константин Андреевич ответил поспешно, чуть-чуть улыбнувшись и косясь на меня:

— О, разумеется, буду их писать…

Я сказала ему на это по-русски:

— Конечно, это большая честь, если такой мастер изобразит нас, но я, признаться, не хочу этого. Вы непременно подчеркнете какой-нибудь дефект — так, что потом повесишься.

Сомов расхохотался. Дункан смутно поняла что-то. Она сказала ему, указав на свой второй подбородок, который едва намечался:

— Когда вы будете рисовать меня, пожалуйста, не подчеркивайте этого.

Бакст ухмыльнулся в ус. Я вспомнила, как он сказал нам на одном из выступлений Дункан: «Я рисую Айседору, но я ей не польстил. Я так вытянул ей второй подбородок — мое почтение!» Мне было очень неприятно слышать это, и я не понимала, почему он так относится к Дункан. С явной насмешкой относился к ней также А. Н. Бенуа. Ее кокетство нашим художникам казалось, очевидно, жантильничаньем.

Оттенок жантильничанья, пожалуй, действительно был, особенно в отношении к импресарио, который Дункан, по-видимому, нравился. Не помню, какой он был национальности; на вид — средний прилизанный европеец.

{134} Когда Дункан сняла с широкой спинки дивана безделушки и стала их расставлять вокруг себя, Бенуа сказал по-русски совершенно бесцеремонным тоном:

— Ну, она напрасно занялась этими финтифлюшками, это просто глупо.

Я положительно обмерла от ужаса, потому что тон этой фразы был оскорбителен. Бакст расхохотался. Чувствовалось, что наших художников Дункан чем-то раздражала. Быть может, они предугадывали дилетантизм, который в скором времени породило ее искусство у нас в России, и их хороший вкус возмущался заранее.

Озаровский и Ольга Эрастовна, чтобы повеселить гостей, изображали, как поют и играют в опере, затем первый очень удачно представлял фавна. Тиме изображала испанскую танцовщицу, Та-мочка плясала русскую. За столом с приветствием выступил брат Бенуа. Он произнес речь на ужасном французском языке, но очень искренно и с юмором. Сама Дункан заявила по-французски, что скажет нам в ответ единственное русское слово, которое она знает: «Люб‑люб‑люблю…»

Она произнесла это длинное слово с совершенно очаровательной интонацией. Вообще, мне Дункан показалась пленительной, ее образ таким и остался в моей памяти.

## Импровизация

Пою приятеля младого

И множество его причуд.

*А. Пушкин*

Екатерина Михайловна Мунт пригласила всю нашу компанию на свои именины. Мы решили их отпраздновать необычно. Кому-то пришла мысль устроить представление-импровизацию. Сценарий начали сочинять все вместе у Блока и продолжали у Мейерхольда. Придумывал все главным образом Блок, и в конечном счете осталась его редакция. Самое чудесное во всем этом и было выдумывание сценария.

Александр Александрович сидел в конце стола на председательском месте, мы все вокруг. Мейерхольд, ходивший по комнате, давал время от времени смешные советы. Сологуб издевательские — тут он несомненно мешал. У Блока было, как всегда в таких случаях, озорное выражение глаз и мальчишеский рот. Он важно заносил на бумагу схему, по его словам, исходя из характера дарований. Вот действующие лица его мелодрамы:

Некто в черном — Ал. Блок

Ревнивый муж (опирается обо все косяки) — Голубев

Невинная жена (вяжет чулок, ходит на пуантах) — Мунт

{135} Некая подлая в красном — Веригина

Молчаливый любовник в черной маске — Мейерхольд

Наташа (действующее лицо из другой пьесы) — Волохова

Ремарка — Вера Веригина (моя сестра).

У Мейерхольда, по его просьбе, роль была бессловесная. Он говорил сочинителям:

— Нет, господа, я боюсь, я не могу импровизировать, мне нужна роль молчаливая.

Блок на это сказал:

— Хорошо, вы будете изображать молчаливого любовника, в черной маске, который всех целует.

Так и было решено.

Интрига развивалась между Ревнивым мужем, Невинной женой и Некой подлой в красном. Эта злодейка, влюбленная в ревнивого мужа, должна была предложить невинной жене отравленное молоко и произнести монолог к «месяцу щербатому». Наташе надлежало говорить слова из другой пьесы, совершенно не относящиеся к мелодраме, предоставив, таким образом, остальным действующим лицам выпутываться из создавшегося положения. Задача молчаливого любовника в маске также состояла в том, чтобы мешать актерам своими неуместными поцелуями. А помощь приходила от Ремарки, которая могла объяснить зрителю в минуту актерского замешательства, что «актриса, изображающая Наташу, совсем не должна была появляться сегодня», что она это сделала «по забывчивости» и тому подобное. Репетиций не было. Блок сказал, что иначе это не будет импровизацией. Как выйдет, так и выйдет.

Настал день представления. На Алексеевской, где Мунт жила вместе с Мейерхольдами, собралось довольно много народу, все наши друзья, разумеется. У Мейерхольда было мало мебели и много места. Екатерина Михайловна обшила несколько подушек кустарной материей, разбросала их по ковру у стены и усадила зрителей. Мы отправились одеваться. На помощь пришел театральный гардероб Мунт. Она сама оделась в пачки, потому что Александр Александрович непременно хотел, чтобы она стояла на пальцах, раз у нее от природы «стальной носок». Для меня не нашлось красного костюма, пришлось надеть желтый испанский. Я спросила Блока, хорошо ли это, и он ответил, что так даже лучше — смешнее. Зато Сологуб начал меня дразнить и довел до слез. Впрочем, это послужило на пользу, потому что моя отповедь ему украсила монолог к «месяцу щербатому».

Начал представление сам Блок — Некто в черном. Он вышел в черном плаще со свечкой, которую держал перед собой. Подражая андреевскому прологу из «Жизни Человека», он начал бесстрастным голосом: «Вот пройдут перед вами: Ревнивый муж, опирающийся обо все косяки, совершенно Невинная жена, вяжущая чулок, Некая подлая {136} в красном, и Наташа не из той пьесы, и молчаливый любовник». Он ловко закончил пролог, не рассказав ничего о пьесе, потому что сам не знал, чем она кончится.

Некто в черном стоял перед занавесом, который был сделан из шалей. Когда пролог кончился, Блок остался совсем близко у кулисы или, вернее, у занавешенной двери, сбоку, чтобы руководить спектаклем.

Открыли занавес. Невинная жена в пачках с добродетельным чулком на спицах ходила на пуантах, прилежно вязала, вздыхала об отсутствующем муже и рассказывала зрителям о своей невинности. Когда Блок нашел, что она рассказала о себе достаточно, на сцену был выпущен Ревнивый муж. Он громко вздыхал, стонал, заламывал руки, опираясь о косяк двери. Невинная жена, чтобы спастись от первой вспышки ревности, поспешно набросила на голову шарф и хотела уйти, как вдруг навстречу ей устремился Молчаливый любовник в черной маске и, как-то механически разводя руками, обнял ее и поцеловал. Бросив полный страха взгляд на Ревнивого мужа, жена быстро удалилась на носочках в ужасе, как Эсмеральда, не забыв, впрочем, вытереть щеку после поцелуя маски. Между тем Молчаливый любовник с мрачным видом проследовал дальше по сцене, по дороге поцеловав, кстати, Ревнивого мужа. Последний отмахнулся от него, как от мухи, добросовестно оперся о косяк и, завернувшись в плащ, застыл в позе отчаяния. Тут вышла Некая подлая в красном и стала всячески привлекать к себе внимание Ревнивого мужа, но это ей не удавалось. Ремарка (в костюме Снегурочки) заявила, что сейчас стол и скамью уберут, а зрители пусть вообразят, что они видят перекресток и месяц, потому что Некая подлая в красном должна говорить монолог на перекрестке к месяцу щербатому. Я просила Блока, чтобы он разрешил мне сказать только несколько слов: пожаловаться месяцу на холодность Ревнивого мужа, поворожить на перекрестке и кончить, но Александр Александрович неумолимо заявил:

— Нет, вы должны говорить долго, по крайней мере страницу, так полагается.

Я уже упомянула о том, что мой монолог украсила отповедь Сологубу, и все сошло вполне благополучно.

В следующем действии Некая подлая в красном пришла, закутанная в черный платок, к невинной жене и предложила ей купить молоко. Тут вдруг появилось новое лицо, именуемое Наташей. Она была в костюме средневековой дамы из «Балаганчика», наговорила какой-то ерунды про звезды, выпила отравленное молоко, приняв его за лимонад, и, кажется, намеревалась долго еще оставаться на сцене, но Молчаливый любовник, по своему обычаю, неожиданно поцеловал ее, и она в замешательстве поспешила уйти. Ремарка сейчас же попросила публику считать, что яд не выпит, так как Наташа действующее лицо из другой пьесы и выпущена на сцену помощником режиссера нечаянно.

{137} Невинная жена благополучно выпила отравленное молоко и стала умирать. Тогда муж, вдруг раскаявшись и придя в отчаяние, закололся, то же самое, кажется, сделала Некая подлая в красном, когда увидела его гибель. Молчаливый любовник задумался, соображая, кого бы поцеловать, но, вспомнив, что перецеловал всех, подошел и поцеловал Ремарку, вызвав ее неожиданную реплику: «Ах ты, мерзавец! Не на такую напал». Последняя реплика не была импровизацией, ее продиктовал Блок. Он же обязал Ремарку говорить бесстрастным голосом, никак не тонируя, что получалось очень смешно. Замечательно играли свои роли Мейерхольд и Блок. Вечер удался — актеры и зрители остались довольны друг другом.

## Двойник поэта. Конец «Снежной девы»

Непонятная случайность соединила однажды певца Н. Н. Фигнера с символистами. Это был концерт Фигнера в Малом зале Консерватории, и почему-то пригласили Блока, Городецкого, Волохову и Веригину.

О знаменитом певце не могу ничего сказать. Голос свой он уже потерял, и в этот вечер я его почти не слушала. Помню, что очень волновалась перед выходом. Публика состояла, главным образом, из старых поклонников Фигнера, и мы были, в сущности, тут ни к селу ни к городу. Я прошептала тихонько: «Как я боюсь». Вдруг Н. Н. Фигнер взял меня за руку и сказал: «Какие пустяки. Я вас выведу». Не успела я опомниться, как он действительно вывел меня на эстраду. В публике послышался шепот: «Это его дочь». Я читала «Кентавра» Андрея Белого, но дочери Фигнера старые поклонники, очевидно, решили все простить, и я имела успех.

Поэты смеялись надо мной, поддразнивая, говорили, что меня вывели на эстраду, как «цирковую звезду». Нам было очень весело, в концерт за компанию поехала Любовь Дмитриевна, которую мы попросили послушать нас. Стало жаль расставаться, и почему-то решив поехать в «Вену», мы попросили нас отвезти туда. Любовь Дмитриевна, я и Городецкий ехали в одной карете. Городецкий в этот период шутя называл меня своей женой. Началось это так: однажды он и Ауслендер провожали меня из театра к Сологубу, и Городецкий сказал извозчику: «Свезите нас, пожалуйста, меня, жену и сыночка Ауслешу». У Сологуба он вполне серьезно отрекомендовал нас так каким-то незнакомым гостям.

По дороге в «Вену» он опять об этом вспомнил. За столиком без конца дурачились, и Городецкий написал мне стихи, которые теперь утеряны, помню только последние строки:

Я жен женатых жать женитьбы не хочу,  
Женившись, я тобой, одной женой, богат,  
Женитьбе верен, женину лучу.

{138} Александр Александрович запротестовал: «Нет, надо было совсем не так, я сочиню за него по-другому». И написал:

Жена моя, и ты угасла, жить не могла, меня любя,  
Смотрю печально из-за прясла звериным взором на тебя.

Мало знакомый поэт с барышней-поэтессой подсели к нам, стало сразу неуютно и скучно. Поэт предложил читать стихи. Читать стихи за столиком в ресторане, — я знала, что это не улыбалось Блоку. Однако, сверх ожидания, он сказал с довольным видом: «Хорошо» — и добавил сейчас же: «Только я прочту стихи Валентины Петровны». Я обмерла. Он говорил о стихах, которые я сочинила, будучи совсем маленькой, на смерть Александра III. Стихи эти умиляли Блока своей нелепостью — он даже выучил их наизусть. И тут в ресторане в присутствии мало знакомых людей он начал читать своим металлическим голосом потешное детское стихотворение.

Да, преждевременно угас наш венценосец.  
Угас он навсегда,  
Но не угасла его слава  
И не угаснет никогда… и т. д.

Поэт и дама в первую секунду не знали даже, как отнестись к такой декламации. Чтобы помешать им обидеться, мы сейчас же все обратили в шутку и начали смеяться первые. Таким образом, все обошлось благополучно. Когда мы вышли из ресторана, оказалось, что выпал снег — это было в ноябре. Мы поехали на концерт в карете в бальных туфлях, без ботиков, теперь стояли и ждали у подъезда, пока наши кавалеры достанут извозчиков. В память этого вечера и первого снега Городецкий написал три стихотворения о нас троих. В стихотворении «Аленькая», относящемся ко мне, есть несколько строк о Блоке.

Алая, на беленьком не майся ты снежку,  
Пробирайся к кожаному красному возку.  
Вон того веселого, в сукне, да в соболях  
Живо перегоним мы в дороге на полях,  
Чтоб его подруга застыдила — ах, ти‑ах.

Мы часто читали в концертах стихи вместе с нашими друзьями поэтами. Был случай, когда друг Сомова князь Эристов[[135]](#endnote-126) пригласил нас участвовать в одном благотворительном вечере. (Это было еще в первом сезоне.) Мы охотно согласились и приехали все вместе: Блок, Городецкий, Ауслендер, Волохова, Иванова, Мунт и я. Это был барский дом, не помню, на какой улице. Выступали мы в зале без эстрады. Народу было довольно много, насколько позволяло помещение. Между прочим, оказалось, что других выступающих, кроме нас, нет. Мы добросовестно прочли и стали собираться уезжать. Нас усиленно приглашали остаться ужинать, и лица устроителей выразили разочарование, когда мы наотрез отказались от такой чести. Мы поняли, что великосветское общество устроило вечер с «декадентами»: {139} с нами хотели познакомиться из любопытства — на нас смотрели, как на заморских чучел.

На рождестве нам предстояло играть в театре по два раза в день, почти ежедневно, оставался только сочельник, когда не было спектакля, и этот вечер мы провели на Галерной. Нас было немного: Н. Н. Волохова, моя сестра, потом пришел Евгений Павлович Иванов[[136]](#endnote-127), который постоянно бывал у Блоков. Евгения Павловича я принимала как должное, но разговоров его почти не понимала. Они говорили с Александром Александровичем на эзотерическом языке. Юмор Евгения Павловича совершенно ускользал от меня. Только впоследствии, когда я познакомилась с Ивановым близко, я сумела оценить его.

Мы сидели за чайным столом и ели традиционные орехи с синим изюмом. Отлично помню, что говорили все время о Лермонтове и Пушкине. У Блоков эта тема часто появлялась в наших разговорах. Александр Александрович сам постоянно заводил о них речь. Кажется, Лермонтов был ему всего ближе. Тот Лермонтов, которого любишь в детстве, уже перестал пленять меня, а мрачная красота поэзии настоящего Лермонтова в ту пору меня пугала. Я предпочитала Пушкина. Александр Александрович, чтобы поддразнить меня, говорил: «Если бы Лермонтов жил теперь среди нас, с вами, Валентина Петровна, он, наверное, бы ссорился, у него ведь был мрачный характер». На задорный тон Блока я отвечала, что меня это нисколько не трогает. Пусть Лермонтов гениален, все же он юнкер в маске Чайльд Гарольда. Блок в долгу не остался. «А ваш Пушкин пыхтел, как самовар, когда танцевал», — отчеканил он, чуть-чуть прищурившись. На это я сказала, что о нем говорил так его враг, и мало ли что можно рассказать о человеке после того, как он умер. «Еще неизвестно, что будут говорить о вас». Александр Александрович поднял кверху подбородок и с юмористическим огоньком в глазах спросил важным тоном: «Разве я Лермонтов, Валентина Петровна?» Я ответила, что для меня он выше Лермонтова. Он рассмеялся, и на этом мы примирились, но разговор в юмористическом духе не продолжался. Помню, как много мы говорили о Пушкине, сожалея о том, что он жил в холодном обществе, среди предрассудков: нам казалось, что мы сберегли бы его. Никто из нас не предчувствовал, что современники не уберегут и Блока…

После чая перешли в кабинет и занялись рассматриванием старинных журналов. В какой-то момент Александр Александрович сделал мне знак следовать за ним и вышел. С самым серьезным видом он выдвинул стол из столовой и, пододвинув его к двери кабинета, забаррикадировал ее. На стол водрузил маленький столик и стулья. Затем подсунул под низ французскую булку, сказав мимоходом: «Чтобы они не умерли с голоду». После этого мы отправились в комнату Любы. Блок надел на себя белую кружевную мантилью, взял в руки ручное зеркальце и сел в кокетливой позе, положив ногу на колено. Я встала {140} на окно за занавески. Через некоторое время мы услышали грохот рухнувшей баррикады и смех. Пленники направились к нашей двери. Она оказалась заперта. Мы слышали, как они шептались за дверью и что-то громоздили. Через несколько секунд я увидела через стекло над дверью лицо Наташи Волоховой. Она сказала стоявшим внизу: «Где же они? Тут только какая-то испанка с зеркальцем». Тогда полезли и остальные смотреть на испанку. Мне было видно лицо Блока в профиль, полузакрытое белым кружевом — с опущенными ресницами и отчаянно веселым улыбающимся ртом. Я прыгнула с подоконника на пол. Все, бывшие за дверью, отпрянули от неожиданности, Александр Александрович бросил мантилью и открыл передо мной галантно дверь с какой-то нестерпимо банальной любезностью. В этот вечер он изображал «господина в котелке»[[137]](#endnote-128), нанизывал одну «общую» фразу на другую, и было невероятно смешно слышать это из его уст. С серьезным важным видом он говорил общие места, острил по примеру «испытанных остряков». Но, несмотря на самый смелый тон, Блок всегда оставался на грани учтивости. Он как-то едва уловимо отмечал в своей собеседнице даму. Это не значит, что мы были кавалером и дамой в общепринятом смысле: ни тени увлечения ни с той, ни с другой стороны. Я даже как-то выразила удивление по поводу того, что не могу им увлечься, и получила довольно дерзкий ответ: «Я тоже никак бы не мог в вас влюбиться». Я рассмеялась, потому что эта фраза была произнесена таким тоном, в котором слышалось: и не дожидайтесь, сударыня. Мне кажется, что благодаря отсутствию увлечения-флирта нам и было так особенно легко и весело вместе. Блок видел во мне даму, с которой он мог блуждать по лабиринту шуток. Это была та же воздушная карусель, только без влюбленности. Мы доигрывали в театре свои роли в постановках Мейерхольда, а на квартире Мунт репетировали пьесы для гастролей: Мейерхольд и второй режиссер Р. А. Унгерн предпринимали поездку по западным и южным городам[[138]](#endnote-129). Всеволод Эмильевич пригласил Любовь Дмитриевну Блок на роль Клитемнестры в «Электре» Гофмансталя. Она с радостью дала согласие и стала посещать репетиции. Любовь Дмитриевна раньше была уже на драматических курсах Читау, а в этом сезоне усиленно занималась постановкой голоса, декламацией и танцами. В ней дремал громадный стихийный темперамент. Блок знал это, и ему сделалось страшно, когда она захотела пойти своей дорогой. Его муза вспомнила о ней. Он написал чудеснейшее стихотворение:

О доблестях, о подвигах, о славе  
Я забывал на горестной земле,  
Когда твое лицо в простой оправе  
Передо мной сияло на столе.

К сожалению, оно огорчило Любу — в нем была обидная неправда:

Но час настал, и ты ушла из дому,  
Я бросил в ночь заветное кольцо.

{141} Кольцо поэт бросил раньше, когда взор его обратился в сторону Незнакомки, а затем к Волоховой.

Н. Н. Волохова мне говорила, что Блок хотел ехать с нашей труппой, чтобы не расставаться с ней. Наталья Николаевна тогда запротестовала, находя, что это недостойно его — ездить за актерами. Кроме того, она не хотела показываться Блоку в будничной обстановке, между репетициями и спектаклем, когда приходится возиться с тряпками и утюгом. Она хотела уберечь его от вульгарного. Наталья Николаевна говорила мне, что сказала это Блоку нарочно в очень резкой форме. Однако он не понял ее и обиделся — это была их первая размолвка. В поездке Волохова постоянно получала от него письма в синих конвертах. К сожалению, все они сгорели вместе с портретами поэта в доме родственников Натальи Николаевны в ее отсутствие. Уцелела только подаренная ей книга «Земля в снегу» — с надписью:

*Наталии Николаевне Волоховой*

*Позвольте поднести Вам  
эту книгу — очень несовершенную,  
тяжелую и сомнительную для меня.  
Что в ней правда и что ложь,  
покажет только будущее. Я знаю  
только, что она не случайна, и то, что  
в ней, не случайно, люблю.*

*Александр Блок*

*3 ноября 1908 г.*

*СПБ*[[139]](#endnote-130)

В письмах было много лирики и милой заботливости о ее здоровье. Она как раз писала ему, что устает, а он жалел ее, негодуя на обстоятельства и людей. Последняя переписка отразилась в некоторых из его стихотворений, например в следующих строчках:

И в комнате моей белеет утро.  
Оно на всем: на книгах и столах,  
И на постели, и на мягком кресле,  
И на письме трагической актрисы:  
«Я вся усталая. Я вся больная.  
Цветы меня не радуют. Пишите…  
Простите и сожгите этот бред…»  
И томные слова. И длинный почерк  
Усталый, как ее усталый шлейф,  
И томностью пылающие буквы,  
Как яркий камень в черных волосах.

На четвертой неделе великого поста некоторые из наших товарищей поехали в Москву, в числе их были и мы с Волоховой. Блок не выдержал и тоже явился в Москву. Наталья Николаевна получила от него письмо с посыльным. Поэт умолял ее прийти повидаться {142} с ним. Они встретились и говорили долго и напрасно. Он о своей любви, она — опять о невозможности отвечать на его чувства, и на этот раз также ничего не было разрешено. Об этой встрече говорится в стихотворении:

Я помню длительные муки…  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
И утро длилось, длилось, длилось,  
И праздный тяготил вопрос,  
И ничего не разрешилось  
Весенним ливнем бурных слез.

Теперь поэт был еще больше раздосадован: между ним и Волоховой появилась даже некоторая враждебность. Мы уехали с Натальей Николаевной в Херсон, где должна была опять собраться вся наша труппа. Поездка продолжалась еще месяца полтора.

Александр Александрович ждал Волохову с нетерпением в Петербурге. Но когда, по окончании мейерхольдовских гастролей, она явилась туда, он ясно увидел, что Наталья Николаевна приехала не для него, и отошел от нее окончательно. Впоследствии Блок отзывался о Волоховой с раздражением и некоторое время почти ненавидел ее. Я уже говорила о том, что он написал стихотворение, в котором зло искажен ее образ[[140]](#endnote-131). Между прочим, все стихотворения, посвященные Волоховой, Блок всегда приносил ей первой, и когда в них бывало что-нибудь не соответствующее истине, например, хотя бы такие строки:

Я ль не пела, не любила,  
Поцелуев не дарила  
От зари и до зари —

он с опущенными глазами просил ее простить его, говоря, что поэт иногда позволяет себе отступать от правды и что Sub specie aeternitalis (под знаком вечности) это простительно.

Единственное стихотворение, а именно: «У шлейфа черного…», написанное в тот же период, он скрыл от нее. Очевидно, оно вылилось в момент мучительной досады на холодность Натальи Николаевны. Последующие стихи опять говорят о рыцарском поклонении и преданности. «У шлейфа черного…» было напечатано позднее. Ссылаться на это стихотворение и утверждать, что год, проведенный «у шлейфа черного», Блоку ничего не дал, как это сделал кто-то из критиков, никак нельзя. Среди многих других стихотворений того периода оно случайно.

Впоследствии Наталья Николаевна встречалась с Блоком раза два и всегда замечала волнение и смущение, которых он не мог скрыть. В последний раз она увиделась с ним в Художественном театре в 1921 году, незадолго до его смерти. Волохова заметила в нем какой-то порыв навстречу ей. Они условились встретиться в следующий антракт, но когда окончилось действие и Наталья Николаевна стала искать глазами Блока, его не оказалось в зрительном зале. Дама, {143} с которой он был в театре, сказала Наталье Николаевне, что он заметно нервничал во время этого действия, плохо слушал и потом вдруг попрощался с ней и ушел[[141]](#endnote-132).

Кончился зимний сезон, мы уехали в последний раз, затем чтобы после поездки разлететься в разные стороны. Кончилась пленительная фантастическая игра юности. Блок всегда вспоминал о ней с нежностью и грустью: «Прошла наша юность, Валентина Петровна», — повторял он впоследствии.

С сезоном 1908 года как будто бы действительно кончилась юность Блока, хотя на самом деле он был еще очень молод:

Уж не мечтать о нежности, о славе,  
Все миновалось, молодость прошла.

Мы вышли из круга игры, столкнулись с пошлостью, скукой…

Радостная творческая игра не часто возникает между людьми. Такое счастье выпадает на долю немногих. Поэзия Блока и еще в большей мере его веселый двойник создали эту игру, а также сочетание индивидуальностей. Высокая влюбленность, новые рыцари и дамы — ни клятв, ни страданий, ни женских слез, ни обязанностей — фантастическая, чудесная пляска среди метелей. «Сны мятели светло-змейной, песни вьюги легковейной, очи девы чародейной».

Мы встретились с Блоком через год. Это не была уже встреча веселых масок. Мы были серьезными людьми, и хотя юмористический тон и возникал порой, Баутта была снята навсегда.

В заключение воспоминаний о театре Комиссаржевской мне хочется сказать еще несколько слов о самой Вере Федоровне. Весной я рассталась с ней холодно, осуждая ее за некрасивый поступок по отношению к Мейерхольду. Я ушла от Комиссаржевской с тяжелым сердцем, но на следующий сезон, когда она со своим театром приехала в Москву и я пошла повидаться с моими товарищами Волоховой, Нарбековой, Закушняком, оставшимися там служить, я обрадовалась и встрече с Комиссаржевскими. Атмосфера театра Корша, где я служила, была мне настолько чужда и тягостна, что, очутившись там после Художественного театра и театра Комиссаржевской, я почувствовала себя на другой планете.

Вера Федоровна праздновала свой пятнадцатилетний сценический юбилей в Москве. Она выступила в «Дикарке» Островского и была совершенно изумительна в этот вечер. Конечно, она покорила меня, и я простила ей ее человеческие недостатки, тем более что их было так немного. Артистка в ней поглощала женщину. Я пошла за кулисы, увидела снова две звезды — ее глаза и очутилась опять во власти ее обаяния.

Вера Федоровна сразу почувствовала мое искреннее восхищение и радость, крепко меня поцеловала, и я навсегда запомнила те короткие мгновения, когда она смотрела на меня в упор своими сияющими глазами.

{144} Когда я ушла от нее, в моих мыслях возникло сравнение: Комиссаржевская — и актрисы, с которыми мне приходилось служить теперь. Можно ли было бы кому-то из них откровенно дать понять, что игра их не нравится, как я сделала это однажды невольно, встретившись с Верой Федоровной за кулисами во время «Трагедии любви»? Ей не удалась роль, она играла плохо и, как всегда бывает в таких случаях с крупной индивидуальностью, недостатки игры выявлялись особенно резко. Комиссаржевская голосом «выдавливала» отдельные слова, в сильных местах нажимала, и в ее передаче темперамент героини принял оттенок цыганщины. Я в первый раз видела Веру Федоровну в неудавшейся роли, и мне было Неприятно и грустно. В последнем антракте я пошла за кулисы к себе в уборную, чтобы поправить прическу, не имея никакого намерения встречаться с Комиссаржевской, так как знала, что не могу хвалить ее. Неожиданно я столкнулась с ней около лестницы, ведущей наверх. Вера Федоровна направлялась в свою уборную. Было заметно сразу, что она огорчена, недовольна собой. Во время первых представлений нам приходилось видеть ее перед выходом, когда в ней проглядывала испуганная девочка. Теперь я увидела огорченную девочку. Я невольно сжала ее руки и пробормотала что-то вроде: «Ну, ничего». Она быстро ответила мне рукопожатием и, спрятав глаза, прошла к себе в уборную. Кто-то видел эту сцену, и потом все подсмеивались над моей наивностью, над тем, как я «покровительственно похлопала по плечу» Комиссаржевскую. Но сама Комиссаржевская и не подумала так реагировать на это, она не была высокомерна.

В последний раз я увиделась с ней осенью 1909 года в Петербурге перед ее последней поездкой в Ташкент. Мы встретились хорошо, она была приветлива, очень искренно интересовалась моей судьбой, но у меня осталось грустное чувство. Было в этой встрече что-то недосказанное или, вернее, несказанное.

## В поездке с Мейерхольдом

Как только кончился сезон, мы немедленно выехали в Витебск, чтобы до начала спектаклей успеть порепетировать на сцене. Труппа состояла из следующих лиц: главный режиссер (и актер) Мейерхольд, второй режиссер Унгерн. Актеры: Аркадьев, Голубев, Давидовский, Гибшман, Зонов, Подгорный, Неволин. Актрисы: Буткевич, Блок, Волохова, Веригина, Корвин, Мунт. Репертуар: «Электра» Гофмансталя, «Жизнь Человека» Андреева, «Победа смерти» Сологуба, «Заложница Карла Великого» Гауптмана, «У врат царства» Гамсуна, «Строитель Сольнес» Ибсена, «Дух земли» Ведекинда, «Балаганчик» Блока. Литературное отделение. Вечер танца Ады Корвин.

Эта поездка была замечательной во всех отношениях. Кроме игранных ролей все имели новую интересную работу. Работа с блестящим {145} режиссером, компания близко знакомых людей, веселое приподнятое настроение, остроумие, приключения, которых не боится молодость, радость общения с доброжелательно настроенной публикой — все это оставило чудесные воспоминания.

Интересно была поставлена «Электра». Очень хороша была Волохова в центральной роли. Данные Волоховой, как внутренние, так и внешние, как нельзя лучше подходили к этой роли. Лицо ее с благородной линией лба и носа, выразительный трагический рот Кассандры, черные волосы, извивавшиеся по спине и плечам, сильные обнаженные руки с цепкими напряженными пальцами, голос, полный отчаяния и ненависти, — все это сливалось в образ гнева, жаждущего мести. Не забыть ее глаза, их огненный упорный взгляд в одну точку. Они ждали и требовали возмездия за преступления.

В. Э. Мейерхольд не ошибся, предложив ответственную роль Клитемнестры Л. Д. Блок. Он знал, что она отлично разбирается в живописи и скульптуре, и почувствовал, что Любовь Дмитриевна сможет создать выразительный образ. Репетируя свою роль Хризотемиды, сестры Электры, одновременно с Любой, я не обращала на нее никакого внимания, так как была поглощена своей работой. Но на одной из последних репетиций я вдруг заметила, что Любы уже, в сущности, нет на сцене — есть другая женщина, непохожая на нее.

Это стало особенно ясно во время представления. Мрачноватый взгляд из-под тяжелых век выдавал причастность к преступлению, в дрожании пальцев ощущалось тайное беспокойство. Но наперекор всему в этой женщине с царственной осанкой выступала уверенность в собственном могуществе. Казалось, что ступни ее ног с предельной силой упираются в пол. Она словно старалась не пошатнуться, утверждая себя перед окружающими. Она стояла почти неподвижно, но при этом в ней ощущалась огромная внутренняя сила. Динамичность исполнения при внешней статичности — редкое явление на сцене. Подобное доступно только незаурядным актерам. Я думаю, Любовь Дмитриевна могла бы стать крупной актрисой, если бы ей не помешали сложные обстоятельства жизни и тяжелая болезнь сердца.

«Электра» шла во всех городах, и, так как у нас не было своих декораций, приходилось приспосабливать то, что находилось в том или другом театре. Мейерхольд проявлял при этом необыкновенную изобретательность. Зритель никогда не видел знакомых декораций. Все перевертывалось, передвигалось, изменялось до неузнаваемости, В Минске Мейерхольд воспользовался закругленной линией барьера оркестра и велел покрыть его досками. Образовался просцениум, выступающий в зрительный зал. Всеволод Эмильевич сказал Волоховой об этом перед самым началом спектакля, прося не смущаться и выходить как можно дальше вперед. В некоторых городах он делал так же и во время представления «Балаганчика».

Репетиции «Строителя Сольнеса» Ибсена начались во время поездки. Роль Хильды я давно знала наизусть. Ее стремление {146} вырваться из обыденной жизни, мечты о «невозможном», о «воздушном замке на каменном фундаменте», презрение к мелочам жизни, жажда личной свободы — все это было так близко, понятно и дорого, что неудача казалась немыслимой. Однако на первой же репетиции стало ясно, как жестоко я ошибалась. Влюбленная в слова, я упивалась ими, ораторствовала, не обращая внимания на партнеров, слушая воображаемого Сольнеса, а не живого исполнителя. Мейерхольд не сделал ни одного замечания. Я его не заинтересовала, и, как всегда в таких случаях, Всеволод Эмильевич со скучающим видом смотрел куда-то в сторону. После репетиции я услышала из своего номера в гостинице, как он в коридоре сказал Унгерну: «Это не пойдет». Я сидела огорченная, не зная, что предпринять. Послышался стук в дверь. Пришел А. И. Аркадьев, игравший Сольнеса. Он предложил репетировать с ним вечером, сидя на месте, говорить текст, глядя друг Другу в глаза. Этот чудесный человек, доброжелательный и бескорыстно любящий искусство, сделал для меня очень много. Так репетировали мы с ним в продолжение нескольких часов сцены первого и второго действия. На другой день на репетиции Мейерхольд в середине первого действия крикнул из зала: «Хорошо!» — и стал с увлечением работать с нами. Мейерхольд говорил нам, что пьесы Ибсена принадлежат к театру «Синтезов», а не к театру «Типов»[[142]](#endnote-133). Он просил нас не заботиться о том, понятны ли наши разговоры зрителям. Не нужно стараться объяснять им что-либо, важно зажечься образами, и зритель неминуемо будет втянут в круг, непременно заинтересуется происходящим на сцене.

На спектакле мне помогло и то, что Давидовский прекрасно играл Рагнара, ученика Сольнеса. Мы неслись в нашем пламенном споре как бы охваченные ураганом, и последняя сцена Хильды вылилась из волн возмущения, переходившего в восторг. Исполнялась мечта Хильды: невидимый публике строитель Сольнес поднимался с венком в руке по лесам и наконец встал на последней площадке у самого шпиля своей башни. Я помню чувство предельного восторга и ощущение партнера, состояние которого было таким же напряженным. Наше воображение видело Сольнеса наверху и толпу внизу.

После возгласа Хильды: «Ура! строитель Сольнес!» и крика из толпы: «Он падает!» дуэт Хильды и Рагнара доводился до трепетного пиано: «Мой строитель… теперь я не вижу его больше там, наверху…» «Значит, все-таки не хватило силы», — говорит Рагнар. Тогда из тихого восторга — «Он достиг вершины, и я слышала в воздухе звуки арфы» возникало ликующее форте: «Мой… мой строитель!»

Большое Художественное наслаждение получили мы все от пьесы Гамсуна «У врат царства». Разыграна она была блестяще. Карено играл Мейерхольд. Мне кажется, что это был настоящий Карено. Оба они — исполнитель и герой пьесы — всецело находились во власти идей, хотя бы и различных по существу. Оба отдавали минимальное {147} количество времени окружающей повседневной жизни. Разумеется, Карено — фигура идеализированная. Мы не находим у него никаких отрицательных черт, в то время как у Мейерхольда, как у всякого человека, их было немало. Но все они исчезли, как только артист влюбился в образ, увидел в нем отражение своего очищенного «я».

Мне нравилось, что он не впал в соблазн подчеркнуть рассеянность Карено, ему это было не нужно. Видно было, что его Карено все время борется с грубой действительностью, которая тянет его насильно вниз, а он стремится убежать в царство своих идей. Он выглядит чудаком в глазах обыкновенных людей, потому что живет совсем в другом мире. Всякий раз, когда Мейерхольд — Карено отвечал на вопрос партнера, казалось, что он говорит первые попавшиеся слова, а мысли его в это время заняты другим.

Изумительна была сцена с чучельником, очень короткая, но показавшаяся длинной. Мейерхольд, опершись обеими руками на стол, приподнимался и долго вглядывался в лицо странного человека. Своим отношением он сразу обращал внимание публики на чучельника (Гибшман), который, в свою очередь, совсем особенно, как бы что-то не договаривая, отвечал Карено. В словесном и молчаливом диалоге обоих чувствовалась какая-то духовная связь этих двух людей, таких различных по профессии. В самом финале, после ухода жены, когда приходят описывать имущество, Мейерхольд делал глубокий, молчаливый поклон и затем говорил как бы самому себе: «Теперь все равно». Последняя сцена вызывала и у зрителей, и у нас, актеров, слезы.

Хорошо играла жену Карено Буткевич; удачно исполнил роль Бондезена Аркадьев, и совершенно изумил нас Подгорный в скучной роли старого профессора. Несмотря на то что он «мямлил» и говорил намеренно скучнейшим тоном, все слушали его с напряженным вниманием. Между тем Подгорный не прибегал ни к каким внешним средствам — ни к гриму, ни к какой-либо особенной характерности — изменению дикции или голоса. Словом, для меня его отличное исполнение роли явилось загадкой. Тут было нечто похожее на приемы игры Грибунина.

Ада Корвин прекрасно сыграла служанку Ингеборг: в ней была удивительная наивность, и во всем ее облике и словах сквозил какой-то оттенок удивления. Казалось, что эту девушку с самых первых дней ее сознательной жизни удивлял всякий пустяк. Вообще, спектакль был гармоничный и всюду имел успех. Мейерхольд в том же году ставил у «Врат царства» и играл Карено в Александринском театре[[143]](#endnote-134). Генеральная репетиция прошла чрезвычайно удачно.

Однако на первом представлении все получилось иначе. Актер Аполлонский, игравший Бондезена и относившийся к Мейерхольду-режиссеру отрицательно, после генеральной заявил: «Как?! Мейерхольд нас стилизовал незаметно для нас самих?! Не бывать этому!» {148} И он стал нелепо комиковать роль, вызывая поминутно смех публики. Актриса Потоцкая играла на первом представлении жену Карено, тоже игнорируя замечания Мейерхольда. Видя, как рушится его постановка, Мейерхольд едва нашел в себе силы проговорить роль. О творческом состоянии не могло быть и речи. Газеты с радостью разругали и постановку, и исполнение роли Карено[[144]](#endnote-135). Второе представление не состоялось по болезни Потоцкой. Разнеслась молва, что пьеса снята с репертуара. На последующих представлениях театр был не полон, но успех пьеса имела очень большой. Мне рассказывали присутствовавшие на третьем или четвертом представлении, как некоторые, аплодируя Мейерхольду, с недоумением говорили друг другу: «Ведь хорошо! Замечательно! Почему же газеты бранили?!»

Такова была судьба одной из самых удачных ролей Мейерхольда. Чтобы не возвращаться к нему, как к актеру, скажу заодно об исполнении им роли принца Арагонского («Венецианский купец» Шекспира).

Впервые Мейерхольд играл эту роль в 1898 году в Художественном театре, затем в Александринском при возобновлении «Венецианского купца» в 1909 году. Я видела его в 1913 году. Принц Арагонский кажется мне лучшей ролью Всеволода Эмильевича, и не досадно ли, что им-то и закончил он свою актерскую деятельность. Юмор, театральность, первоклассное мастерство, оригинальность и необычайный блеск исполнения приводили в восторг даже враждебную режиссеру публику. Как только принц Арагонский, сопровождаемый свитой, появлялся на сцене и все время, пока он шел вдоль колоннады в глубине, аплодисменты зрительного зала не смолкали.

В особой грации, в важности шествующего принца было что-то невероятно смешное, притом что Мейерхольд как бы не имел никакого намерения смешить. Лицо его было серьезно, и глаза смотрели сосредоточенно куда-то в пространство, точно вопрошая судьбу. Чтобы получить руку Порции, принцу Арагонскому надлежит выбрать из трех шкатулок именно ту, в которой заперт портрет красавицы. Он выбирал, размышляя и философствуя вслух, и все его движения напоминали движения марионетки.

Артист нисколько не подчеркивал марионеточность, он был реальным человеком. Это был совсем особый прием игры — одного плана с Пьеро в «Балаганчике», но гораздо менее условный. При виде смешного рыцаря в серебряных латах, с угловатыми, но элегантными движениями, верилось, что такое существо можно встретить и в действительности. Несмотря на наивную глуповатость, у него был определенный шарм. После того как принц неудачно выбрал ящик, в котором вместо портрета красавицы оказалась ужасная рожа, его смущение и разочарование было выражено такими потешными интонациями и движениями, что в зрительном зале не смолкал хохот. Великолепный уход с гордо поднятой головой вызывал гром рукоплесканий. Об актере Мейерхольде в этой роли лучше всего сказать словами Жюля Жанена, {149} писавшего о Дебюро: «Найдите мне человека, у которого было бы столько буффонного вдохновения, столько оригинальности и глубины таланта, которому присуще такое очарование глупости… Постучитесь в двери всех театров и извлеките оттуда хоть одного актера более тонкого, более остроумно нелепого, более истинного артиста!»

После успеха в роли принца Арагонского Мейерхольд будто нарочно перестал играть. Мне кажется, он не сознавал своих возможностей. Он не верил в себя — актера так, как верил в себя режиссера. Между тем в ролях Пьеро и принца Арагонского Мейерхольд был ни на кого не похожим, истинным артистом.

Возвращаюсь к поездке.

На четвертой неделе великого поста большинство актеров отправилось в Москву. Одни — устраивать свои дела на зимний сезон, другие — просто посмотреть театры и повидаться с друзьями. Я преследовала обе цели. Надежда Ивановна Комаровская, служившая в театре Корша, поговорила обо мне с Н. Н. Синельниковым[[145]](#endnote-136), который намеревался ставить пьесу Жулавского «Эрос и Психея» и искал актрису на роль Психеи. Я сыграла перед ним некоторые сцены из игранных ролей — Ильзы и Эльки. Синельникову понравилось, и я получила приглашение в театр Корша. Затем поездка продолжалась. После западных городов мы играли в Полтаве, Харькове, Киеве, Херсоне, Екатеринославе.

В Херсоне Мейерхольд начинал свою режиссерскую деятельность, его там любили, и билеты на многие спектакли были распроданы до начала представлений. Мунт не приехала, роль жены Человека и Герзунды («Заложница Карла Великого» Гауптмана) пришлось играть мне. «Жизнь Человека» вынуждены были играть в самом начале, так как костюмы других пьес не пришли. Некий Иван Жигалин, заведовавший костюмами, отправил их малой скоростью, надеясь, что времени хватит. Создалось ужасное положение. Пришлось переставлять спектакли. Сыграли «Жизнь Человека», «Дух земли» Ведекинда, «У врат царства». Костюмы все не приходили. Поставили «Балаганчик» и литературное отделение. Кое-какое одеяние взяли в местной костюмерной мастерской. Нашлись только опереточные костюмы. Ими же пришлось воспользоваться для «Победы смерти».

Мы с Буткевич появлялись в наряде королевы в разное время и решили сделать себе костюм такой, как полагалось, на свой счет. Аркадьев искусно завернулся в римскую тогу, превратив ее в род мантии. Казалось, все шло более или менее благополучно. Кончился первый акт. Во втором королева приходит ко двору под видом нищей, в сопровождении брата и маленького сына — будущего Карла Великого. Направляясь на сцену, я как раз натолкнулась на актера, игравшего брата королевы, и остолбенела. На нем был опереточный костюм Париса. На сцене ко мне подвели плохо загримированного мальчонку — черного, с хорошеньким цыганским лицом. Я безнадежно махнула {150} рукой. Отчаявшемуся Мейерхольду было не до детей короля Коломана.

После таких спектаклей мы нервно хохотали, Всеволод Эмильевич также смеялся, но в его смехе чувствовалась горечь. Приключение с костюмами повредило сборам. Впрочем, все равно был успех. Когда мы уезжали, Мейерхольда провожала громадная толпа народа.

С шумным успехом проходили гастроли в Харькове. Харьковская публика считалась театральной, живо воспринимающей искусство. Ее всегда ценили актеры. Успех «Строителя Сольнеса» именно в этом городе вспоминаю с особенной радостью.

Однако в том же театре, где публика так приветливо принимала нас, во время чтения стихов разыгрался скандал. Когда читала Ада Корвин, с галереи послышался голос: «Довольно “Балаганчиков”!» Часть публики запротестовала, другая приняла сторону кричавшего, и поднялся невероятный шум. Во время литературного отделения мы обычно сидели все на сцене. Мейерхольд создавал таким образом настроение интимной обстановки. На двух-трех столиках, покрытых красивой тканью, в вазах стояли цветы. Когда начался шум, мы подождали некоторое время, потом переглянулись и, разом поднявшись, покинули сцену. Вышел Мейерхольд с поднятой кверху рукой, призывая публику к молчанию. Зрители в большинстве смолкли. Всеволод Эмильевич сказал умиротворяющим тоном: «Давайте уговоримся: кому не нравится, пусть уйдет, чтобы не мешать желающим слушать, иначе мы не сможем продолжать». Ему зааплодировали, и порядок был восстановлен. Актеры вернулись на сцену, приветствуемые громкими аплодисментами сочувствующих. Вечер закончился успехом при единичных протестах.

Во время переездов из города в город бывало очень весело. Всеволод Эмильевич своим юмором оживлял всякую беседу.

Однажды он и Наташа Волохова вздумали говорить по-немецки. Как раз в разгар их диалога появился контролер. Мейерхольд, скорчив стариковскую гримасу, продолжал говорить по-немецки и с ним, причем так, как будто был без зубов. Когда я сказала ему: «Как вам не стыдно? Ведь контролер видел, что у вас молодое лицо», — он невозмутимо проговорил: «Неужели?! А я думал, что он поверит».

Гибшман, Зонов и Подгорный всегда устраивались в одном номере на верхнем этаже. Им дали общее наименование — прозвали «мансардой». Мейерхольду это очень нравилось. Он уговорил Гибшмана взять псевдоним — «Мансарда», и тот действительно стал так именоваться. В нескольких городах с нами была Ольга Михайловна, и тогда Мейерхольд останавливался в приличном номере, но как только Ольга Михайловна уезжала, он сейчас же переселялся в мансарду, сколько его ни уговаривали не делать этого: «Директор, главный режиссер — и вдруг где-то в общем номере!» На все эти доводы он только отмахивался, говоря: «Оставьте, господа! Это так прекрасно! Мы как настоящие артисты! С газетчиками я могу говорить {151} в номере Унгерна. Пусть приглашает всяких деловых лиц к себе и вызывает меня…»

В Екатеринославе, где у нас были плохие материальные дела, как-то особенно веселились. Помню солнечный день, открытый трамвай, мы едем куда-то за город, и Мейерхольд в восторге выбрасывает свое пальто. Кто-то из актеров успел подхватить это знаменитое однобортное пальто с большими пуговицами, фигурирующее в карикатурах на Мейерхольда. Мы гуляли в прекрасном саду, любовались Днепром. Неожиданно встретили Владимира Ивановича Немировича-Данченко и очень обрадовались. Волновались, когда он смотрел «Победу смерти». Владимир Иванович похвалил постановку и исполнение ролей. Кажется, он видел еще «Электру». Мы обедали вместе в ресторане в саду, гуляли и провели вечер в номере гостиницы у кого-то из актеров; собралась небольшая группа — большей частью ученики Владимира Ивановича.

Поездка должна была кончиться Екатеринославом, но какой-то администратор уговорил Мейерхольда и Унгерна ехать еще в Мариуполь и Павлоград. Волохова должна была вернуться в Петербург, а так как я играла в тех же, что и она, пьесах, то и мне не имело смысла оставаться. Мейерхольд упрекал нас в дезертирстве, был огорчен, но в итоге смирился. Выехали из Екатеринослава все вместе. На какой-то станции мы с Волоховой должны были пересесть в другой поезд. Расставание было грустным. Последняя поездка с близкими по духу людьми, а там… Там ждало банальное, чужое, до ужаса чужое. Я ощущала это, хотя будущее как будто и обещало много хорошего: Мейерхольда пригласили в Александринский театр, я должна была играть Психею в театре Корша, Волохова оставалась у Комиссаржевской. Мы с Мейерхольдом, охваченные волнением, стояли на площадке под весенним ветром и молчали. Поезд остановился. На прощание мы так же молча пожали друг другу руки и расстались, чтобы уже не встретиться прежними.

В Павлограде и Мариуполе Мейерхольда и оставшихся актеров ждали всякого рода приключения. Города были захолустные, театры ужасные, публика отсталая. Прежде всего, когда ехали с вокзала, потеряли корзину Мейерхольда и долго искали ее со спичками в темноте. Затем в гостинице отказывались дать приют актерам, впустили их наконец куда-то в подвальный этаж. Ночью почтальон, принесший телеграмму Мейерхольду, неистово колотил в дверь, причем спрашивал, где живет «Марципа». Утром Иван Жигалин гулял с собакой Буткевич. На вопрос хозяина гостиницы: «Чья собачка?» — Иван ответил с гордостью, назвав Буткевич не сценической фамилией, а по мужу: «Баронессы Унгерн фон Штернберг». Хозяин проникся уважением к тем, что спали в подвальном этаже, и перевел всех в верхний этаж.

Сборов не было, но все же юмористическое настроение не покидало труппу до конца.

## **{****152}** В Театре Корша

Лето 1908 года я провела на Волге. Режиссер театра Корша Синельников дал мне Христину в пьесе «Доктор Кон», Негину («Таланты и поклонники») и Психею — роли, которые я должна была играть во время зимнего сезона в первую очередь. Таким образом, у меня оказалась интересная работа. Осенью приехала в Москву, полная надежд, в прекрасном настроении. Однако все случилось иначе, чем я предполагала.

Театр Корша существовал давно, на его сцене играли многие выдающиеся актеры, переходившие на императорскую сцену и к художественникам, но репертуар театра Корша составлялся с расчетом на московское купечество. Константин Сергеевич Станиславский говорил, что там ставят пьесы для Таганки.

Из известных актеров в одно время со мной служили Блюменталь-Тамарина, Карелина-Раич, Борисов, Горин-Горяинов, Климов, Чарин и другие.

Перед началом репетиций было торжественное собрание труппы. Служили молебен, потом был торжественный завтрак. С первых же минут я почувствовала враждебный дух. Если Художественный театр, так же как и театр Комиссаржевской, не имел никаких точек соприкосновения с провинциальным театром моего первого сезона, то между театром Корша и последним оказалось много общего.

Я могла бы изучить за этот сезон всю премудрость закулисной политики. Для того чтобы стать «своей», надо было с интересом слушать анекдоты, как бы пошлы и глупы они ни были, никогда не отстаивать своего мнения, особенно об актерской игре, надо было фамильярно обращаться со сверстниками и почтительно разговаривать со старшими, делать вид, что учишься у них.

Разумеется, не все в труппе были такими. Я любила разговаривать с Марией Михайловной Блюменталь-Тамариной, к которой навсегда сохранила теплое чувство. Добрые воспоминания оставили Б. С. Борисов, прекрасный, мягкий актер, променявший впоследствии сцену на эстраду, Карелина-Раич, которой я обязана ценными техническими советами, Чарин, Климов — великолепный актер и один из тех людей, которые никогда не притворяются. Как и Горин-Горяинов, он был холодно вежлив с теми, кого не знал, но и не требовал ничего от других.

Первой моей ролью была Христина в пьесе «Два мира, или Доктор Кон». С большим трудом я старалась скрыть свою неприязнь к этой банальной пьесе, в особенности от Чарина, который упивался ролью Кона. Помню, как он насмешил меня своим негодованием по поводу моего предложения выбросить одну фразу. На балу Кон говорит тихо Христине: «Дорогая моя, как я хотел бы обнять вас без музыки». Девушка отвечает: «А музыка души?» Слова эти казались мне до такой степени фальшивыми, что я просто не могла заставить {153} себя произнести их. Андрей Иванович всячески уговаривал меня не выбрасывать такую «поэтическую» фразу, но на спектаклях я ее все-таки не произносила.

Николай Николаевич Синельников очень тщательно репетировал со мной, хотя пьеса шла второй год. Актеры репетировали в полный тон. Особенно внимательны были Борисов и Чарин. Была дана и генеральная репетиция в костюмах и гриме, так что все прошло благополучно. Следующая пьеса, в которой я выступила — «Таланты и поклонники» Островского, — оказалась роковой. Она шла в утренник, один раз, с трех репетиций. Ролью занималась со мной Мария Александровна Самарова и была довольно спокойна, тем более что И. Н. Греков, слушавший из своего кабинета, сказал ей, что ему нравится, как я играю Негину. Мы ему поверили, потому что он изумительно играл Островского. Несмотря на то что в пьесе были заняты лучшие силы, она прошла растрепанно. Играла великолепно одна Блюменталь-Тамарина. Негина у меня не получилась. Артистка Смирнова сказала, что у меня нет спокойствия русских героинь. Мне кажется, она была права. Вспоминаются слова художника Коровина, сказанные при актрисе театра Корша Бутковой: «Боттичеллиевская Валентина Веригина». Если так, то не Негина.

Словом, и я сама, и дирекция считали, что роль провалена.

В пьесе Запольской «Их четверо» мне дали роль панны Мани, и она стала моей мукой на репетициях. Синельников требовал, чтобы Маня была «серенькая», «незаметная такая дрянь». Я играла дрянь другую: кокетливую швею-польку, которая втирается в дом. После генеральной Николай Николаевич сказал холодно: «Не то». На первом представлении пьеса имела успех. Очень ярко играли Карелина-Раич и Горин-Горяинов. Пришел за кулисы критик Эфрос[[146]](#endnote-137) и похвалил меня. Синельников повеселел. Когда я встретилась с Николаем Николаевичем, меня поразил его доброжелательный взгляд. На другой день я ликовала: меня похвалили в газетах. Но в одной была написана неосторожная фраза: «Игра артистки Веригиной непохожа на коршевскую стряпню». Когда я пришла в контору за контрамарками, которые выдавал сам Адамыч (так называли Корша)[[147]](#endnote-138), он едва поздоровался со мной, решив, вероятно, что написал о его «стряпне» какой-то мой знакомый рецензент. После удачи еще долго пришлось ждать новой роли.

Жизнь моя, по существу, протекала вне театра. Кроме прежних друзей появились новые. Среди них — художник К. А. Коровин и актриса Малого театра Н. А. Смирнова.

Коровин — один из самых блестящих, обаятельных и интересных людей, с которыми меня сталкивала судьба. Он был уже не очень молод, но все еще красив русской красотой с примесью Востока. Может быть, это впечатление создавала некоторая смуглость кожи и прямой, с тонкими ноздрями, нос. Высокий и статный, в бобровой шапке и шубе, Коровин бывал особенно живописен. Тогда мы с Надей {154} Комаровской называли его «купцом Калашниковым», а он, смеясь, говорил: «Я не купец, а ямщик, мой дед держал тракт между Нижним и Москвой».

Этот потомок «ямщика» обладал особенно гармоничными и выразительными жестами. Его пальцы точно лепили образы и мысли. Художник-импрессионист сказывался во всем, вплоть до манеры выражать свою мысль. Его суждения всегда были оригинальны, неожиданны и красочны. Он обладал безупречным вкусом, и когда встречал что-либо, оскорблявшее этот вкус, сразу протестовал, нисколько не считаясь с условностями. Черта эта в нем мне особенно нравилась. Однажды Надежда Ивановна Комаровская уговорила его идти в «Летучую мышь», когда она еще представляла собой просто своего рода клуб Художественного театра.

Коровина приняли с почетом и усадили за первый столик. Потом Надя рассказывала мне со смехом, что Константин Алексеевич вел себя совершенно «неприлично». Несмотря на то что для него было устроено великолепное представление, гость сидел с серьезным видом и ни разу не улыбнулся, хотя бы из приличия. Его «гробовое» лицо привело всех в большое смущение. Когда я спросила, почему он так себя вел, Коровин сказал: «Да ничего смешного не было, невероятная пошлость. Я хотел просто уйти».

Меня удивляло его полное равнодушие к общественному мнению. Константину Алексеевичу было решительно все равно, что о нем говорят. Ученикам своим он рассказывал о себе часто всякую чепуху. Я относилась к нему по-дружески и очень огорчалась этим: «Зачем вы говорите все это? Ведь про вас будут сплетничать». А он смеялся и говорил: «Такому вздору могут поверить только дураки. Да и вообще мне все равно, что обо мне думают».

Коровин очень любил мистифицировать. Та же Комаровская рассказала мне, как некий меценат, хороший знакомый, просил Коровина достать что-нибудь из работ Клевера[[148]](#endnote-139). Константин Алексеевич обещал через два‑три дня исполнить просьбу. По уходе гостя из мастерской, весело посмеиваясь, он принялся сам писать этюд в духе Клевера. Когда меценат пришел опять, Коровин объявил, что нашел ему довольно хорошую вещь Клевера. «Знаток» живописи пришел в полный восторг и хотел взять холст, как вдруг Коровин сказал как бы между прочим: «Что вы, что вы, осторожнее, можете размазать…»

Экспансивность Коровина часто заставляла его забывать обо всем на свете. Увидев в галерее Щукина картины Ван Гога, он прибежал к Н. И. Комаровской и, не поздоровавшись с сидящими в столовой гостями, прошел в соседнюю комнату. У него был до крайности взволнованный вид. Комаровская спросила, что с ним. Коровин сказал: «Ударьте меня по лицу. Я не художник… Я видел Ван Гога».

Мне он тоже с восторгом рассказывал о Ван Гоге: «Простыми средствами этот мастер достигает такой выпуклости! Все его предметы можно взять. Серов, висящий рядом, кажется плоским».

{155} Коровин прелестно рассказывал смешные истории, с большим юмором изображал разных людей, и я убеждена в том, что он был бы хорошим актером. К тому же у него был баритон приятного тембра.

Н. А. Смирнова, талантливая актриса Малого театра, до 1908 года игравшая в провинции и у Корша, была любима всеми, кто с ней соприкасался, за свою доброту, острый ум и юмор. В Москве вообще не было недостатка в интересных людях; со старыми друзьями отношения остались прежними. Но мне очень недоставало моих петербуржцев, и в конце концов я не выдержала, поехала на два дня в Петербург.

По приезде сейчас же отправилась к Блокам. Александр Александрович, снимая с меня шубу, заявил с полуулыбкой:

— Ну, Валентина Петровна, я стал серьезным.

Я ответила:

— Сейчас увидим.

Оказалось, что эта серьезность все же легко сбрасывается. Через минуту мы болтали прежним тоном и весело смеялись. Любовь Дмитриевна очень обрадовалась мне, но она не была по-прежнему весела. Под конец вечера Блок рассказывал о том, как он проводил эту зиму: читал доклады, много разговаривал с литераторами и поэтами — все о серьезном. Вечер прошел как будто по-прежнему, но, уезжая, я почувствовала ясно, что время «снежных масок» прошло безвозвратно.

Мейерхольд, прочитав статью Эфроса в журнале «Театр и искусство», где Эфрос хвалил меня за роль Марго в «Розах» Зудермана, решил, что я процветаю в Москве. Его удивлению не было границ, когда он узнал, что мне не дают ролей.

Возвратилась в. Москву, и опять потекла прежняя жизнь. Каждую неделю шла новая пьеса, но все какая-то ерунда. Пресса бранила театр за репертуар, за целый ряд пьес с «ругательными» названиями — «Дурак», «Дьявол», «Жулик».

Хотя в театре Корша мне пришлось мало играть и еще меньше репетировать, я все-таки кое-что приобрела за этот сезон. А. М. Шаломитова (известная преподавательница сценического движения и танцев), тогда такая же молодая, как я, приходила каждое утро, занималась со мной балетным станком и ставила испанский танец, чрезвычайно интересно. Я исполняла его потом в пьесе «Женщина и паяц» Люиса. Шаломитова служила в балете и была очень требовательна. Антонина Михайловна безжалостно поднимала меня с постели в девять часов утра, заставляя надевать трико, балетные туфли и без разговоров приниматься за работу. Если не считать Закушняка, с которым она занималась недолго, я была ее первой ученицей.

Надо было думать о будущем, у меня положительно опускались руки. После «Строителя Сольнеса» я почувствовала, что могу уже играть большие роли, кроме того, до театра Корша я верила в свою «звезду», а теперь, из-за одной неудачи в «Талантах и поклонниках», все сорвалось.

{156} Сезон кончился. Летом мы решили небольшой группой играть в Новгороде-Северском.

В Новгороде-Северском проживал некий А. А. Ассинг. Он обожал Художественный театр и каждое лето организовывал театральное дело с гордым названием «Новгород-Северский Художественный театр». Труппа собиралась обычно из молодежи, причастной к Художественному театру. Так было и на этот раз. Тут собрались все больше ученики Художественного театра и школы Адашева, в которой преподавали актеры Художественного театра. Душою всего была С. А. Уварова, позже актриса Камерного театра, тогда только что кончившая школу Адашева. Режиссером пригласили Н. П. Бычкова-Измайлова.

В этой компании я чувствовала себя лучше, чем среди маститых актеров театра Корша. Скажу даже, что тут было, пожалуй, больше искусства и уж, конечно, гораздо больше энтузиазма. Играли Ибсена, Метерлинка, «Дни нашей жизни» Андреева. Лето оставило самые лучшие воспоминания.

В июле я поехала к родным и скоро получила открытку от Мейерхольда. Он писал из деревни Саратовской губернии: «Черкните мне о себе хоть что-нибудь… Как вы в конце концов решили относительно будущего сезона? Как только приедете в СПБ, тотчас же отправляйтесь в Александринский театр, где вы узнаете адрес…» В августе, не заезжая в Москву, я отправилась в Петербург.

## Неудачи. Встречи с Шаляпиным

В Петербурге стояла чудесная осень. Я была исполнена всяческих надежд, так как Всеволод Эмильевич уверял, что организуется новое дело и меня туда пригласят непременно. Оно действительно почти наладилось, но спустя некоторое время выяснилось, что по каким-то причинам предприятие все же неосуществимо.

Между тем прошло довольно много времени. Я жила у сестры, продолжавшей учиться на курсах. Мейерхольд поговорил обо мне с Глаголиным[[149]](#endnote-140). Тот взялся устроить дебют в Суворинский театр, обещав играть со мной, но когда дело дошло до художественного совета, режиссер Арбатов буквально встал на дыбы: «Мейерхольд! “Балаганчик”! Веригина!» И не допустил дебюта.

В это же время я узнала, что Яворская[[150]](#endnote-141) набирает труппу для поездки в Англию, и пошла к ней. В гостиной дома князя Барятинского на Лиговке было несколько человек. Со мной тотчас же стали репетировать сцену из «Гедды Габлер» — Теа с Геддой. Яворской понравилось, и она предложила мне ехать с ней. Через несколько дней я узнала, что условия были неподходящие: проезд, гостиница, стол и никаких денег. Так как дела с Суворинским театром находились еще в стадии переговоров, я предпочла не ехать, но из-за этого потеряла сезон.

{157} Во время пребывания в Петербурге я присутствовала на двух интересных представлениях.

«Князя Игоря» с Андреевым в главной партии и певицей Петренко (партия Кончаковны) я видела на генеральной репетиции. Бурю восторга вызвали половецкие пляски, поставленные Фокиным. Это был успех, равный шаляпинскому. Все поднялись с мест. А ведь публика генеральных очень требовательная — представители художественного мира, актеры, музыканты, писатели, просто «снобы», являющиеся затем, чтобы покритиковать. Фокина качали. В постановке чувствовалось влияние Дункан, в частности ее «Танца скифов», очень удачно использованного.

Вторым спектаклем, оставившим прекрасное впечатление, была опера Вагнера «Тристан и Изольда», поставленная Мейерхольдом в Мариинском театре[[151]](#endnote-142). Все движения солистов и хора были здесь подчинены ритму музыки, что тогда явилось новшеством, потому что певцы обычно не заботились об этом, а статисты и хор просто беспорядочно толкались на сцене.

Изумителен был Ершов в партии Тристана. Он чудесно пел и играл, покоряя пластичностью и острым чувством стиля. Черкасская (Изольда) обладала громадным голосом, но с внешней стороны была совершенно неприемлема из-за своей непомерной полноты. Мейерхольд сделал все, чтобы показать певицу с наиболее выгодной стороны, но это ему мало удалось. Я часто закрывала глаза, чтобы не видеть, а только слушать ее.

Театральные события все же мало отвлекли меня от грустных мыслей. Главное, что утешало, это вечера, которые я проводила у Блоков. Они вернулись из Италии. Александр Александрович написал цикл «Итальянских стихов», читал их нам наизусть, особенно хорошо, «Равенну». Он сидел при этом один на диване, а мы с Любой напротив в креслах. Показывая мне открытки и фотографии, привезенные из Италии, Блок указал на одну из фресок, изображающую Благовещение, и сказал: «Как раз это Благовещение в моих стихах». Действительно, ангел на той картине был демоничный «темноликий Ангел с дерзкой ветвью», в темно-красных развевающихся одеждах. После чтения «Итальянских стихов» являлось особое настроение, как будто мы переносились в иной мир. То были образы и картины «его» Италии. В такие вечера я чувствовала себя отделенной от внешнего мира как бы завесой и заключенной в пространство, где царили только чары поэта. Такие моменты искупали все дневные неприятности — мелочи жизни отходили далеко. Большей частью подобное настроение приходило, когда мы бывали втроем. Иногда, кроме меня, заходил кто-нибудь, часто Анна Ивановна Менделеева[[152]](#endnote-143). Случалось, что Александр Александрович бывал веселым. В ту пору он изощрялся в стиле Ната Пинкертона. Например, приглашая нас с Любовью Дмитриевной в кинематограф на Петербургскую сторону, говорил: «Пойдемте через Темзу в Сити». А однажды, когда мы втроем шли по мосту {158} через «Темзу» и впереди нас оказался пьяный оборванец, едва державшийся на ногах, Блок повернул ко мне голову и спросил с необыкновенно значительной интонацией:

— Вы не находите, что от этого джентльмена сильно пахнет виски?

В кинематографе Александр Александрович продолжал с нами разговаривать в том же духе, мы смеялись и почти совершенно не обращали внимания на экран. Возвратились домой очень веселые. За чаем Блок предложил мне переписываться и тотчас же написал письмо, которое, к сожалению, пропало. Помню из него только несколько строчек. Начиналось оно следующими словами: «Дорогая моя. Сегодня приходил “зет”. Я ответил ему ударом кулака по столу…» Дальше шли намеки на какие-то таинственные события и ни с того ни с сего фраза: «Z падает в непрестанные обмороки». Кончалось письмо так: «Сегодня вечером я приеду за тобой на своем автомобиле в Лештуков переулок (там было совершено какое-то преступление), и мы отправимся на мои золотые прииски. Постарайся обмануть тетку… Твой Александр Блок». Передавая письмо через стол, Блок сказал: «Ответьте мне, Валентина Петровна». Я немедленно исполнила его просьбу и, между прочим, когда дошло дело до обмороков Z, я написала: «она притворяется». Александр Александрович спросил: «Разве Z женщина?» Я удивилась тому, что у него мужчина падает в непрестанные обмороки, и Александр Александрович чистосердечно сознался, что он просто не думал, о ком писал. Так мы дурачились весь вечер, не предчувствуя мрачного периода в жизни Блока, наступившего через несколько дней.

Александр Александрович совершенно неожиданно серьезно заболел, Люба была настроена довольно мрачно еще до этого. Она решила бросить сцену, но решение это явилось, мне кажется, под влиянием Блока. Люба ничем определенным не занималась. На мой вопрос о том, что она делает, ответила: «Да ничего, книжки читаю». Такое ничегонеделанье было плохим знаком. Обычно Люба чем-нибудь интересовалась. То изучала старую архитектуру Петербурга, то фарфор, то кружево, то разыскивала старинные журналы мод, причем все это делала основательно и серьезно: сказывалась кровь ученой семьи.

Итак, незадолго до моего отъезда Блок заболел. Однажды я пришла днем, он был дома, но сразу ко мне не вышел. Появился только к обеду с завязанной щекой, говорил, что болят десны. После обеда сейчас же ушел к себе. Через несколько дней я зашла проститься. Александр Александрович не вышел совсем. От Любови Дмитриевны я узнала, что он очень страдает; она была в отчаянии. Я уехала в Москву, кажется, в начале ноября и встретилась снова с Блоками только через полтора года.

В Москве, как всегда, меня приняли с распростертыми объятиями в «родительском доме». Моя дорогая Мария Александровна побранила за ряд необдуманных поступков, за напрасное пребывание в Петербурге, {159} из-за чего было уже поздно устраивать что-либо в Москве. Но делать было нечего, пришлось пробавляться случайными спектаклями. Скоро Надя Кемеровская, которая служила теперь в Малом театре, предложила мне пожить у нее. Она была женой Коровина, но он жил в своей мастерской, а Комаровская — в Камергерском переулке, против Художественного театра. У нее была квартира в три комнаты. Она и Константин Алексеевич очень сердечно относились ко мне и старались всячески развеять мое грустное настроение.

Благодаря Коровину я познакомилась с Шаляпиным.

Вне сцены я встречала Шаляпина несколько раз: за кулисами Художественного театра, на капустниках (там же), на первом представлении «Вишневого сада», но видела Федора Ивановича всегда в больших собраниях, издали, не будучи с ним знакома.

В то время я работала над ролью, которая требовала серьезного изучения иконографического материала эпохи Возрождения. Однажды вечером мы с Надей сидели за большим столом, на котором были разложены альбомы и книги по искусству. Мы обе углубились в созерцание репродукций с картин великих мастеров. Завороженные, мы не слышали звонка, не заметили, как прошла в переднюю горничная Груша. Только голос Константина Коровина вернул нас к действительности. Он сказал: «Что же вы, сударыни? Я привел вам гостя!» Перед нами стоял улыбаясь Шаляпин. Мы с Надей убрали книги, Груша быстро накрыла стол скатертью и приготовила чай. Федор Иванович был весел — шутил, рассказывал смешные случаи из своей жизни.

Глубокое и сильное впечатление, совсем неожиданно, оставил конец вечера — вся его вторая половина. Шаляпин перешел к серьезной теме. Он был захвачен репетициями «Хованщины» Мусоргского и начал о них рассказывать. Встал из-за стола и сел на стул. Я ждала Досифея, но Шаляпин сказал задумчиво: «Мне хочется петь за Марфу». Начал петь тихо, покачиваясь: «Исходила я, младешенька, все поля и покосы…» В голосе слышалась неизбывная тоска русской женщины, мерещились выжженные солнцем поля, но, все больше и больше увлекаясь, певец усилил звук и как-то внезапно почти во весь голос запел «Силы потайные». И не стало пассивной женщины. Возникла могущественная волшебница, и казалось, что волхвованием своим она, несомненно, может всех зачаровать и все превратить в очарованный сон. Такое сотворить мог только Шаляпин! Ни один женский голос, кажется мне, не обладает в такой степени чарами волшебства. Продолжая сидеть на стуле, артист пел Досифея. Религиозный экстаз — внутренний огонь старца передавался с колоссальной силой увлечения, хотя вокруг не было многочисленной публики. Он был, в сущности, один. Мы трое сидели в отдалении, затаив свой восторг.

В этот период Федор Иванович особенно упивался музыкой Мусоргского. Вспоминая «Бориса Годунова», прежде всего восхищался {160} увертюрой, говорил, что «в ней чувствуется бесконечная широкая дорога. Это русская большая дорога!» При этом он встал и принялся ходить вокруг стола и петь как бы самому себе.

Обратившись к сцене Пимена и Самозванца, пропел ее всю. Он передал страстный, мятущийся дух молодого монаха так, как не передавал его, наверно, ни один певец. Мне показалось, только тогда я услышала Самозванца, созданного Мусоргским и Пушкиным, по-настоящему. Шаляпин пропел нам и представил всю «Корчму» — именно представил: пение его было настолько выразительно, что образы Варлаама, Мисаила и хозяйки, яркие и оригинальные в его передаче, встали перед нами как живые. Федор Иванович ходил и пел без всяких жестов. Все передавалось голосом и внутренней интонацией…

Позднее я слушала «Хованщину» с Шаляпиным в Мариинском театре, и певец еще больше поразил меня мощью духа и силой убеждения. Верилось, что для Досифея возможно все — даже заставить людей оторваться от радости жизни ради мученической смерти. Все это сотворил великий артист Шаляпин! Он обладал безграничной мощью фантазии и поистине был чудотворцем в своем искусстве.

В тот печальный для меня сезон я все же не оставалась бездеятельной, усиленно работая над ролью Психеи. Помогала в этом много Надежда Александровна Смирнова, познакомившая меня с некоторыми техническими приемами, найденными ею для себя в процессе работы. Например, я узнала от нее о «сквозном действии», хотя она не называла его так.

Актриса Вульф, игравшая Психею в театре Незлобина, была приглашена на следующий сезон в другой театр, и я решила попытаться дебютировать у Незлобина. Последний любезно согласился на мой дебют, так как попросил его об этом Василий Иванович Качалов. Однако одно дело было с увлечением работать над ролью с Н. А. Смирновой и другое дело — играть с двух репетиций, в состоянии депрессии, при нескольких чужих и недоброжелательных лицах. Правда, наш ученик Н. П. Асланов, служивший у Незлобина, изо всех сил старался помочь мне, добросовестно репетируя, всячески меня поощряя, но он был один. Меня не приняли, и этот удар отнял у меня еще порядочную долю уверенности в себе. Через несколько дней меня пригласили участвовать в вечере Жулавского[[153]](#endnote-144) в большой аудитории Политехнического музея. Вульф, к которой обратились с просьбой устроители, оказалась занятой и направила их ко мне, хотя не была даже знакома со мной. Эта обаятельная артистка, особенно известная в провинции, по всем отзывам была прекрасным человеком.

После доклада о Жулавском группа лиц, сидя за столом, наизусть читала пьесу «Эрос и Психея», кажется, два, а может быть, три действия. Накопившиеся творческие силы нашли выход в этот вечер. Во всяком случае, я играла искренне, и хотя была лишена многих {161} средств воздействия на зрителя, все же произвела впечатление и имела большой успех. Успех этот меня, впрочем, нисколько не обрадовал, наоборот, даже огорчил. Если бы «Психею» удалось сыграть, довести до публики, все было бы иначе, а пока я находилась между небом и землей, одна-одинешенька.

В театральное бюро я долго не решалась идти. Его председателем был Н. Д. Красов, враг мейерхольдовских начинаний. Однако оказалось, что я опасалась напрасно. Красов сразу же пошел мне навстречу, пригласив прежде всего играть Офелию в Народном доме. Николай Дмитриевич играл Гамлета, и я боялась, что он будет вмешиваться в мою работу. Однако ничего подобного не случилось. Он даже одобрил мою работу. Между тем я играла Офелию совсем не так, как принято. Репетировала опять с Н. А. Смирновой. «Гамлет» шел 10 февраля, в день смерти Веры Федоровны Комиссаржевской. Многие из знакомых и друзей, в том числе Елена Павловна Муратова, присутствовали на этом спектакле, и все нашли мое исполнение интересным. 11 февраля мы уже узнали о смерти Комиссаржевской.

Трудно описать то горе, которое вызвала во всех кругах эта смерть. Комиссаржевская была поистине народной артисткой, публика любила ее беспредельной любовью, так же как и актеры.

Кажется, в конце февраля некий импресарио Дагмаров предложил Качалову устроить его гастроли. Н. А. Смирнова также была приглашена. Качалов и она посоветовали Дагмарову пригласить меня. Я получила роль Саши в чеховском «Иванове» и Наташи в пьесе «На дне». До гастролей обязалась играть в Киеве в летнем театре «Шато-де-флер». Грустная полоса сменилась неожиданно полосой удач. За несколько дней до поста я получила приглашение из бюро. Н. Д. Красов рекомендовал меня П. В. Самойлову[[154]](#endnote-145). Я пришла в бюро, и со мной был заключен договор. В тот же день нужно было уезжать, так что прямо из бюро я отправилась к своей портнихе, чтобы заказать необходимые платья, которые она должна была выслать по указанному адресу. Мне оставалось всего два часа на укладывание чемоданов. Распростившись с Надей и Коровиным, я уехала на вокзал. Итак, мне предстояло четыре месяца работы: сначала поездка с Самойловым, затем в Киев и участие в гастролях Качалова.

## Гастролеры

На вокзале меня ждала большая радость: оказалось, что в поездке участвуют комиссаржевцы. Я встретила А. И. Аркадьева, А. С. Любоша и И. А. Лебединского. Самойлов произвел очень приятное впечатление. Ничего специфически актерского в манерах. Своей внешностью он напоминал поэтов романтической школы.

Переезд был не длинный. Совершенно не помню, в каком именно городе мы начали играть. Труппа состояла из милых, симпатичных {162} людей. Кроме названных лиц, тут была известная провинциальная актриса Кварталова, актриса Суворинского театра Любарская, характерная актриса Верховская, режиссер Бережной и другие. Мы очень скоро все подружились. Жена Самойлова производила впечатление интеллигентной женщины, холодноватой, но корректной и выдержанной.

К сожалению, еще в пути Павел Васильевич Самойлов вызвал недовольство актеров театра Комиссаржевской, позволив себе бранить покойную Веру Федоровну. Мне показалось, что он завидовал ее славе. Тогда шел разговор о том, что общество должно поставить памятник своей любимой артистке. Этот памятник как раз и вызвал раздражение Самойлова. Нам это очень не понравилось и как-то сразу оттолкнуло от Павла Васильевича.

Самойлов очень порицал модернизм, причем он смешивал все новые течения, называя все вместе «декадентством», как это делали обыватели. Говорил он, что любит играть Гамлета, Чацкого, Жадова и Макса (в пошлейшей пьесе «Блуждающие огни»).

Я ожидала, что гастролер как раз и будет замечательно играть эти роли. Однако в «Гамлете» он был, с моей точки зрения, не на высоте, несмотря на прекрасные данные. Внешняя сторона была выявлена с достаточной яркостью, и облик скорбного принца остался в памяти. Но мысли Шекспира не доносились Самойловым, философская сторона — главное — как раз оказалась бледной в его исполнении.

Жадова Павел Васильевич играл просто банально, «со слезой». Так же банально и мелодраматично исполнял он пошлую саму по себе роль Макса. А замечательно у Самойлова выходили как раз роли нового репертуара: с изощренной психологией, с неожиданностями и странностями. Мне он понравился в пьесе Дымова «Смерть маленькой Ню» — необычайно тонкий психологический рисунок, совершенно своеобразная интонация, какая-то особенная прозрачность «колорита». Из ролей классического репертуара Павлу Васильевичу особенно удавался Чацкий. Впрочем, мало сказать — удавался, артист играл его прекрасно. Чудесная внешность, мягкий голос, искренность, юношеская горячность, настоящая романтическая интонация без фальшивых повышений, без скороговорок и нажима — все это создавало чарующее впечатление. Во втором действии, во время диалога Фамусова со Скалозубом, Самойлов — Чацкий сидел в глубине сцены с маленьким томиком стихов — печальный и обаятельный, с чудесными глазами, в которых по временам вспыхивал огонь, выдававший его нетерпение. Так постепенно он подходил к монологу:

Да, мочи нет: мильон терзаний  
В груди от дружеских тисков…

В третьем действии у Самойлова горечь превышала сарказм. Влюбленность была столь пылкой, что холодность Софьи невольно {163} возмущала. Как вырвавшееся пламя, одним порывом произносились слова:

Но есть ли в нем та страсть? то чувство? пылкость та?  
Чтоб, кроме вас, ему мир целый  
Казался прах и суета?  
Чтоб сердца каждое биенье  
Любовью ускорялось к вам?

И какое отчаяние звучало в последнем действии в словах:

Слепец! я в ком искал награду всех трудов!  
Спешил!.. летел! дрожал! вот счастье, думал, близко.  
Пред кем я давеча так страстно и так низко  
Был расточитель нежных слов!

Насмешливые и бичующие фразы до сих пор Самойлов произносил без всякого нажима. Слышалось возмущение, но больше — насмешка. Зато слова последнего монолога, исполненные негодования и едкого сарказма, как удары раскаленного молота падали на головы Фамусова и Софьи. Между тем рядовые исполнители роли Чацкого обычно надрываются уже в монологе «Французик из Бордо» и вообще чувств не жалеют, так что к концу остается почти один крик, а у иных — плаксивость. Самойлов жил образом. Он не украшал роль надуманными интонациями, эффектными выкриками, внезапными остановками, мелодраматическим шепотом, которые часто приходилось слышать со сцены.

Но был один ужасный спектакль, который я вспоминаю с чувством горькой обиды. Это случилось, кажется, в Киеве. Во время «Горя от ума» Самойлов начал пить с первого акта, и никакие уговоры жены и товарищей не смогли остановить его. К последнему действию он был в ужасном состоянии. Слова: «Он здесь, притворщица!» произнес какой-то грубый чужой голос, и мы с Кварталовой (она играла Софью, я — Лизу) весьма искренне ахнули. Свеча выпала у меня из рук. Самое ужасное наступило после выхода Фамусова: «Не образумлюсь… виноват, и слушаю, не понимаю…» — эти слова Самойлов произнес, то повышая, то нелепо понижая голос, почти тоном Петрушки. В публике послышался смешок. Самойлов не унывал и продолжал монолог в том же тоне. Уткнувшись лицом в кулису, мы с Кварталовой хохотали почти истерически, близкие к тому, чтобы расплакаться, и, как только опустился занавес, сейчас же ушли со сцены. Несмотря на довольно плохие отношения с Самойловым, мне было очень неприятно за него, грустно, что он так растрачивает свой талант.

Первое столкновение с Павлом Васильевичем произошло у меня на репетиции «Привидений». В третьем акте, как обычно, я сделала большую паузу, установленную Мейерхольдом. Самойлов, стоявший лицом к окну, обернулся изумленно, не понимая, в чем дело, однако не сказал ничего, пока я не произнесла слова: «Ну позвольте мне {164} уехать, фру, сейчас же». После этого он спросил: «Что это такое было?» Я ответила: «Пауза». — «А мне что делать в это время?» — «Что хотите». — «Нет, это невозможно! Что за чепуха?!» — «Нет, будет так». — «На спектакле?» — «Да». Самойлов пожал плечами и с тех пор стал величать меня «декаденткой». Впрочем, после первого спектакля он уже не протестовал больше против моей паузы. Сам он играл Освальда неровно, иногда хорошо, иногда как-то сумбурно.

Самойлов замечательно играл Костомарова в «Анфисе» Л. Андреева, но на спектакле тоже пил. Перед нашей сценой в последнем действии (я играла Ниночку) он подошел ко мне, взял меня под руку, и я сразу почувствовала, что ему трудно стоять. Я шепнула с отчаянной решительностью: «Опомнитесь! Возьмите себя в руки!» На мгновение он приободрился и вышел на сцену. В сцене с Ниночкой он перепутал некоторые реплики. Страшным усилием воли я заставила себя играть. Когда мы уходили со сцены, Самойлов сказал мне тихим, печальным голосом: «Я, кажется, вам все испортил, дитя мое? Простите меня».

Но играл он, как это ни странно, скорее хорошо. На этот раз во время пьяного угара творческое состояние не покидало его. Ни публика, ни критики ничего не заметили, или не хотели замечать, так как были захвачены его игрой. К моей большой радости, меня даже похвалили за роль Ниночки в газетах.

Во время поездки я подружилась с Ниной Кварталовой[[155]](#endnote-146). Ей было тогда, кажется, 27 лет, но на сцене она уже играла лет тринадцать. В четырнадцать лет она замечательно исполняла в Москве роль Анютки («Власть тьмы»), и с тех пор стала одной из любимейших инженю в провинции. Всякая другая актриса на ее месте могла бы вполне удовлетвориться хотя и провинциальной, но блестящей карьерой. Играть великолепные роли, иметь успех у публики, получать большие деньги — чего еще желать? Но Кварталова этим не удовлетворилась. Она говорила мне, что, увидев «Балаганчик» и «Сестру Беатрису» во время гастролей Комиссаржевской в Москве, она стала мучительно завидовать нам, участникам этих спектаклей. Жажда нового искусства охватила все ее существо, с мукой и отвращением принялась она после этого за работу в театре.

Тот, кому случалось когда-либо служить в провинции, знает, что это за безумная горячка. Для новичка это интересно, но если работать так в течение нескольких лет подряд, творческое состояние начинает приходить все реже и реже. Умных же и глубоких людей с настоящей творческой искрой подобная работа приводит в отчаяние.

Кварталова принадлежала к этой немногочисленной категории и пришла к полному разочарованию в искусстве провинциального театра и даже в жизни. В беседах с глазу на глаз она постоянно говорила мне, что надоела себе как актриса. Она стала употреблять кокаин, причем прекрасно сознавала, что играет от этого хуже, но тоска заставляла ее прибегать к наркотическим средствам.

{165} Я встретилась с Кварталовой в момент больших ее сомнений и метаний. Она полюбила достойного, по ее словам, человека, но боялась сделать его несчастным. Я постоянно настаивала на том, чтобы она бросила кокаин, и наконец во время одного из наших переездов злосчастная коробочка полетела в окно. Мне говорили, что Кварталова все-таки вышла замуж, и личное счастье вывело ее из состояния крайнего пессимизма. К сожалению, я больше с ней не встречалась.

В той же поездке, как говорилось выше, участвовала А. И. Верховская, талантливая актриса. С ней я тоже дружила. Она рассказала обо мне своему мужу Шумилову, который впоследствии пригласил меня главной актрисой в свою труппу.

Тотчас же по окончании гастролей Самойлова Аркадьев, Любош, Лебединский и я отправились в Киев, чтобы играть там до приезда Качалова в Летнем театре. В той же труппе оказались М. А. Бецкий, его товарищи по школе Курихин и Барон. Я вспоминаю всех этих людей с чувством большой симпатии и благодарности за их чудесное отношение ко мне. Из актрис в наш круг вошла молодая способная Ардалова.

В саду «Шато-де-флер» была оперетта, кафешантан, открытая сцена и драматический театр. Все это держал антрепренер Дагмаров. В драматическом театре в течение месяца должны были идти одноактные пьесы-миниатюры. Пригласили фарсовую актрису Мосолову, у которой был свой театр в этом роде в Петербурге, и красивую актрису А. Обеим суждено было сразу провалиться по самой нелепой причине. Пригласив хороших актеров и всякие «имена» для гастролей Качалова, антрепренер допустил непростительную оплошность: из-за грошовой экономии он взял для нашего театра совершенно неопытного и бестолкового помощника режиссера. На открытии театра шла пьеса «Две куртизанки». Началось представление благополучно, но когда дело дошло до спиритического сеанса, произошло нечто непонятное для зрителей: при полном освещении из-за кулисы появилась женщина в опереточном египетском наряде, со злым, растерянным лицом. Она поспешно приняла неестественную позу из наиболее известных по фрескам, но, как только завязался разговор между двумя куртизанками, наступила кромешная тьма. Я различила силуэт Курихина, бросившегося к боковой кулисе. Через некоторое время свет появился снова. Когда пьеса кончилась, недоумевающая публика безмолвствовала. Капельдинеры несли несколько громадных корзин, предназначавшихся «египтянке», но так как не раздалось ни единого хлопка, никто из участвующих не вышел на сцену, и корзины пришлось унести. Обе актрисы уехали через два или три дня, а мы остались на съедение помощнику режиссера. От него мы ежеминутно ждали всяких каверзных сюрпризов и были все время начеку, но ничто не спасало.

В пьесе Уайльда «Флорентийская трагедия» я должна была выбегать с зажженным факелом и, боясь «сюрприза», потребовала, чтобы {166} помощник режиссера зажег на всякий случай четыре факела. Он очень возмущался моими «капризами», но я оказалась права, так как у этого несчастного человека с грехом пополам зажегся один факел из четырех. На страже моих интересов стоял театральный сторож — очень старый и очень милый человек. Когда я играла, он всегда находился у кулисы, а восхищение свое выражал одними и теми же словами: «Наша барышня сегодня — как куклочка!»

Перед самым приездом Качалова появился опытный, спокойный помощник режиссера из Соловцовского театра[[156]](#endnote-147), и все вздохнули свободно.

Кажется, за неделю до приезда Качалова раздали роли. Неожиданно меня постигла неприятность. Роли Саши в «Иванове» и Наташи в «На дне» антрепренер отдал другой актрисе. Когда Василий Иванович приехал, было уже поздно что-либо менять. Он предложил мне выбрать Софью или Лизу в «Горе от ума». Я побоялась взять первую и остановилась на Лизе, в которой была более или менее уверена, сыграв ее с Самойловым. Получила еще Герд в «Бранде», этим все и ограничилось.

Качалов имел громадный успех, его выступления были настоящим триумфом, но он не чувствовал себя счастливым. Он страдал от того, что пьесы не были по-настоящему слажены и актеры, несмотря на присутствие «имен», были разношерстные. Но хотя Качалов был недоволен партнерами, ни один человек не почувствовал этого. Василий Иванович оставил чарующее впечатление. Он говорил о своем состоянии только Смирновой и мне, а другим старался не показывать виду. Он прекрасно сознавал, что в неслаженности спектаклей актеры не виноваты.

## Еще о Художественном театре и больших актерах

В 1910 – 1912 годах мне удалось не раз побывать в Художественном театре.

Вспоминая «Горе от ума»[[157]](#endnote-148), прежде всего вижу перед собой Фамусова — Станиславского. Тут было поразительное соединение театральной маски, поданной чрезвычайно тонко, едва уловимо, с редкой жизненностью фигуры московского сановника. На этом спектакле глаз зрителя был как бы вооружен особым волшебным стеклышком, через которое он видел порой Панталоне (персонаж итальянской комедии масок) в лице совершенно живого, лишенного театральности Фамусова. Станиславский прелестно играл первую сцену с Лизой. У большинства актеров она получается грубой. Станиславский был здесь невероятно комичен и несмотря на то, что играл образ отрицательный, все же сам по себе был необыкновенно мил. Особенно запечатлелась в памяти реплика на слова Лизы: «… Опомнитесь, вы {167} старики». — «Почти». Это слово, произнесенное между прочим, проходно, сопровождалось непередаваемой юмористической мимикой, едва уловимым огоньком в глазах и летело в зрительный зал подобно электрической искре.

Сцена с Петрушкой во втором действии производила такое впечатление, как будто перед глазами была действительная жизнь далекого прошлого. Настоящий старый барин, сидя в кресле, приказывал записывать предстоящие «дела» и размышлял вслух совершенно непринужденно, так, словно, кроме Петрушки, которого он вразумлял легким толчком ноги, вокруг не было ни единой души.

При появлении Чацкого тон Фамусова — Станиславского становился ворчливым и назидательным. Взрыв возмущения: «Не слушаю, под суд», — все это было невероятно комично. Лесть и угодничество перед Скалозубом подавались очень тонко. Станиславский не терял ни на минуту важности, которая была свойственна его Фамусову.

В третьем действии на вечере составляли замечательную пару Фамусов и Хлестова. Самарова, игравшая Хлестову, внешне походила на Екатерину II. Когда они спорили о количестве крестьянских душ, принадлежавших Чацкому, глаза их кололи как булавки, в словах чувствовалась упрямая злость, но достоинство в движениях сохранялось, несмотря на возбужденные лица и несдержанный тон. Важность осанки исчезала у Фамусова только в последней сцене. Фамусов — Станиславский, как полагается, выбегал на шум в переднюю и при виде Чацкого и Софьи приходил в неописуемое бешенство. Он расталкивал ногами повалившихся на колени слуг потому, что был на них сердит, а также потому, что они мешали ему пройти. Фамусов в этой сцене был похож на взбесившегося лягающегося коня. Слова его, полные негодования, неожиданным натиском сокрушали виновных. Он видел себя посрамленным, и как искренне прозвучала фраза: «Ах, боже мой, что станет говорить княгиня Марья Алексевна!»

При всей жизненности Станиславский в Фамусове был в продолжение всего спектакля «на грани преувеличенной пародии». Благодаря незаурядным внешним данным, выразительному лицу, высокой, внушительной и в то же время гибкой фигуре Фамусов у Станиславского получился значительным, «парадным» — даже в халате с трубкой.

Природа наградила Константина Сергеевича такой внешностью, что нигде, ни при каких условиях он не мог оставаться незаметным. Станиславский был как бы создан для торжественных выходов, для всякого рода празднеств, но тонкий вкус не позволял ему помнить об этом. Отсюда же, вероятно, его чрезмерная боязнь всякой «театральности».

Своим примером Константин Сергеевич оказал прекрасное влияние на окружавших его актеров, скажем, на Качалова. Последний мог бы оказаться побежденным своим редким по красоте и мощи голосом и внешностью. Этого не случилось не только благодаря его собственному {168} вкусу и дарованию, но, как я уже говорила, и благодаря Художественному театру, Станиславскому.

Спектакль «Горе от ума» оставил чудесное воспоминание. Почти все актеры играли превосходно. Женщины меня пленили своими движениями и манерой держаться совершенно в духе эпохи. Они скользили на полупальцах по комнате как бы в танце, но делали это очень мягко и естественно. Софья — Германова произносила слова с легким иностранным акцентом, как те, что учатся с детских лет говорить на иностранных языках. Графиня-внучка — Книппер грассировала. Играла она прекрасно. Книппер не изображала графиню-внучку некрасивой старой девой, как это делают обычно, это была очень интересная девица, лишь утратившая первую молодость, смелая и насмешливая, в красном туалете с открытыми плечами.

Качалов играл Чацкого блестяще, но меня он почему-то тогда не покорил так, как в других ролях. Мне кажется, что позднее он играл эту роль интереснее.

С особенным волнением вспоминаю Качалова в «Анатэме» Л. Андреева[[158]](#endnote-149). Его творческая фантазия поднялась в роли Анатэмы на те же высоты, на которые поднимался Шаляпин, создавая Мефистофеля. Мефистофель Шаляпина — квинтэссенция сарказма, зла и неверия, передаваемая с титанической силой. Анатэма Качалова как бы носил в себе сознание необходимости зла. Соблазн, который он сеял, угнетал его, временами он был жалок, и жалость к нему смешивалась с ужасом, потому что он не может стать другим и никто не в силах ему помочь. Чувствовалось, что ни прощение, ни понимание не облегчат его муку. Что это было за существо в образе человека, в образе колеблющемся, странном, готовом ежеминутно растаять? Он воспринимался как синтез земного зла, соблазна и страдания. У Качалова в этой роли был четкий, смелый и сильный внешний рисунок. Анатэма внезапно потухал и вновь возникал, как бы выползая из окружающей атмосферы, подобный образам Гойи, конкретным и все же ирреальным. Голова Анатэмы походила на череп, обтянутый кожей. Это впечатление создавали главным образом обрисованные кости лба, скул и втянутая верхняя губа. Нос был довольно правильный, обтянутый кожей, нижняя губа выпячена вперед. Глаза, в которых светился то животный, то человеческий, то сверхчеловеческий ум, гипнотизировали. Казалось, что длинный черный сюртук облегал костяк. Анатэма стоял за плечом Давида Лейзера прямой, почти слившийся с темной пустотой. Неожиданно костяк, облаченный в сюртук, становился гибким, мягким. Когда Анатэма танцевал во главе гирлянды, ведя вереницу танцующих за собой, его ноги и руки становились настолько эластичными, что, казалось, даже кости как бы сгибались, то закругляясь, то вытягиваясь. До сих пор я не могу отделаться от впечатления удлиняющейся ноги, которую Анатэма — Качалов выносил вперед, держа колено согнутым и ступню носком вниз. В эти минуты Анатэма — Качалов походил на Гофманова {169} Принца пиявок, который, как известно, обладал свойством растягиваться и сжиматься. Интонация, которая вначале только изумляла гибкостью, соответствовавшей движениям, постепенно начинала волновать все больше и больше. Странный звук голоса завораживал. В конце концов зритель не сомневался, что перед ним некто могущественный, страшный и в то же время страдающий.

Прежде чем писать о другом крупном событии — о «Гамлете», скажу кратко о пьесе Ибсена «Бранд», поставленной еще в 1906 году[[159]](#endnote-150). Существовало мнение, что для роли Бранда нужен прежде всего большой темперамент. В. И. Качалов очень волновался, получив эту роль. Он считал, что у него нет такого темперамента, которым обладают, например, Леонидов или Вишневский. Между тем у Качалова было то, что необходимо для успешного исполнения роли Бранда: артистический нерв, творческий огонь, значительность и большая внутренняя сила. Ибсеновский Бранд со своим «все или ничего» иногда кажется слишком жестким и холодным, ничего не стоит сделать его отталкивающим. Качалов был так обаятелен, так убеждал, что едва ли кто-то в зрительном зале мог осудить Бранда. Человека с большой буквы играть трудно, но это удавалось Качалову.

Германова трогала зрителей в роли Агнес, несмотря на некоторую однотонность исполнения. В ней, как всегда, было нечто значительное. И буквально поражала в этом спектакле — яркостью дарования, музыкальностью, необычайно смелыми и оригинальными приемами игры — С. В. Халютина в роли Герд. До появления на сцене слышался ее хохот и крик. Она носится по горам с «троллями», безумная, по мнению жителей деревушки. Халютина нашла очень удачное музыкальное решение крика, которым Герд пугает мистического ястреба. Это были звуки, близкие к певческой трели. Она появлялась неожиданно, легкая и проворная, чтобы вести странные прерывистые речи, и так же неожиданно скрывалась за утесами. В последней сцене Халютина особенно захватывала своим стихийным ликующим криком, когда после ее выстрела слышится гул катящейся лавины. Ликование переходило в непобедимый ужас.

Перехожу к постановке «Гамлета», которую осуществлял Гордон Крэг вместе с К. С. Станиславским[[160]](#endnote-151). Должна сказать, что спектакль произвел на меня очень большое впечатление, хотя я и чувствовала временами, что два больших художника, две крупные и совершенно разные индивидуальности боролись здесь каждый за свое.

Простые геометрические формы — кубы и ширмы — преображались светом в нечто прекрасное. Впоследствии конструктивисты выносили на сцену самые разнообразные геометрические формы и искусно пользовались освещением, но мне их кубики, конусы, шары и треугольники все-таки напоминали классную комнату, а иногда столярную мастерскую. Присутствуя на спектакле «Гамлет» в Художественном театре, я чувствовала себя в каком-то особом мире. Очень сильное впечатление производил «золотой двор» — королевская чета {170} и ее свита в сцене «Мышеловки». В глубине сцены помещались король и королева, около них Гамлет. По обеим сторонам от них располагались дугообразно группы придворных. Их золотые одежды сияли, выступая из окружающего мрака. Все вместе создавало впечатление золотого монумента, то сиявшего чистым золотом, то мерцавшего в переливах света.

Внешняя красота отступала на второй план, делаясь фоном, лишь при появлении Гамлета — Качалова. Для этого спектакля, вероятно, подошел бы и Гамлет Михаила Чехова (этот замечательный актер играл Гамлета в МХТ Втором)[[161]](#endnote-152). Он был отличен от всех людей, потому что на минуту заглянул по ту сторону жизни, в загробный мир, где томился его отец. С этого момента реальная действительность стала для него чужой. Чехов играл чрезвычайно интересно, с захватывающей стремительностью. Запоминался в его исполнении монолог «Быть или не быть». Он начинал его взволнованно, на высоких нотах, как бы мучая себя этим вопросом. Это был человек, доведенный до отчаяния сомнениями и отвращением к грязи жизни. Гамлет Чехова незабываем. И все же лучшим Гамлетом для меня остался Качалов. В его Гамлете поражал огненный интеллект. Мысли Шекспира становились предельно ясными и волнующими. Было такое впечатление, что они рождаются тут же, в присутствии публики, в горящем мозгу Гамлета.

Не прав был А. Кугель, писавший о том, что Качалов был в этой роли картинен[[162]](#endnote-153). Качалов не принимал никаких красивых поз, пластический рисунок определялся внутренней жизнью образа. Если его движения были красивы, то вовсе не потому, что он специально заботился об этом. Качалов был гармоничен и пластичен от природы. Ему лишь стоило вообразить себя принцем Гамлетом, чтобы движения его стали свободными, с оттенком изысканного благородства. Ни одного мелкого жеста нетерпения, ни капли вульгарной неврастеничности — ни в словах, ни в движениях. Всегда выше всех, всегда философ — даже в моменты негодования.

В замечательной сцене с Розенкранцем и Гильденстерном жесты и мимика Качалова передавали внутреннее состояние героя так же ярко, как слова: кисть руки, мягко ложившаяся на рукоятку меча, постепенно сжимала ее, чтобы не дать вырваться наружу презрению, тень улыбки говорила о том, что хитрость собеседников раскрыта. Когда Гамлет — Качалов заклинал бывших друзей сказать прямо, посылали за ними или нет, порыв искреннего чувства отражался не только в окраске звука, но и в едва уловимом содрогании, в молниеносном трепете, пробегавшем от плеча до кисти руки, передававшей этот трепет рукоятке меча.

Мне рассказывали о великолепной походке Сальвини в «Отелло». Об этой походке, напоминавшей поступь тигра, говорила вся Европа. Я не сомневаюсь в том, что так же заговорили бы о походке Качалова в «Гамлете», если бы он, как Сальвини, кочевал по всему миру.

{171} Музыкальный ритм его походки возникал непроизвольно из смены чувств и мыслей. На одном представлении «Гамлета» рядом со мной сидела совсем юная девушка. Я слышала, как она восторженно шептала матери: «Смотри, смотри! Как он ходит!» Очень точно написал Эфрос: «Гамлет — Качалов — мучительная скорбь, гордый ум. Скорбь от несовершенства жизни вообще. Его образ лучится жизнью души, что с резонером в театре не бывает никогда»[[163]](#endnote-154).

Значение Качалова огромно: он первый показал новую силу воздействия на зрителя — силу горящей мысли. Он первый доказал своим творчеством, что волновать, жечь сердца может не только огонь чувств, но и чистый, не менее обжигающий пламень интеллекта, доказал исполнением шекспировских ролей и ролью Ивана Карамазова в «Братьях Карамазовых» Достоевского.

Мне пришлось видеть в роли Гамлета и знаменитого Моисси[[164]](#endnote-155).

Прежде чем увидеть Моисси, я так много слышала о нем положительных отзывов, что ждала чего-то сверхъестественного. Этим, вероятно, объясняется то разочарование, которое я испытала во время первых сцен «Гамлета».

Я увидела не датского принца, а скромного студента, даже молодого пастора. Я даже на несколько мгновений закрывала глаза, и тогда мне казалось, что это именно немецкий пастор говорит с церковной кафедры проповедь, очень проникновенно, с чувством. Но мало-помалу игра Моисси захватила меня.

Пришлось оставить мысль о том, что Гамлет — принц и философ, обладающий сильным умом. Моисси выдвигал на первый план эмоциональную сторону. Он негодовал, ненавидел и любил. Он сумел выразить чувство любви к Офелии так сильно, что оправдывались слова Гамлета о «сорока тысячах братьев».

В сцене с подосланной Офелией, когда он говорил ей оскорбительные слова, его лицо, а главное глаза, излучали нежность. После слов «В монастырь!» он вдруг совершенно менялся; сделав поклон, в котором выражалась грусть глубокого чувства, он затем еще несколько раз склонялся, с иронией и негодованием, сопровождая поклоны жестом руки с открытой кистью перед собой и в сторону спрятавшегося Полония и короля. Под конец Моисси широко открывал объятия навстречу Офелии, оставаясь на месте, и сильным движением прижимал руки к груди, как бы заключая девушку в свои объятия. В этом жесте читалась беспредельная любовь и отчаяние разлуки.

## Териокский театр

Весной 1912 года, после зимнего сезона в провинции, я приехала в Петербург вместе с мужем Николаем Павловичем Бычковым. Он кончил Высшее Московское Техническое училище и получил место в Петербурге. Мы поселились на Мытнинской набережной против {172} Зимнего дворца. Перед глазами у нас всегда была Нева, стянутая каменным поясом. Вдали на крыше дворца «только мнился» блоковский рыцарь. Мы постоянно смотрели в ту сторону. Иногда у нашего окна сидела Любовь Дмитриевна. Она часто бывала у нас. Мы вели бесконечные разговоры о театре, о ролях. После четырехлетнего перерыва в ней опять проснулось желание играть. Она расспрашивала меня о моей работе и наконец не выдержала: предложила собрать летом компанию актеров и играть где-нибудь под Петербургом. Я сейчас же согласилась на это. С Александром Александровичем мы пока не говорили. Я лично с ним виделась редко и как-то не улавливала его настроение. Стихи его, разумеется, по-прежнему меня глубоко интересовали, и Любовь Дмитриевна дала мне два новых стихотворения — «Пляску смерти» и «Шаги командора». С тех пор я ощутила реально, что к Блоку все ближе подбирается «последнее отчаяние», и мне стало страшно за поэта.

Однажды я пришла к Любови Дмитриевне, не рассчитывая застать Блока дома, и неожиданно увидела его в столовой, стоящего у окна в солнечном весеннем освещении. Он показался мне таким, каким был весной 1907 года. На лице то же юношеское выражение, та же задорная улыбка, та же дружественная приветливость. В эту минуту ничто в его существе не говорило о «последнем отчаянии». На этот раз мы втроем чувствовали себя совсем прежними. Блоковский юмор и шалости нас веселили и смешили в течение нескольких часов.

Когда нам вздумалось перейти из столовой в кабинет, Блок пошел вперед и вдруг с силой ударился головой об дверь. Мы с Любовью Дмитриевной вскрикнули от неожиданности. Александр Александрович вскрикнул тоже, но совершенно бесстрастным голосом: «Ай, ай!» Оказалось, что он, ударяя рукой по двери, мгновенно приблизил к ней лоб почти вплотную. Получалось впечатление, что он по-настоящему колотится головой об дверь. Он проделал свой фокус несколько раз, и мы каждый раз не могли удержаться от того, чтобы не вскрикнуть. Сам Блок повторял свое «ай, ай» и смеялся коротким смешком, искренним, как всегда в минуты своих дурачеств. Ни о чем серьезном мы не говорили, так и прохохотали до самого моего ухода, а под конец Блок вдруг сказал с грустью фразу, о которой я упоминала выше: «Прошла наша юность, Валентина Петровна». Впоследствии он повторял мне это несколько раз. Кажется, в этот же день Блок подарил мне «Ночные часы» с надписью: «Валентине Петровне Веригиной с приветом и уважением Александр Блок. Март 1912. СПБ».

Кроме встреч у нас и у Блоков, мы с Любой постоянно виделись в «Бродячей собаке» Пронина[[165]](#endnote-156). «Бродячая собака» являлась местом, где собиралась художественная, литературная и артистическая богема. Там можно было встретить почти всех интересных людей художественного мира,

{173} В скромном подвале на Михайловской площади, 5, было всего две комнаты для посетителей. Первая — большая, со столиками и маленькой эстрадой; сбоку, в глубине, как бы в нише, — буфет. Вторая комната — меньше, с диванами по стенам. По предложению Судейкина здесь был поставлен в центре двойной диван с общей спинкой посередине. В этой комнате висело панно Сапунова с изображением лани и женской фигуры в серо-голубых тонах. Стены главной комнаты расписывал Судейкин. Сказочные птицы сияли чудесными красками, огромные цветы, подобные цветам из «Смерти Тентажиля», здесь носили название «Бодлеровских цветов зла»[[166]](#endnote-157).

В «Бродячей собаке» бывало очень интересно и весело, особенно при небольшом стечении публики. Тогда все начинали переговариваться друг с другом, на сцену охотно шли что-нибудь представлять, петь, танцевать. Аккомпанировал всегда какой-нибудь прекрасный пианист, а иногда и первоклассный.

Всего чаще играл на рояле Цибульский, по прозванию граф Оконтрер, чрезвычайно талантливый музыкант, завсегдатай «Бродячей собаки». К сожалению, он пил и рано погиб. Талантливый танцовщик и впоследствии известный балетмейстер Романов — Бабиш, как его называли друзья, — наряжался в восточный халат, окутывал голову белой чалмой и импровизировал, танцуя на крошечной сцене с предельной выразительностью и настоящим огнем. Тут выступали поэты разных направлений, возникали споры, пикировки, особенно тогда, когда появилась «Свиная книга». Алексей Николаевич Толстой заказал громадную книгу в переплете из свиной кожи и преподнес ее «Бродячей собаке». Поэты и писатели стали записывать в ней экспромты, художники делали рисунки. Задавали друг другу вопросы, писали ответы.

Кажется, по инициативе Н. И. Кульбина[[167]](#endnote-158) действительные члены подвала «Бродячей собаки» стали называть себя «Художественным обществом интимного театра». Эту надпись можно было видеть на всех программах исполнительских вечеров. Между прочим, на программе вечера «Парижский игорный дом на улице Луны» (13 декабря 1912 года), кроме марки Добужинского (собака, положившая лапу на маску), красуется на первой странице венок Судейкина. В листья вплетены игральная кость, полумаска, стрела, карточные знаки — все сделано красными чернилами и тушью при помощи спички.

Я не была на этом вечере, так как предпочитала интимные сборища, без программы. Присутствующих пианистов, поэтов, артистов просто приглашали на эстраду. Слышались голоса: «Просим такого-то», и никто почти не отказывался.

В 1913 году автору этих записок пришлось выступить на этой эстраде с Романовым в импровизации на испанскую тему и на тему западного кино, предложенную поэтом Потемкиным[[168]](#endnote-159). Я с удовольствием вспоминаю этот прекрасный вечер и своего блестящего партнера.

{174} Борис Пронин умел находить талантливых людей. Он положительно притягивал к себе известных и неизвестных художников кисти, слова, сцены, музыкантов и архитекторов. Своим вкусом и художественным чутьем он способствовал многим начинаниям. Знакомил художников разных профессий друг с другом, и интересные идеи, родившиеся в подвале «Бродячей собаки», продолжали жить за ее стенами, в искусстве.

Любови Дмитриевне, Николаю Павловичу и мне очень нравилось бывать в «Бродячей собаке». Весной 1912 года мы встретили здесь многих старых знакомых, между прочим — художника Сапунова. Мы рассказали ему о наших мечтах и планах на лето. Николай Николаевич очень загорелся и согласился принимать участие в нашем театральном предприятии. Он, Н. П. Бычков, Б. Н. Пронин и А. А. Мгебров[[169]](#endnote-160) с азартом взялись за это дело. Любовь Дмитриевна предложила передать им все полномочия по организационной части. О Мейерхольде, которому потом некоторые газеты приписали эту затею, вначале не было речи. В то время он разошелся с Прониным и не бывал в «Бродячей собаке». Мы с Любовью Дмитриевной, хотя и встретились с Всеволодом Эмильевичем дружественно, все же считали, что в Александринском театре[[170]](#endnote-161) он забыл о своих актерах и работать с ним нам больше не придется. Блок в этот период был также от него далек.

Однажды Сапунов, Пронин, Мгебров и Бычков всю ночь пробродили по Петербургу, мечтая и вырабатывая планы нашего летнего театра. Николай Павлович пришел на рассвете домой взволнованный, много говорил мне о Сапунове, который был в тот вечер особенно в ударе и бросил целый ряд блестящих идей. Кому-то пришла мысль выбрать Териоки. В один чудесный весенний день мы отправились туда вчетвером — Любовь Дмитриевна, Пронин, Бычков и я.

Казино и театр в Териоках арендовал В. И. Ионкер, молодой швед, с которым Бычков и Пронин быстро сговорились. Ионкер сдал нам театр на процентных условиях, причем его предупредили, что будет ряд экспериментов и рассчитывать на спектакли для дачной публики не придется.

В. И. Ионкер произвел на нас очень хорошее впечатление. Он был культурный и симпатичный человек. Кажется, в этот же раз мы смотрели дачу для актеров. Вернулись в Петербург в радужном настроении. Мне запомнился этот солнечный день, Любино розовое нежное лицо, такое счастливое, и золотистые бананы, которые мы ели по дороге.

Труппу набрали из актеров, посещавших «Бродячую собаку», из тех, кто более или менее подходил для ролей в намеченных пьесах. Сняли большую дачу с чудесным парком на берегу моря. Тут должны были жить актеры, все в одном месте. Когда Сапунов увидел парк, он пришел в восторг и сейчас же предложил устроить в нем {175} грандиозный маскарад. Идея маскарада занимала художника еще в театре Комиссаржевской. Нас с Любовью Дмитриевной, разумеется, больше всего интересовал театр. Перед переездом в Териоки возник вопрос, какой пьесой начать. Любовь Дмитриевна сказала, что, по ее мнению, надо попросить Мейерхольда что-нибудь поставить, пока он еще не уехал. Так и решено было сделать.

Всеволод Эмильевич начал работать над двумя пантомимами. В первый раз он пришел в «Бродячую собаку» днем и снова встретился с Прониным по-дружески. Почти одновременно с Мейерхольдом вошел в наш кружок Н. И. Кульбин, который привел впоследствии художника Юрия Бонди[[171]](#endnote-162). Блок не присутствовал ни на репетициях, ни на собраниях, но все же был с нами. Он интересовался невольно делом Любови Дмитриевны и, разумеется, влиял на него.

Когда пришел Мейерхольд и с ним В. Н. Соловьев[[172]](#endnote-163), тогда неразлучный с Всеволодом Эмильевичем, оба они потянули в сторону комедии дель арте, главным образом пантомимы. Блоку это не нравилось. Он увлекался тогда Стриндбергом[[173]](#endnote-164), увлекался по-блоковски, до крайности, все время говорил о нем. Естественно, что мы, близко стоящие к Блоку, тоже начали читать Стриндберга, и не случайно, что поэт Пяст[[174]](#endnote-165) дал нам нигде не напечатанную пьесу Стриндберга «Виновны — не виновны». Однако интересовала нас и комедия дель арте, в силу своей подлинной театральности.

В первую очередь начали репетировать арлекинаду Соловьева «Арлекин — ходатай свадеб». Каждое действующее лицо имело свою маску и характеризующую его музыку. Арлекин ест с голоду мух, а Смеральдина дает ему пирожок — этот и другие подобные моменты сопровождались особой музыкой.

Сюжет пантомимы незатейлив. Панталон противится браку своей дочери с молодым Сильвио и хочет выдать ее замуж за своего друга, старого богатого доктора из Болоньи. Слуги — Арлекин и его подруга Смеральдина стараются помочь влюбленным. Смеральдина кокетничает с доктором, чтобы отвлечь его внимание от Аурелии, и с Панталоном, чтобы уговорить его согласиться на брак дочери с Сильвио. Арлекин нарочно все путает, чтобы поставить доктора в смешное положение. Кончается все благополучно: Сильвио получает согласие на брак, Арлекин обнимает Смеральдину. Лишь один доктор остается с кислой миной.

Мейерхольд наметил узор движений и указал характер движения каждого действующего лица.

Всего лучше, разумеется, я помню свою роль. Как пример возьму выход Смеральдины. Она шла с тамбурином по кривой линии. Этот выход можно было сделать по-разному — например, как в цирке: «Вот и я». Но началу спектакля предшествовал общий парад масок в таком роде. И я остановилась на другом: шла под свою музыку подтанцовывая, с опущенными глазами, так, словно главная задача {176} Смеральдины заключалась в том, чтобы точно пройти по намеченной линии — только и всего. Как будто бы она ни на кого не обращает внимания, тогда как на самом деле она знает, что Арлекин тут, и ощущает, что он на нее смотрит. Когда Арлекина колотили, Смеральдина прыгала и танцевала с тамбурином (танец напоминал народную тарантеллу), шутливо злорадствуя. Особенно интересны были сцены с Панталоном. Всеми отмечался яркий момент, когда Панталон поддерживает Смеральдину за талию, как в танце, она перегибается очень сильно назад, и оба идут (в профиль к публике), делая преувеличенные шаги в ритм музыке.

Мгебров был чрезвычайно интересен в роли Панталона. Туловище откинуто назад в невероятном изгибе, ноги выставлены далеко вперед. Казалось, что вот‑вот эти ноги вырастут до фантастических размеров. Образ восхищал своей выразительностью и новизной. Панталон — Мгебров вытягивал и сгибал руку вокруг талии Смеральдины, грозил дочери, приветственно похлопывал ладонью по плечу доктора, и все жесты его были как бы наэлектризованы. Самые причудливые движения, продиктованные режиссером, оправдывались этой насыщенностью, а главное, юмором, который был так свойствен Мейерхольду.

Исключительно удачным Арлекином был артист Донской. Его лицо с тонким, чуть вздернутым носом, с красивым ртом и капризным изгибом бровей, тонкая пропорциональная фигура были как бы созданы для этой маски. Он обладал пластичностью и хорошо танцевал. Мейерхольд был очень доволен его работой. В. В. Чекан была прекрасна в роли несколько жеманной Аурелии. Движения артистки были смелы и оригинальны.

Выразительность, острота, юмор и особенный шарм арлекинады подействовали на всех зрителей. Эта пантомима имела наибольший успех из трех вещей, шедших в один вечер. Забегая немного вперед, скажу об особенном ее успехе во время одного злополучного спектакля в Териоках, когда электричество в театре испортилось и не горело целый вечер. Две интермедии Сервантеса прошли в полумраке и совершенно провалились. После того как Мгебров прокричал в темноте свою роль, Мейерхольд, оказавшийся со мной рядом за кулисами, взглянул на меня как-то испуганно, беспомощно и пробормотал: «Что с ним?» Потом актеры, игравшие в интермедиях, говорили нам, что они кричали невольно, инстинктивно, стараясь как-нибудь «дойти» до публики через мрак. Мейерхольд стал мучительно придумывать, как спасти арлекинаду. И тут ему пришла в голову счастливая мысль осветить сцену свечами. В антракте он велел достать несколько пачек стеариновых свечей и две пустые бочки, которые установили на авансцене по бокам. По краям бочек венком прикрепили свечи. От такого освещения пантомима выиграла. Нам, актерам, это дало настроение, мы играли и танцевали с таким подъемом, как никогда.

{177} Нам шумно аплодировали и настойчиво кричали «бис». Мейерхольд дал знак, чтобы мы бисировали, но, к сожалению, мы не смогли этого сделать из-за Арлекина — Донского, у которого было больное сердце. Бледный, как полотно, он часто дышал, прислонясь к кулисе. Однако Мейерхольд настаивал на том, чтобы Донской заставил себя бисировать. Тот отказался наотрез, и Мейерхольд не простил ему этого.

Надо сказать, что когда шел спектакль или репетиция, наш режиссер делался беспощадным ко всем и к себе самому в том числе. Например, во время репетиции пантомимы «Влюбленные» исполнительница роли одной из испанок Высотская упала и повредила ногу. Она не могла сама подняться. Актеры невольно бросились к ней, но Мейерхольд, сам не двинувшийся с места, крикнул грозно: «Дальше!» Пострадавшую унесли со сцены не участвующие в пантомиме, мы же продолжали репетицию, как будто ничего не случилось. После репетиции Всеволод Эмильевич пошел к Высотской справиться о ее здоровье, так как был с ней очень дружен. Всего менее он щадил самого себя. Во время спектаклей в тех же Териоках он постоянно помогал рабочим сцены делать перестановки, таскал тяжести, и никак нельзя было уговорить его не делать этого. Однажды Чекан, которой он поручил вести спектакль «Виновны — не виновны», крикнула на него, заметив, что занавес пошел, а Мейерхольд еще что-то устанавливает на сцене. Всеволод Эмильевич испуганно юркнул в кулису, как самый скромный рабочий, и нисколько не был потом в претензии за бесцеремонное обращение.

Возвращаюсь к арлекинаде. После смерти Блока из его дневника я узнала, что на открытии Териокского театра ему больше всего понравились «Два болтуна» Сервантеса (Любовь Дмитриевна и Миклашевский). Нам всем в тот вечер после представления он хвалил «Арлекина — ходатая свадеб». Между прочим, мне сказал так: «Очень хорошо, Валентина Петровна, очень профессионально».

Помню, что вторая пантомима — «испанская» — до него не дошла. Она называлась «Влюбленные», вызвала ее к жизни картина Англады «Серенада», репродуцированная в одном из номеров «Аполлона» (выразительные линии мужских фигур, плащи, шляпы), которая понравилась Мейерхольду. Однако в работе режиссер отошел от силуэтов Англады. Пантомима шла под музыку Дебюсси. Соловьев сочинил пролог. Некто, сходный с гофмановским странствующим энтузиастом, выходил с гитарой из глубины и произносил слова, как мне казалось, почти не имевшие отношения к пантомиме. Мейерхольд развивал ее по-своему. Мы, действующие в этой пантомиме, увлеклись его образами, причудливым узором, который он заставлял нас чертить в сценическом пространстве.

Участвовало шесть человек. Мгебров — скрипач, Донской и Измайлов (псевдоним Бычкова) — кавалеры, Л. Д. Блок, Веригина, Высотская (потом Чекан) — дамы. Скрипач как бы вызывал своей {178} музыкой пары влюбленных. Они появлялись справа и слева одновременно. Кавалеры — с гитарами, на которых они временами как бы играли. Начинался безмолвный диалог. Как ничего не значащие слова несут в себе многое, понятное влюбленным — ласку, сомнение, ревность, просто радость свидания и т. д., — так же движения пантомимы Мейерхольда таили в себе диалог чувств. Подражатели Мейерхольда упускали из виду это подводное течение, а в нем и заключалась половина обаяния его пантомим.

Подводное течение шло по тому же музыкальному руслу, по которому шел внешний узор движений. Пары действовали по обеим сторонам сцены. Иногда, как в танце, кавалеры менялись дамами, однако это был не танец, а скорее вступление к танцу. В середину выходила одинокая женщина, отвергнутая кем-то или не встретившая возлюбленного. Волна движения шла из центра, от одинокой фигуры, и движения боковых фигур становились интенсивнее, усложнялись. Немой диалог становился оживленнее и порой переходил в танец, который быстро обрывался, и снова возникал диалог.

Все жесты, движения, касания делались с особой оттяжкой, как будто некая энергия стекает с концов пальцев, остается на предметах, переходит в руку партнера. Мейерхольд не говорил нам об этом, но он так показывал, что нельзя было этого не ощутить, не усвоить.

Почти месяц мы репетировали в Петербурге из-за Мейерхольда, который вначале не предполагал жить с нами в Териоках. Понемногу Всеволод Эмильевич все же увлекся и согласился приехать. Ему предложили условия, подходящие для него, уже утомленного сезоном. Он мог ставить, что захочет и когда захочет. С ним переехала в Териоки и его семья.

Было это в конце мая. Открытие сезона должно было состояться 3 июня, но несчастный случай с Высотской, описанный выше, помешал. Пришлось отложить на несколько дней. Корреспондент одной вечерней газеты не знал этого и смело написал приблизительно следующее: «3 июня состоялось открытие Териокского театра. Публика аплодировала мало, зато выли собаки» и т. д.

В действительности открытие было 9 июня. Из Петербурга приехало много писателей и художников, было очень празднично. После представления пришли к нам на террасу; многие остались даже ночевать. С тех пор и повелось, что в большой гостиной ночевали петербургские гости.

Перед началом спектакля Мейерхольд и Кульбин произносили речи. Перед самым выходом Кульбин вдруг вспомнил, что он в военной форме (он был военным доктором) и появляться в таком виде перед публикой со смелыми речами не подобает. Кто-то догадался дать ему свое пальто, так он и вышел. Блок говорил мне потом, что он ничего не понял из речи Кульбина. Мне кажется, что Н. И. Кульбин говорил, главным образом, не для того, чтобы высказать свое кредо, а для того, чтобы огорошить публику. Вообще, он был очень {179} занятный человек. Почтенный доктор, приват-доцент Военно-медицинской академии, уважаемый пациентами, сутулый, с лысинкой, говоривший суховатым, неподвижным голосом, часто употреблявший слово «толково», совсем не подходящее к его крайним речам, назывался «отцом футуристов». Я думаю, что Николай Иванович проповедовал футуризм главным образом потому, что он бесил обывателей. Любовь Дмитриевна, Николай Павлович и я относились к Кульбину с симпатией и интересом. Меня он восхищал как парадокс: до крайности почтенный доктор — крайний левый художник.

Блок смотрел на это иначе. У него были серьезные требования к людям, желающим проявлять себя и влиять на других, поэтому он не очень одобрял Кульбина.

После первого представления в некоторых петербургских газетах появились рецензии. У меня сохранилась вырезка из одной газеты: «Спектакль товарищества актеров, художников, писателей и музыкантов, членов бывшего “дома интермедий” и “Старинного театра”, привлекший почти полный зал Териокского казино, в общем произвел отличное впечатление»[[175]](#endnote-166).

Девятого июня мы были веселы, полны надежд, а четырнадцатого произошло трагическое событие — утонул художник Сапунов.

Я уже говорила, что он принимал горячее участие в нашей затее. Он расписал флаг, который мы водрузили на крышу театра, изобразив на нем Арлекина в треугольной шляпе с печальной загадочной улыбкой, не свойственной этой маске. В. Н. Соловьев ошибся, посчитав, что это Пьеро, Сапунов назвал его Арлекином. Я очень хорошо помню этот флаг, он долго хранился у меня. Сапунов расписывал нам шали для испанской пантомимы, в его костюмах шла «Арлекинада», но главное было впереди. Его постоянно занимала мысль о маскараде в парке. Он постоянно ездил к нам в Териоки, иногда оставался ночевать, присутствовал на представлении «Трактирщицы» Гольдони. Мой костюм был сшит под его руководством.

В роковой день 14 июня Сапунов снова отправился в Териоки. Все те, к кому он заезжал в тот день, говорили, что он был необычайно оживлен, приглашал ехать с ним. Между прочим, он звал и Блока, но Александр Александрович почему-то не смог поехать. Наша общая приятельница Е. А. Назарбек, по прозвищу Принцесса, рассказывала мне, что Сапунов приехал за ней на квартиру родителей Мгеброва с М. А. Кузминым и художницами Е. А. Бебутовой и Л. В. Яковлевой. Николай Николаевич решил обсудить план устройства маскарада и хотел, чтобы художницы ему помогли. Назарбек сначала отказывалась от поездки в Териоки, так как уже простилась со всеми перед отъездом в Сибирь к матери — политической ссыльной, однако Сапунов так упрашивал Принцессу, что она в конце концов согласилась.

Мы спешно готовились к новой постановке, репетировали пьесу Уайльда «Как важно быть серьезным». Репетиция шла в театре, {180} режиссировал А. А. Голубев. Когда приехал Сапунов с компанией, все были в рабочем настроении. Чтобы не рассеиваться, мы решили не выходить в зрительный зал до конца репетиции. Мы думали, что гости отправятся на дачу. Однако, когда мы вернулись домой, Сапунова с компанией там не оказалось. Кто-то сказал, что он обиделся на холодный прием и увлек приехавших с ним в казино.

Е. А. Назарбек рассказывала мне, что когда Николай Николаевич вошел в радужном настроении в зрительный зал и не встретил того радостного приема, которого, очевидно, ожидал, он сразу изменился, как-то потемнел. Она усиленно звала Сапунова на дачу, но он отказался туда идти.

В казино Сапунов задержался и не пошел вовремя на вокзал. Назарбек советовала идти ночевать на дачу, Сапунов отказался наотрез. Компания побрела по пустынному берегу. Вдруг Николаю Николаевичу пришла фантазия ехать на лодке. Вообще он избегал кататься на лодках: он был суеверен, рассказывал, что в Италии одна цыганка ему сказала, чтобы он остерегался воды. Но тут он не слушал увещеваний Назарбек и настаивал на прогулке по морю. «Точно искал разрядки в необычайном», — сказал об этом один знакомый поэт. Лодку долго не могли найти, наконец нашли, и на беду кто-то сказал, что гребца не нужно. Поехали одни в туман белой ночи, все более удаляясь от берега. Гребли женщины. У Сапунова в кармане оказалась бутылка шведского пунша, из которой он пил сам и угощал остальных. Кузмин читал стихи. Наконец, женщины устали грести и вздумали поменяться местами. Кузмин и Бебутова стали друг против друга посредине лодки. От какого-то неверного движения лодка опрокинулась. В воде Сапунов очутился близ Назарбек и невольно схватил ее за руку, но тотчас же спохватился и отпустил. Она слышала, как он выкрикнул: «А я ведь плавать не умею». В следующее мгновение он оказался около Яковлевой. Тонущие схватились за борт лодки, и кто-то подтянул Сапунова. Он сказал: «Я все равно утону». Лодка перевернулась опять, и когда тонущим удалось снова ухватиться за нее, оказалось, что Сапунова нет среди них. Так как все брались за один край, лодка переворачивалась несколько раз. В один из них Назарбек почувствовала себя под лодкой, последним усилием подалась вбок и, вынырнув, оказалась по другую сторону. Теперь водворилось равновесие. Рядом плавала шляпа Сапунова. Кто-то сказал пустым голосом: «А Сапунова нет». Решили звать на помощь, стали кричать. Помощь пришла неожиданно со стороны Кронштадта. Финн, возвращавшийся с рыбной ловли, услышал крики. Он говорил, что сначала не хотел ехать на голоса, потому что ему много раз случалось обманываться: часто катающиеся позволяли себе глупые шутки, звали на помощь, притворяясь. Финн сомневался и теперь, однако решил, что все-таки поедет — в последний раз. Фигура в лодке неожиданно появилась перед утопающими. Они были спасены. Но Сапунова найти не могли. {181} С берега пошла сейчас же моторная лодка, искали безуспешно. Утром Николай Павлович спустился из своей комнаты вниз и увидел мокрые одежды, развешанные на перилах. На его вопрос, что это значит, экономка-немка ответила: «Тут катались на лодке и перевернулись… Какой-то Зыбунов утонул».

Этот страшный день, такой спокойный внешне, навсегда запечатлелся в моей памяти. На другой день приехал Илья Ефимович Репин с Нордман-Северовой[[176]](#endnote-167). Мы были в тяжелом настроении, а гостей надо было занимать. Репин считался важным гостем, благодаря его заслугам и летам. Его немного стеснялись. Он и Нордман-Северова жили в своих «Пенатах» и посещали нас иногда. Они очень интересовались нашей коммуной. Кажется, в этот же раз с Ильей Ефимовичем приезжали Корней Чуковский и художник Бродский. Между прочим, Репин отказался присутствовать на панихиде по Сапунову. Нас это неприятно поразило. Хотя Сапунов был непокорным учеником и Илья Ефимович с ним не ладил, теперь, после трагической гибели ученика, Репин должен был его простить.

Тело Сапунова не могли найти в течение нескольких дней. Борис Пронин очень тяжело переживал его смерть, он даже не смог оставаться в Териоках и сейчас же уехал. Мейерхольд тоже заметно помрачнел и не находил себе места. Однажды я возвращалась довольно поздно из парка к себе. Нужно было подниматься по лестнице. Я увидела Мейерхольда, неподвижно стоящего у перил. Глаза у него были опущены, чувствовалось, что он не замечает, где находится. Я спросила его, почему он не ложится спать. Мейерхольд вздрогнул от неожиданности и ответил: «Я не могу, мне кажется, что сегодня ночью Сапунов приплывет к берегу». Не помню точно, в эту ли ночь или позднее, тело Сапунова прибило к берегу Кронштадта. Нас известили об этом, и мы поехали на похороны только втроем: О. Н. Высотская, А. И. Егоров и я. В Кронштадтской церкви мы встретили брата покойного, больше никого не было. Однако в одной из петербургских газет появилась заметка, в которой было сказано, что на похороны Сапунова в Кронштадт приехало много народу и вообще было очень торжественно. На самом деле все было просто, скромно и страшно. Бросая цветы в могилу, я почему-то вспомнила о любимой его детской игре. Маруся, одиннадцатилетняя дочь Мейерхольда, Сапунов и я брали по листику бумаги, и каждый рисовал на нем сначала голову — человеческую или какого-нибудь животного. Затем, закрыв нарисованное, мы обменивались листиками и подрисовывали что-нибудь, заменяющее туловище, потом — ноги. Получались смешные комбинации: самовар с человеческой головой и с копытцами. Сапунов хохотал совсем по-детски.

Он был милый и чрезвычайно тонкий человек, обладал абсолютным вкусом и природной утонченностью. Он остро ненавидел мещанство и чрезвычайно остроумно высмеивал малейшие его проявления. Богатых буржуа, глухих к голосу настоящего искусства, именовал {182} «фармацевтами». Название это так и вошло в обиход «Бродячей собаки», а потом и «Привала комедиантов». В натуре Сапунова глубина, мятежность и даже некоторый демонизм как-то странно сочетались с милой детскостью.

Смерть Сапунова наложила горестную печать на то дело, которое мы начали с такой радостью вместе с ним. Печальная улыбка Арлекина на флаге нашего театра напоминала нам об этом. Однако жизнь взяла свое. Мы опять погрузились в работу.

## «Виновны — не виновны». Дача Лепони

Самой интересной постановкой Териокского сезона стала пьеса Стриндберга «Виновны — не виновны»[[177]](#endnote-168), рекомендованная нам Блоком и Пястом.

В пьесе Морис, писатель-драматург, и Жанна, простая женщина из рабочей среды, любят друг друга и свою маленькую дочь Марион. Накануне первого представления своей новой пьесы Морис встречает Генриетту, скульптора по профессии. Молодой драматург влюбляется в нее с первой встречи, но привязанность к ребенку препятствует взаимному чувству Мориса и Генриетты. Ребенок становится почти непреодолимой преградой. Генриетта начинает ненавидеть маленькую Марион. Морис чувствует, что против его воли в нем тоже рождается тайная неприязнь к ребенку, стоящему на его пути.

Первая сцена на кладбище — свидание Жанны и Марион с Морисом (до встречи последнего с Генриеттой) — является прелюдией к драматическим событиям. Жанна дарит Морису перчатки и галстук, которые он должен надеть в вечер первого представления. Сама она отказывается идти в театр и ограничивается горячим пожеланием удачи своему возлюбленному.

Пьеса имеет большой успех. Друзья ждут Мориса, чтобы чествовать его, а он идет в ресторан вместе со своей новой знакомой — Генриеттой. Третий прибор ждет Адольфа — их общего друга, но он приходит слишком поздно, когда главное уже сказано, перчатка Жанны уничтожена пренебрежительным жестом Генриетты, имя Марион произнесено враждебными устами и сам Адольф осмеян. Рядом в кабинете тихо играют финал сонаты Бетховена D‑moll allegretto, затем музыка звучит все громче и громче, все более страстно. Так же разгорается чувство Мориса и Генриетты — своего рода любовная вражда. Кажется, что любовники не столько любят, сколько ненавидят друг друга, особенно тогда, когда Марион внезапно умирает. Морис начинает подозревать Генриетту в убийстве, Генриетта — Мориса. Мориса арестовывают. Ему удается доказать свою невиновность, но дочь умерла, Жанна убита горем, Генриетта разочарована. Она не нашла того, чего искала — разрешения своих стремлений к личной свободе, к тому, чтобы хотеть и осуществлять свои желания. {183} Генриетта и Морис виновны и не виновны в смерти ребенка. Они страстно желали устранить преграду, но прямого преступления не совершили.

Творчество Вс. Э. Мейерхольда всегда было проникнуто духом музыки. Он слышал ее голос почти в каждой пьесе, над которой работал, и, конечно, услышал глубокие тоны и ритмы в пьесе Стриндберга. Режиссер выявил эти ритмы чередованием напряженных, действенных пауз и сжатых, острых диалогов. Беспощадные удары страстных слов, разящих любовью, досадой, гневом, звучали ярко благодаря особому режиссерскому приему.

Когда пьеса была прочитана (читал Вл. Пяст) и розданы роли, каждый из нас, вникнув в сущность образа, стремился начать работу над психологическим рисунком. Однако Мейерхольд сразу обязал нас выражать в словах не только мысли и чувства действующих лиц, но и отношение автора к ним.

Всеволод Эмильевич дал особое направление интонации: он запретил гибкость, модуляцию. На первый взгляд может показаться, что Мейерхольд омертвил образы пьесы, но на самом деле этого не случилось. Большое значение имела окраска звука, в каждой роли своя, при общей металличности и внешней холодности, за которыми скрывалось затаенное волнение.

Я помню, как Александр Александрович Блок был взволнован постановкой и как прежде всего отметил язык пьесы, звучавший со сцены. В каких выражениях он высказал это, точно не помню, знаю только, что он упомянул о математических формулах. Привожу здесь слова, которые он потом написал: «Жизнь души переведена на язык математических формул, а эти формулы, в свою очередь, написаны условными знаками»[[178]](#endnote-169).

Молодой художник Юрий Бонди, болезненный, хрупкий, духовно не был ни немощным, ни вялым. Его творческая энергия, его интуиция очень помогли Мейерхольду. Достоинство декораций Бонди заключалось главным образом в том, что силуэт человеческих фигур был четко подан в черной раме на фоне транспаранта. Блоку особенно понравился акт, в котором Морис встречается с Генриеттой в Люксембургском саду. Парк был показан лишь тенью сучьев на золотом фоне заката. Черная фигура Мориса и малиновое манто Генриетты на этом же фоне. Они сидели на скамье неподвижно, и их быстрые слова без пауз ударялись друг о друга, как рапиры двух врагов. Казалось, эта катастрофическая любовь — вражда не могла иметь иного обрамления, иного фона. Александр Александрович мало обращал внимания на декоративную, внешнюю сторону в театральных представлениях, но тут отметил ее. Заря и малиновый плащ — грозное в Стриндберге этим подчеркнуто. Вообще эта сцена — одна из самых главных. Тут заключено все роковое, вся неизбежность — вот общий смысл сказанного мне Блоком о картине в Люксембургском саду.

{184} Я играла в спектакле Генриетту и до сих пор прекрасно помню все задания режиссера. Неподвижность появлялась только в заключительном аккорде сцены или там, где она была необходима, вытекала из внутреннего действия. Линии и цвета играли большую роль, но не меньше внимания было обращено на слова и движение. В ключевых сценах динамика действия решалась движением. В сценах Генриетты и Мориса — постоянные ускользания и приближения Генриетты и, наконец, бурный разбег с первого плана по косой в глубину сцены — в объятия Мориса.

Первая встреча Генриетты и Мориса в кабачке происходила в молчании, но необычайно действенно. Выход Генриетты, еще до того как были произнесены слова, уже предсказывал зрителю, что произойдет дальше. Морис (Мгебров) стоял у стойки сбоку и смотрел на входившую Генриетту. Она шла по площадке, как бы рисуя шагами восьмерку, не глядя на Мориса. Мейерхольд сказал мне на репетиции: «Таким образом вы сразу затягиваете Мориса в петлю». В руках Генриетта держала большие красные цветы на длинных стеблях, и все ее внимание было поглощено ими.

Для меня было ново такое общение с партнером. В первый момент я подумала, что это получится внешне, но, начав репетировать, сразу ощутила, что, сосредоточивая свое внимание на цветах и думая о Морисе, я посылаю свою актерскую энергию партнеру. Входила Генриетта довольно быстро. Кто-то сказал, что ее выход напоминал сверкание молнии. После ее ухода Морис говорит: «Она словно запечатлела в воздухе свой образ».

На протяжении всей драмы режиссером были расставлены «поющие» паузы, как бы выкрики молчания. Например, сцена с картами и одна из блестящих выдумок Мейерхольда — перчатка в бокале с шампанским. Морис сидел в ресторане за маленьким столиком, на котором лежали перчатки — подарок Жанны. Перед ним стоял бокал с шампанским. Генриетта находилась за спиной Мориса. Ее неожиданно протянутая рука брала со стола перчатку и медленным движением пальцев погружала в бокал. Морис поворачивал голову и смотрел в лицо Генриетты. Возникал острый диалог глаз. Говорили, что этот момент был одним из самых сильных, так же как упомянутый выше разбег Генриетты в объятия Мориса — вспышка страсти, заканчивающая сцену упреков, признаний и вражды.

Образ Жанны строился иначе. Тут динамика действия разрешалась внутренним состоянием. Во всем ее существе чувствовалось сдержанное волнение — любовь, нежность. При этом в роли Жанны была уничтожена теплота страдающей пассивной натуры. Жанна была выведена в трагический план. Особенно сильной была в исполнении Л. Д. Блок сцена на кладбище у могилы Марион. Глубокое горе передавалось Любовью Дмитриевной статично. Мейерхольд не дал почти никаких указаний, положась на силу внутреннего огня исполнительницы. В. В. Чекан, вспоминая позже этот спектакль, сказала {185} мне: «До сих пор помню сцену у могилы — поникшую фигурку в черном. Без единого жеста Л. Д. Блок передавала глубокую материнскую скорбь, доходящую до отчаянья»[[179]](#endnote-170).

В декоративном отношении чрезвычайно интересно было сделано действие в ресторане, о котором я уже говорила. Посередине большой диван со столом перед ним. На авансцене сбоку маленький столик, на нем шандал с тремя свечами. За диваном, против зрителя, громадное окно и за ним занимающаяся утренняя заря. Вначале окно завешано черным. Черный костюм Мориса и белое вечернее платье Генриетты, свечи, карты, бокалы с шампанским, желтые перчатки. Под конец действия черный занавес отдергивался, транспарантом за рамой окна показывалась утренняя заря, и одновременно слуга вносил вазу с желтыми цветами. Все это было заключено, как я уже говорила, в черную раму, и впереди еще оставалось большое пространство. На широком просцениуме сбоку помещался портрет Стриндберга (исполненный кубистически Кульбиным) — дань памяти драматурга, скончавшегося в том году. Тут же стоял рояль. Антракты заполнялись музыкой. Играл И. Сухов, очень даровитый, тогда совсем юный музыкант. И его Мейерхольд сумел сделать причастным к трагической атмосфере спектакля.

Черная рама не только создавала впечатление картины. Она играла гораздо более важную роль: делала действие на сцене концентрированным. Актеры не видели зрителей, были всецело поглощены друг другом, но, играя, актерским инстинктом посылали себя далеко за просцениум. У меня лично было ощущение подобное тому, которое возникало во время представления «Балаганчика»: зрители как бы втягивались к нам за раму.

На первом представлении присутствовали дочь Стриндберга и ее муж. Они были очень взволнованы и спрашивали: «Неужели такая замечательная постановка не будет показана в Петербурге?» Блок был потрясен ею так же, как когда-то «Жизнью Человека». «Тут Мейерхольд временами гениален», — сказал он. Ему понравилась Люба в роли Жанны.

Жалею, что не записала тогда же все указания Мейерхольда, теперь многие детали забылись. Такие записи могли бы принести актерам едва ли не большую пользу, чем речи самого Мейерхольда о своих работах. Сам он говорит о своем режиссерском творчестве в тысячу раз бледнее, чем оно было на самом деле. Говоря о своих постановках, Мейерхольд порой начинал увлекаться словами, и самая сущность при этом затемнялась. На репетиции же сущность выступала в своем чистом виде. Есть спектакли, проваленные Мейерхольдом, но почти нет проваленных репетиций этих спектаклей. Публика не знает, сколько перлов мейерхольдовской фантазии не доносится до нее актерами, в силу того, что большей частью они находятся в другом плане творчества. Мне кажется, Мейерхольд — режиссер будущего актера, и если бы нашелся кто-нибудь, сумевший {186} записать репетиции Всеволода Эмильевича, он оказал бы громадную услугу будущему актеру[[180]](#endnote-171).

С одобрения Блока шла в Териоках пьеса Кальдерона «Поклонение кресту». Мейерхольд задумал поставить эту пьесу на открытом воздухе — не в самих Териоках, а где-нибудь в окрестностях. С этой целью мы ездили на лодках по Черной речке, бродили по холмам и, кажется, нашли подходящее место, где могли расположиться зрители. Мечтали играть и при факелах, вечером, и при солнечном освещении.

Однако первый спектакль все-таки решили дать в театре. Начались репетиции. Режиссер как бы вселился в пьесу. Нам нравилось смотреть, как он показывал, передавая движениями стиль эпохи. Стремительные перебеги соответствовали стремительности текста. Эузебио и Юлия взлетали по лестнице к монастырскому окну и стремительно спускались. В таком же бурном смятении неслись слова, то взлетая, то низвергаясь с высоты. Так взлетает Эузебио к своей надежде овладеть любовью Юлии, и так он падает в бездну отчаяния при виде знака креста на ее груди. Знак этот говорит ему, что Юлия его сестра.

Чрезвычайно сильно был сделан финал. Монах, давший обещание Эузебио явиться перед его смертью и привести к покаянию, не застает последнего в живых, но исполняет обещание — приказывает умершему встать и идти поклониться кресту. Эузебио (Мгебров) с окоченевшим телом и неподвижным взглядом шел по авансцене и скрывался за левую кулису. Это было жутко, но была тут какая-то торжественная красота и сила.

Мейерхольд сполна выявил бурную стремительность Кальдерона в движении и лишь отчасти в речи, так как увлекся движением и меньше обращал внимание на то, как произносился текст. Исполнительница роли Юлии В. В. Чекан была исключительно пластична и обладала большим темпераментом, но режиссер не заключил этот темперамент в надлежащую форму, предоставив текст молодому огню исполнительницы. Как сказал Блок, Мгебров — Эузебио также не был скован строгой формой спектакля, к тому же ему помешал костюм. Вообще, сборные костюмы повредили спектаклю.

Интересно была поставлена пьеса Шоу «Ни за что бы вы этого не сказали». Работать над ней мы, актеры, начали сами, но выяснилось, что получается скучно. За три или даже за два дня до премьеры пришел смотреть Мейерхольд. Прежде всего он изменил все мизансцены, за целый вечер сделав только первый акт. Все пошло чудесно, но впереди оставалась целая пьеса и мало времени. После репетиции Мейерхольд пригласил к себе Юрия и Сергея Бонди[[181]](#endnote-172), и ночью они втроем сократили и даже переделали пьесу. У всех занятых в этой пьесе осталось восхитительное воспоминание о репетициях и спектакле. Это было необыкновенно талантливо режиссерски, смело и как-то отчаянно молодо.

{187} Содержание пьесы таково. Писательница-феминистка уехала с тремя детьми от мужа на остров Мадейру. Действие начинается с того момента, когда семья после восемнадцатилетнего отсутствия возвращается в Англию. На одном из модных курортов дети встречаются с отцом, у которого, несмотря на плохой характер, доброе сердце. Мистер Кремптон тосковал по семье, но когда они встречаются, возникает целый ряд недоразумений из-за слишком независимого тона и непринужденных манер молодежи. Дети Кремптона предельно искренни, непосредственны и ведут себя слишком экстравагантно для чопорной Англии. В довершение всего они не знают, кто их отец.

У Шоу все строится на тонком диалоге, и Мейерхольд заботился о легкости и естественности этого диалога. Он искал особую, чуть преувеличенную, театральную естественность.

Так, в роли Долли, младшей дочери Кремптона, он требовал от меня быстроты речи, почти бормотания и бисерного узора интонаций. Вначале я делала упор на главные фразы, но Всеволод Эмильевич перенес центр тяжести на проходные моменты, и получилось очень интересно. Он помогал и внешними приемами, ставя актеров в такое положение, что становилось необходимым именно так подавать текст. Например, Долли в присутствии отца, понизив голос, сообщает брату: «Он говорит, что ему пятьдесят лет, и говорит, что я похожа на мать, и ненавидит свою дочь…» Мейерхольд показал так: Долли произносит эти слова, приблизив губы к губам брата, как обычно, по словам Всеволода Эмильевича, сообщают секреты дети — не на ухо, а в губы.

Режиссер расчертил сцену геометрически. Мы двигались по линиям, но это нисколько не мешало нам держаться и говорить непринужденно; наоборот, помогало. Глория, Долли и Филипп (Высотская, я и Кузьмин-Караваев) во время спора с матерью (Л. Д. Блок) шли под руку навстречу ей, а затем отступали назад, а она, в свою очередь, наступала на них. Получалась третья фигура кадрили. При этом тон у всей компании был необычайно азартный.

В последнем действии был маскарад. Цветные фонарики украшали сад. Молодежь в соответствующих костюмах, танцуя, показывалась на сцене, чтобы бросить несколько фраз и тотчас же унестись в танце. Долли — Коломбина танцевала мазурку со старым официантом (Лачинов). Все кончалось ужином, за которым распоряжался веселый официант — самый «тактичный человек», по мнению молодой компании.

Пора сказать несколько слов о нашей актерской коммуне на даче Лепони. Дача была огромная, с хорошо обставленными комнатами, немного мрачная из-за высоких деревьев парка. Комнаты актеров (почти все) находились во втором этаже, тут же жил Мейерхольд. Внизу помещалась семья Мейерхольда, а нижняя гостиная была отдана в распоряжение гостей. На большой террасе обедали, пили {188} чай. Гости бывали едва ли не каждый день, иногда оставались у нас на некоторое время. Так, у нас гостил Михаил Фабианович Гнесин[[182]](#endnote-173), занимавшийся с группой актеров музыкальным чтением. С ним мы разучивали «Финикиянок».

Мейерхольд вообще любил, чтобы около него была молодежь. Познакомились с семьей Алперс[[183]](#endnote-174), которая жила в Териоках. Мейерхольду очень нравилось, как играл на рояле Сережа Алперс, тогда еще мальчик. Борис и Вера Алперс поступили потом в нашу студию. Были они совсем юные, так же как четверо Бонди (сестра-гимназистка, позже артистка Наврозова, братья-студенты), жившие на нашей даче. Под конец сезона у нас поселились Гибшман и Г. Ф. Гнесин. Знакомство последнего с Мейерхольдом вышло курьезным. Григорий Фабианович пришел на репетицию и с волнением ожидал момента, когда Мейерхольд освободится. Всеволод Эмильевич в это время совещался с Алешей Бонди, который играл слугу в «Виновны — не виновны». На Бонди были студенческие брюки, совсем не подходившие к костюму слуги. Взгляд Мейерхольда упал на Г. Ф. Гнесина. Всеволод Эмильевич сказал: «Кто это?» — и, едва выслушав ответ, подозвал к себе Гнесина. Поздоровался с ним приветливо и тотчас спросил озабоченно: «Вы не могли бы поменяться брюками с Алешей на сегодняшний вечер?» Гость немедленно изъявил согласие, нисколько не удивившись, и отправился за кулисы. Так Г. Ф. Гнесин вступил в нашу труппу и вскоре играл в пьесе Шоу Кремптона.

Финансировалось наше предприятие в основном Любовью Дмитриевной Блок, которая, по своей скромности, соглашалась со всеми решениями, если они одобрялись Мейерхольдом. Она не претендовала ни на что — играла не только значительные роли, а всякие, какие ей давали, ни разу не выразив желания, чтобы поставили что-нибудь специально для нее.

Никто из актеров не получал жалованья, все пользовались полным пансионом, все были совершенно равны, начиная с Мейерхольда и кончая помощником режиссера.

Кушанья приготовлялись в большой кухне поварихой-финкой с реверансами. За столом прислуживал молодой слуга Василий. Он часто бывал шокирован нашей богемой и особенно изумлялся поведению Мгеброва, который был склонен к художественному беспорядку. Я не могу вспомнить без смеха круглые, удивленные глаза Василия, когда он однажды спросил: «Что делать? У Мгеброва в комнате сено какое-то, а он говорит — цветы, убирать не велит». Впрочем, причина появления этого сена рассердила и Мейерхольда. Дело в том, что Мгебров с Чекан в самый разгар репетиций «Поклонения кресту» предприняли длинную прогулку пешком в глубь Финляндии. Мейерхольд был вне себя. Надо репетировать, а они пропали на два дня. Наконец, однажды во время обеда, когда Мейерхольд заявил нам, что он не намерен больше ждать, в конце дорожки {189} вдруг появились наши путешественники, опутанные целыми хомутами из полуувядших полевых цветов. Мгебров и Чекан заявили, что «искали Кальдерона». Мейерхольд был взбешен, и цветы, которые бросила перед ним Чекан, нисколько его не смягчили. Вся компания актеров встретила младых безумцев очень сухо.

Но вообще дисциплина у нас была высокой, описанный случай с «Поклонением кресту» был и остался единственным.

Внутренним распорядком нашей коммуны заведовал Н. П. Бычков. Он участвовал в некоторых пьесах как актер, под псевдонимом Измайлов, и был членом художественного совета. В этот совет, который не заседал, а возлежал большей частью на пляже, входили также Гнесин, Мейерхольд, Кульбин, Ю. Бонди, Соловьев, вначале Сапунов и Пронин. Иногда на пляже к совету присоединялись актеры, и тут принимались общие решения. Такое же собрание решило вопрос об афишах. Всех беспокоило то обстоятельство, что тюрисевский мужичок, которому было поручено расклеивать афиши, делал это недобросовестно. Мейерхольд уверял, что так как наших афиш в Териоках бывает очень мало, мужичок, вероятно, просто бросает их в овраг в своем Тюрисеве — «потому что и Тюрисева-то никакого нет». Приняли решение, предложенное Всеволодом Эмильевичем: самим расклеивать афиши на два предстоящих спектакля. Решено было идти вечером всей компанией. Мейерхольд тоже собирался отправиться с нами, но Ольга Михайловна запротестовала, потому что ему нездоровилось, а между тем стал накрапывать дождь. Мы тоже отговаривали Мейерхольда, находя, что ему, как режиссеру Александринского театра, неудобно заниматься таким делом. Его мог узнать кто-нибудь из публики. Мейерхольд умолял нас, как маленький: «Ну позвольте мне идти с вами! Это так прекрасно! Как настоящие комедианты… К черту императорский театр! Пусть узнают. Какое мне дело?»

Однако мы были непреклонны и отправились в ночную экскурсию без нашего режиссера. Мы разделились на две группы. Одна из них, не заметив в темноте грозную надпись, заклеила афишами ограду санатория. Нас чуть не оштрафовали. Это были афиши «Мисс Гоббс», в которой играла Любовь Дмитриевна Блок. Мы с Николаем Павловичем решили отправиться на три дня на Иматру и не присутствовали на этом спектакле. Между прочим, когда кондуктор, проходя по вагону, крикнул «Тюрисево», мы молча переглянулись и вышли на площадку. Каково же было наше удивление, когда оказалось, что Тюрисева действительно вроде бы и не было: близ станции виднелся пустырь и на нем несколько шестов с объявлениями о продаже участков.

Когда мы вернулись в Териоки, товарищи встретили нас упреками за то, что мы покинули их в тяжелые минуты. Оказалось, что декорации к «Мисс Гоббс», сделанные для дешевизны из бумаги, несмотря на свою кажущуюся простоту, были все-таки неудобны для {190} быстрой перестановки, и антракт перед действием на пароходе продолжался полтора часа. Мейерхольд, Юрий Бонди и актеры переживали ужасные минуты. Любовь Дмитриевна и Сергей Михайлович Бонди рассказывали мне потом, уже со смехом, о злополучном спектакле. В суматохе кто-то толкнул стол с посудой, приготовленной для завтрака на пароходе, и стол этот с грохотом полетел в публику через легкий кульбинский занавес. Бесконечно долго возились с бумажным потолком, стараясь протянуть его над сценой. Наконец, три угла были укреплены, Мейерхольд стал поднимать палкой четвертый и вдруг неосторожным движением прорвал потолок. Это переполнило чашу терпения. Всеволод Эмильевич с отчаянием бросил палку и ушел на дачу. То был, кажется, единственный случай, когда Мейерхольд бежал с поля брани.

## Мечты и проекты

После териокского сезона я по контракту должна была работать зиму в Оренбурге, но очень скоро уехала оттуда.

Вернувшись в Петербург, я опять стала часто видеться с Блоком. В этот период у него появилось особое отношение к искусству. Когда я по привычке делилась с поэтом впечатлениями от прочитанного талантливого литературного произведения или от игры даровитого музыканта, он неизменно говорил: «Да, но ведь это не имеет мирового значения».

Блок считал, что заслуживает внимания только то, что имеет такое значение. Иногда это выводило меня из себя, и однажды я сказала ему: «Я сама, прежде всего, не имею мирового значения. Так что вы, самое лучшее, не разговаривайте со мной». Он рассмеялся и обещал в беседах со мной не оценивать все с такой непомерной строгостью, а потом сейчас же сказал: «Нет, я все-таки должен говорить так, ведь иначе нельзя думать».

Помню, что мы снова говорили о Библии, теперь в более серьезном тоне, хотя по-прежнему скорее отрицательно, и о Л. Андрееве, которого Блок разлюбил уже тогда за новые писания. Александр Александрович отмечал в нем «хаосничество».

В ноябре Любовь Дмитриевна уехала из Петербурга, и мы начали встречаться с Блоком у его матери, А. А. Кублицкой-Пиоттух, которая жила на Офицерской. Там мы продолжали вести шутливые разговоры и серьезные. Когда мы с Николаем Павловичем приходили к Кублицким без Александра Александровича, мы говорили много о его стихах и о нем самом. Александру Андреевну очень тревожило его увлечение Стриндбергом и возникшая в связи с этим дружба с Пястом, который в то время тоже жил «под знаком Стриндберга». Она находила, что Пяст убийственно влияет на состояние духа ее сына своей чрезмерной нервозностью и мраком. Кстати, Владимир {191} Алексеевич Пяст на многих производил мрачное впечатление, но я лично часто видела его веселым, остроумным. Когда мы с Блоком вели наши шутливые диалоги в его присутствии, он удачно вторил.

По словам Александры Андреевны, в Стриндберге Блока поражала и восхищала духовная сила. И еще она говорила: «У Саши и у меня есть общее со Стриндбергом помешательство. Мы всюду видим знаки, стараемся угадать значение самых обычных явлений. Стриндберг идет по дороге, он видит ползущую гусеницу, для него это некий знак… и так во всем…»

Когда Любовь Дмитриевна вернулась в Петербург, мы с ней решили осуществить постановку «Врача своей чести» Кальдерона. Ставить должен был Мейерхольд. Любовь Дмитриевна хотела играть Леонор, я — Менсию. Юрию Бонди поручалась декоративная часть. Последний познакомил нас со своим планом, который он придумывал, вероятно, с Мейерхольдом. Все должно было быть серебряным — костюмы и бутафория. Спектакль предполагали показать в Тенишевской аудитории. Раздразненные териокским сезоном, мы мечтали о продолжении театральной работы вместе с Мейерхольдом, который по-прежнему был занят в Александринском театре не слишком много. Но, к сожалению, постановку «Врача своей чести» осуществить не удалось.

В ноябре на Александринской сцене Мейерхольд поставил «Заложников жизни» Сологуба[[184]](#endnote-175). Спектакль имел успех. Обычная продуманность рисунка, отчетливая игра, чеканка движений. Интересно был подан диалог Кати и Михаила в первом действии. Катя играла в мяч, и слова ее летели как бы вдогонку за мячом. Но в том же первом действии тщательно одетые барышни Катя и Лилит ходили почему-то босые. Мне это показалось претенциозным и провинциальным. В то время почти каждая инженю считала своим долгом быть босоножкой. Досадно было также то, что Лилит говорит надоедающим загробным голосом, довольно наивно намекая зрителю на то, что она «не отсюда».

Не знаю, как отнесся к спектаклю сам Сологуб. Он был как-то неуловим для меня в этот период. С внешней стороны жизнь его изменилась. Он женился на А. Н. Чеботаревской, и у них давались приемы, бесконечно далекие от скромных воскресений на Васильевском острове. Посещали их почти те же литераторы и поэты, но, судя по рассказам Блока, Ольги Михайловны Мейерхольд и Голубева, содержание этих вечеров было иное. Я часто говорила с Александром Александровичем о Сологубе. Мне было жаль, что нет больше прежнего, не приемлющего мир Федора Кузьмича. Блоку он тоже не нравился в новом качестве и в новом окружении.

Прежний Сологуб любил одиночество, не признавал никаких публичных выступлений и, несмотря на то что прекрасно читал стихи, ни за что не соглашался участвовать в концертах. Теперь, наоборот, он начал, что называется, «выезжать в свет» — читать {192} стихи и председательствовать на диспутах перед публикой, которую прежде презирал. Между прочим, незадолго до смерти Федора Кузьмича, после трагической кончины Чеботаревской, я пошла навестить его и нашла прежним: трагическим и мудрым. Мы встретились как старые друзья.

М. Ф. Гнесин, который встречался с Сологубом в тот период, говорил мне потом, что, по существу, Сологуб никогда не менялся. Пожалуй, Блок был не совсем прав, судя о Сологубе по внешней стороне его жизни, и уж тем более была не права я, которая смотрела на Сологуба издали. Перед войной 14 года в художественный мир начала проникать пошлость, и если она в какой-то мере коснулась даже Сологуба, то нечего удивляться, что целый ряд талантливых людей отдал ей хотя бы мимолетную дань. Липковская[[185]](#endnote-176), тонкая, обаятельная певица с несомненным вкусом, решила играть в модной пьесе «Псиша» Ю. Беляева, не умея говорить на сцене, и писать рассказы, не умея писать. Северянин, воспевавший мороженое пралине, декламировал свои стихи нараспев. Рецензенты и режиссеры толковали вкривь и вкось о кризисе театра. В этой области процветал беззастенчивый дилетантизм. О театре всерьез говорили так: «Богиня больна! Все собрались вокруг ее ложа, ища средства спасти ее!» и т. п.

Как ледяное изваяние, к которому ничто пошлое не могло пристать, стоял Блок один посреди пестрого общества художников, литераторов и поэтов. Он неизменно оставался самим собой. Малейшие крупицы пошлости болезненно раздражали его. Вполне понятно, что то же самое испытывали и те, кто часто общался с Блоком. Он был для них предостерегающим маяком. У нас росло недовольство окружающим, и в конце концов явилось желание как-то протестовать, хотя бы в своем небольшом кружке. Всего чаще мы бывали втроем: Любовь Дмитриевна, Николай Павлович и я. Все мечты и проекты рождались у нас на Петербургской стороне, затем мы сообщали друзьям — Мейерхольду, Гнесину, Бонди и другим.

Когда у нас зародилась мысль создать кружок, мы решили притянуть Александру Андреевну, тем более что, как выяснилось из разговоров, она сама ощущала потребность в такого рода объединении. Конкретно мы заговорили об этом 17 января 1913 года. Мать Блока откликнулась на наш призыв и назначила собрание у себя. Мы сообщили всем, чье присутствие считали необходимым. На первом собрании на Офицерской улице, кроме хозяев — Александры Андреевны и Франца Феликсовича Кублицкого-Пиоттух[[186]](#endnote-177), были следующие лица: Ю. М. и С. М. Бонди, Е. П. Иванов, В. А. Пяст, В. Н. Соловьев, Л. Д. Блок, Н. П. Бычков и я.

Мне вспоминается этот вечер как нечто чудесное, яркое. Все вопросы обсуждались с большим подъемом. Решили устроить нечто вроде клуба, где предполагали читать доклады — философского содержания, касающиеся вопросов искусства и общественности. Мы {193} поставили себе задачей борьбу с «духом пустоты», который всегда был ненавистен Блоку. Высшая похвала у него выражалась словами: «Духа пустоты нет». Так сказал он, между прочим, о нашем териокском театре.

После первого собрания, на котором Александр Александрович не присутствовал, он сказал мне: «Мама говорила мне… очень хвалила». Через несколько дней собрание кружка состоялось опять у Александры Андреевны[[187]](#endnote-178). На этот раз обнаружилось, что большинство думает о театре. Мы с Любой, сначала довольно робко, выразили желание организовать, наряду с докладами, драматическую студию и «поднести» ее Мейерхольду. Это предложение было поддержано большинством.

Через неделю собрались у нас с Николаем Павловичем[[188]](#endnote-179). Обсуждался вопрос — создавать ли драматическую студию или ограничиться докладами и диспутами по разным вопросам под руководством Блока. Хотя большинство было за студию, все-таки к окончательному решению не пришли. Еще через неделю разговоры о кружке возобновились, опять у Александры Андреевны; на этот раз присутствовал Блок[[189]](#endnote-180). Настроение было особенно приподнятое. Все находились под впечатлением «Розы и креста» — новой пьесы Блока, прочитанной нам автором дня за три до этого собрания у себя. На чтении пьесы, кроме участников собрания, присутствовали Ольга Михайловна и Всеволод Эмильевич Мейерхольд, поэт Верховский[[190]](#endnote-181) и, кажется, сестра Чеботаревской[[191]](#endnote-182). На Мейерхольда, как и на всех присутствующих, пьеса произвела сильное впечатление, ему очень хотелось ее поставить, и он предложил Блоку провести «Розу и крест» в Александринский театр. Однако поэт не хотел давать свою пьесу никому, кроме Художественного театра, который, как известно, вскоре взял ее, но, к сожалению, не поставил.

На меня пьеса произвела громадное впечатление. Благодаря незабываемому блоковскому голосу океан, туман Бретани, Седой рыцарь предстали передо мной по-особому реально, и не хотелось видеть их грубо воспроизведенными на сцене. Мне казалось, что там все будет так, как не надо, и первая мысль, которая пришла мне в голову, была: «Только бы он не вздумал ставить эту пьесу». Я высказала свое опасение Блоку. Многие просили у него «Розу и крест», и всякий раз он говорил мне об этом, вызывая с моей стороны тревожный вопрос: не дал ли он согласия. Блок отвечал: «Нет, Валентина Петровна, не дал и не дам». Но втайне он, очевидно, все-таки думал о Художественном театре.

Наступила весна. Мы продолжали часто видеться, причем поэт бывал почти всегда очень веселым. Однажды я пожаловалась на то, что у меня идет кровь из десен, и Александр Александрович сейчас же заявил с довольным видом, что непременно меня вылечит, так как сам испытывал подобное. «Я вам сейчас напишу рецепт, Валентина Петровна», — прибавил он и написал три рецепта на маленьких {194} листочках, по-русски, по-французски и по-немецки. Последний пропал, привожу здесь первые два: «Pour les dents et pour les dentelles de M‑me Bitschkoff

Paris. Institut de l’agriculture et de sciences phisiques 105

Tincture Gallarum 10 cap. (en monaie russe)

Membre de l’institut N: Block»

Затем: «Госпоже Бычковой Тинктура Галларум — на 10 коп. Фельдшер епархиальной Оренбургской больницы Ал. Блок».

Александр Александрович передал мне эти рецепты через стол с чрезвычайно довольным видом и со словами: «Теперь у вас все пройдет».

После смерти Блока я с удивлением прочла в его дневнике мрачные, безнадежные фразы под числами тех дней, когда я его видела безудержно веселым. «Тинктура Галларум», молодой смех — и такие слова, как «тоскую…», «безнадежная тоска…» и т. п.

В конце марта состоялось чтение дивертисмента «Любовь к трем апельсинам», сочиненного Мейерхольдом, Соловьевым и Вогаком[[192]](#endnote-183). Собрались у Мейерхольда все более или менее близкие люди и в том числе А. Блок. Кроме нашей обычной компании помню Ракитина из Александринского театра и Маршеву, актрису «Летучей мыши». В столовой, прислонясь к стене, стояли два высоких блондина, похожие друг на друга изяществом и холодноватой изысканностью манер, — А. А. Блок и А. А. Голубев. Последний держал в руках, почти у самого лица, маленькое мохнатое существо, на которое Блок смотрел с нежной улыбкой. Я подумала, что это щенок, и взяла его у Голубева. Существо вцепилось в мою руку острыми коготками. Я поняла, что это медвежонок. Он принадлежал одной актрисе. Маленький зверь забавлял нас весь вечер, потешно пил из детской соски молоко, держа обеими лапами бутылочку, и ходил возле комнатных растений, деловито примериваясь, как бы на них влезть. Перед началом чтения его отправили спать в кухню, в кадушку, где помещалась его постель. Во время чтения раздалось рычание настоящего зверя, и всем показалось удивительным, что у такого малыша почти страшный голос. Блока это очень развеселило.

О самом сценарии мы с ним говорили потом. Ему не понравилось, он сказал мне: «Я этого не понимаю». Мне кажется, сценарий не произвел впечатления и на других слушателей. Даже тем, кто любил Гоцци, дивертисмент должен был показаться суховатым. Это произведение, написанное по Гоцци, никак не могло бы вдохновить современных актеров на блестящую импровизацию. Учености Вогака, влюбленности Мейерхольда в театральное зрелище и Соловьева в прошлое оказалось недостаточно. Тут не было главного — трамплина, заряда для актера-импровизатора. Мейерхольд-режиссер вдохновлял больше, чем автор сценария.

В апреле продолжались разговоры о создании студии, но в этом сезоне мы уже, разумеется, не рассчитывали ее осуществить. Между {195} прочим, мы сообщили наши планы Мейерхольду, который выразил желание участвовать. Как только это случилось, кружок превратился в театральную студию. Это произошло осенью 1913 года.

В эту же весну приехал в Петербург Художественный театр, который показывал «Мнимого больного» Мольера[[193]](#endnote-184). Почему-то сам спектакль запомнился плохо. Ярким и живым остался в памяти только образ мнимого больного, созданный Станиславским. Станиславский писал портрет своего Аргана тремя красками. Чрезмерная мнительность, крайняя доверчивость и глупость. Портрет получился замечательный. Нельзя без веселой улыбки вспомнить эту высокую фигуру, кутающуюся в халат, скрюченную и несчастную после изрядной дозы лекарств, это лицо с остановившимся взором, выражавшее серьезное внимание. Он как бы прислушивался к чему-то внутри себя и вдруг с уморительной поспешностью убегал из комнаты. С наивной доверчивостью произносились им исковерканные латинские слова. Когда Арган излечивался, его лицо озаряла искренняя счастливая улыбка. Она вызывала множество улыбок в зрительном зале.

Художественный театр привез с собой и свой филиал — Первую студию[[194]](#endnote-185). Блок пошел на «Гибель “Надежды”» Гейерманса, которая его очень взволновала. В разговоре со мной он отозвался восторженно об этом спектакле и в заключение сказал: «Пойдемте на “Гибель "Надежды"” вместе, Валентина Петровна».

Мы условились встретиться прямо в театре. Сидеть пришлось в разных местах. После первого действия, когда в зрительном зале дали свет, я увидела Блока. Он шел ко мне по дорожке, в его глазах был вопрос. Меня не захватил первый акт. Молодежь играла очень искренне, просто и весело, но так всегда играли хорошие ученики Художественного театра. Все это я высказала Александру Александровичу, выразив удивление, что он пришел в восторг от такого обычного спектакля. Блок сказал мне: «А вы знаете, сегодня мне самому меньше понравилось».

Я не осталась после первого акта, о чем позднее очень сожалела, так как со второго акта играл М. А. Чехов, которого мне пришлось увидеть на сцене уже только после революции. Хотя Блок не упоминал его имени, говоря о «Гибели “Надежды”», мне кажется, что именно благодаря его игре этот спектакль так взволновал поэта. От весны 1913 года запечатлелся в памяти еще один эпизод.

Однажды мы вместе с Николаем Павловичем отправились навестить Александру Андреевну. Туда же пришла Люба и несколько позднее Александр Александрович, очень веселый. Ему сейчас же пришла фантазия утащить нас троих в Луна-парк, который находился совсем близко. Мы охотно согласились. Блоку очень хотелось покататься на искусственных горах, поэтому мы отправились прямо к ним. Николай Павлович уже испытал это удовольствие раньше и рассказал о неожиданных полетах, производивших жуткое впечатление: {196} «Сердце падает, и кажется, что оно разорвется». Эти слова подействовали на Любу, и она осталась стоять у загородки вместе с Николаем Павловичем, а мы с Александром Александровичем взяли билеты и поехали на тележке, в которой как раз было мало народу. Блок трогательно прощался с остающимися — «на всякий случай», а они смеялись и напутствовали нас комическими пожеланиями. Нам обоим понравилось мчаться вокруг горы, поднимаясь все выше и выше над городом, и неожиданно низвергаться вниз на каких-то сумасшедших поворотах.

Когда катание кончилось, лицо Блока сияло от удовольствия. Он сказал: «Чудесно! Едемте, Валентина Петровна, опять!» После этих слов наши спутники молча переглянулись и тоже взяли билеты. Мы вчетвером поместились на передних скамьях, а позади уселось несколько девиц, которые все время как-то механически визжали. Нам сказали, что содержатели Луна-парка им платили за это. Было непонятно, что прибавлял такой визг к аттракционам. Мы бы катались бесконечно, если бы не этот раздражающий крик.

После гор мы поплыли в лодке по гротам, но это оказалось совсем неинтересно — совершенно бездарная выдумка, которая нас почти рассердила. Затем мы отправились в лабиринт. Туда нужно было входить по одному друг за другом. Впереди шел Николай Павлович, за мной Александр Александрович и за ним Любовь Дмитриевна. Была кромешная тьма, мы ступали по чему-то мягкому, пол под ногами прыгал, позади опять кричали пустыми голосами. На меня это действовало ужасно. В то время как мои спутники веселились, у меня сердце сжималось от непонятной тоски. Блок говорил мне смешной вздор, но на этот раз я не могла отвечать ему в том же тоне, меня давила темнота, и я собрала все силы, чтобы не закричать от ужаса. Когда я потом рассказала об этом Блоку, он очень удивился и сказал, что на него темнота не действует так удручающе. Мы зашли еще в некоторые павильоны, а потом долго сидели в саду на скамейке.

Через несколько дней после этого к нам пришла Люба и рассказала, что Александр Александрович каждый день ходит один кататься на горах: «Докатывается до сумасшествия». С ним всегда так бывало: когда начинал увлекаться чем-нибудь, весь отдавался этому увлечению.

## Студия на Троицкой

Осенью 1913 года вся наша компания собралась снова. Все были бодры и полны энергии. Возникла студия пантомимы и драмы, которая помещалась вначале в Бюро Добычиной. В нее вошло большинство членов предполагаемого кружка и, между прочим, друг Блока Евгений Павлович Иванов, который вообще к театру не имел никакого отношения. Я помню одно из первых собраний студии. Чувствовался {197} подъем, хотя и было несколько сумбурно. Мейерхольд попросил привезти какие-нибудь театральные костюмы, пестрые тряпки, кто что может, для того чтобы нарядиться и этим создать настроение театрального представления. В этот вечер режиссер заставил всех изображать что-нибудь под музыку. Каждый должен был вдохновляться ею по-своему. Одно условие было общим: все как бы являлись участниками некоего маскарада. Евгений Павлович Иванов надел на себя костюм Полишинеля. Заиграли какой-то вальс, я стояла прислонясь к стене, не имея никакого намерения куда-либо двигаться. Вдруг я увидела Мейерхольда, который шел, слегка скользя по паркету с полузакрытыми глазами, как сомнамбула, один, потому что еще никто не двинулся с места. Через несколько мгновений мне стало ясно, что он направляется ко мне. Мы начали вальсировать, но его закрытые глаза и проникновенное лицо меня рассмешили. Я не успела подготовиться, вообразить себя кем-нибудь, не выдержала и начала беззвучно хохотать, уткнувшись в плечо своего кавалера. Всеволод Эмильевич вдруг открыл глаза и как-то по-детски с упреком сказал: «Ну вот. А я выбрал именно вас, как самую смелую». Тут я вспомнила, как он боялся импровизировать еще в блоковской мелодраме, и мне стало ясно, что, избрав меня партнершей, он надеялся, что я помогу ему. Из этой первой общей импровизации вообще, кажется, ни у кого ничего не вышло. Но мало-помалу занятия упорядочились. Образовалось три класса. Главный класс и общее руководство Мейерхольда, затем класс В. Н. Соловьева и М. Ф. Гнесина. Соловьев учил нас технике итальянской комедии масок.

Мейерхольд в своем классе занимался пантомимой, которой он главным образом увлекался в тот период. Однако все, что он делал, могло пригодиться и для драмы. Много внимания уделялось выразительности рук. Мейерхольд утверждал, что руки на сцене играют громадную роль. Один из главных примеров, которые он приводил, были руки Сары Бернар в «Даме с камелиями», в особенности в момент смерти, когда из-за партнера, заслонявшего Маргариту, зрителю были видны только кисти рук артистки, и по ним становилось ясно, что все кончено. На глазах у зрителя умирали руки.

Мейерхольд рекомендовал нам учиться жонглированию. Было приобретено несколько мячиков. Всеволод Эмильевич давал задания на дом и занимался в классе этюдами, в которых главную роль играли руки. К концу второго года все студийцы отличались определенностью и законченностью жеста.

Боролся Мейерхольд прежде всего с так называемым «переживанием». Некоторых студийцев очень смущало его заявление: «Не нужно ничего чувствовать, а играть, только играть». Это было понято как требование холодного механического исполнения роли. Но Мейерхольд вовсе не проповедовал холодность. Он все время говорил о радости, которую актер должен испытывать во время игры. Но он был {198} против истерического состояния. Много споров вызвало заявление Всеволода Эмильевича о том, что надо все делать против музыки. Обычно ритм движения следует за ритмом музыки, а Мейерхольд утверждал, что движение должно иметь свой ритм, находящийся в сложном соотношении с ритмом музыки. Тогда получится своеобразный ритмический контрапункт. Только в редких случаях, в моменты наивысшего напряжения, возможны совпадения этих двух ритмов, дающие особый эффект. Мейерхольд сам показывал, как этого добиваться. Перед людьми, музыкально неподготовленными, тут возникло много затруднений. Всеволод Эмильевич предложил сначала наслушаться музыки, а потом только начать двигаться. Но подробных указаний он, к сожалению, не сделал, так что приходилось рассчитывать на собственную интуицию.

Всеволод Эмильевич придавал музыке громадное значение. Сам он был очень музыкален и прекрасно разбирался в ее тонкостях. Естественно, что он заинтересовался «музыкальным чтением», с которым познакомил нас еще в Териоках М. Ф. Гнесин. Это была одна из самых ценных дисциплин в студии. Михаил Фабианович нашел новый прием хорового чтения. Если бы музыкальное чтение появилось во время постановки «Сестры Беатрисы», говорящий хор нищих и монахинь получился бы безупречным. Это утверждал сам Мейерхольд. Гнесин написал музыкальное сопровождение к хору из «Антигоны» и «Финикиянок». Хор говорил с определенными музыкальными интонациями на мелодию, сочиненную композитором. Слова отдельных действующих лиц были заключены в музыкальный размер, некоторые строфы имели мелодию и сопровождались музыкой. Трудность музыкального чтения заключается в том, что тут нельзя сбиваться на пение. Кроме того, малейшая фальшь при таком произношении текста заметна в хоре. Тут требовались длительные упражнения. Мы брали стихотворения и под каждой строчкой подписывали ноты и музыкальные паузы. Такое чтение учило абсолютно ритмично передавать поэзию. Это чтение в музыкальном ритме, но без обязывающей мелодии.

Ассистентом Гнесина был Сергей Михайлович Бонди. Но для «Антигоны» Гнесин делал все сам. Роль Антигоны размечена им. Исполнительница имела возможность по-своему делать повышения и понижения, а также насыщать эмоцией произносимый текст, но должна была держаться почти в таких же рамках, как певица. Слова: «Полиник мой возлюбленный, о, погибший безвременно…» и т. д. — имели определенную мелодию и сопровождались аккомпанементом. Хор помещался на огромном столе. Антигона на полу. Она говорила то стоя, то падая на колени.

Студию в первый же год ее существования посещали многие деятели искусства. Отрывок из «Антигоны» был показан поэту Вячеславу Иванову, художнику Головину и композитору Скрябину. Роль Антигоны исполняла Клепинина. Не только потому, что сама {199} она была даровита, но, конечно, главным образом, благодаря новому приему, исполнение это производило впечатление совершенно чарующее. Найденный Мейерхольдом рисунок движений удался Клепининой, которая была очень пластична. Мейерхольд исходил из античных образов. Софокл был поставлен гармонично и музыкально. Недаром отрывок из «Антигоны» так взволновал Скрябина. Он сказал Гнесину, что использует этот прием в своей мистерии, напишет сам музыку и включит нас всех в великое представление на берегу Ганга. Головин также по достоинству оценил музыкальное чтение Гнесина, рассказав о нем директору императорских театров В. А. Теляковскому. Последний поручил Михаилу Фабиановичу написать музыку для «Царя Эдипа» и выучить актеров музыкальному чтению. Постановка эта не осуществилась только из-за войны.

Соединение трех разных классов на первый взгляд может показаться странным (в особенности класса Соловьева и Гнесина), но Мейерхольд вовсе не хотел ограничивать студийцев и себя пантомимой или приемами старой итальянской комедии, хотя бы и расширенными и измененными в духе требований современности. Музыкальное чтение обогащало технические приемы театрального искусства.

Занимаясь пантомимой, Мейерхольд вначале давал тему, но скоро стал требовать, чтобы мы сами выдумывали сюжет, сами искали мизансцены, а он только поправлял, указывая ошибки. Иногда сценарий пантомимы выдумывался прямо в классе; участвующие совещались между собой, знакомили друг друга с трюками, которые намеревались ввести в действие, уславливались, в какой момент кончить. Так был показан придуманный мною этюд «Две Смеральдины». Участвовали Тиме, Сергеев и я.

Мы условились с Сергеевым, чтобы он держался центра. Служанки Смеральдины дурачили своего господина. Они всячески дразнили его, ставили в глупое положение, и все выходило так, как будто это случайно и они вовсе ни при чем. Смеральдины переодевались докторами (просто делали гримасу и меняли походку). Тиме вырывала Пантолону зуб и т. д. В общем получилось смешно. С Тиме играть было весело, и делала она все очень смело.

Однажды был исключительно удачный показ пантомимы при итальянском футуристе Маринетти[[195]](#endnote-186). Последний приехал в ту зиму в Петербург, и Мейерхольд, где-то познакомившись с ним, пригласил его в студию. Всеволод Эмильевич попросил Маринетти дать тему. Итальянец, подумав секунду, сказал: «Отелло». Ученики, вызванные Мейерхольдом, посовещались немного и, взяв широкий прозрачный шарф и еще несколько тряпок, начали действовать. В несколько минут была разыграна без слов шекспировская трагедия, причем интрига и образы были выявлены интересно и выпукло. Действовали Отелло, Яго, Дездемона, Кассио, Эмилия и слуги просцениума. Все было чрезвычайно условно и по-мейерхольдовски сжато. {200} Фигуры действующих лиц располагались почти по одной линии. Никто не уходил со сцены и не выключался из действия.

Представьте себе высокие фигуры Отелло и Яго в центре. Последний несколько раз подчеркнуто выразительно показывает глазами в сторону Дездемоны, ласково утешающей печального Кассио. Отелло задет намеками Яго, пламя ревности разгорается. Когда Дездемона подходит к нему, он еще борется с собой и нежно ее ласкает. Дездемона случайно роняет платок, который поднимает Эмилия. Яго, оказавшийся рядом, быстрым движением вырывает платок и прячет. Подойдя к стоящему в стороне Кассио, он начинает утешать его. Делая вид, что рассматривает рукоятку шпаги, Яго засовывает за пояс Кассио платок Дездемоны и отходит. Последняя приближается к Кассио, берет его за руку и подводит к Отелло. Мавр смущен, он готов уже отказаться от сомнений в любви и верности своей жены, но вдруг видит у Кассио платок Дездемоны. Мавр выхватывает платок, он вне себя. Платок мечется в воздухе, как пламя. Напрасно Дездемона умоляет мавра успокоиться. Несколько секунд прощания с любовью, и мавр душит Дездемону. Эмилия подхватывает отлетевший платок, пытается помешать убийству, но поздно. Эмилия ударяет себя в грудь, держа в другой руке платок, затем с яростью бросается на Яго, который убивает ее кинжалом. Отелло понял все. Руки, заломленные в отчаянии над мертвой Дездемоной, сразу опускаются вниз. Отелло выхватывает из-за пояса кинжал и закалывается. Слуги просцениума закрывают погибших героев прозрачным шарфом.

Мне кажется, что в основном описание верное, но, может быть, пантомима была разыграна еще более сжато, еще условнее.

Студию посещали некоторые актеры Александринского театра: упомянутая выше Тиме, Есипович, Лешков, Студенцов и другие. Из театра Рейнеке — Незлобина приходили иногда Крамов, Волохова. Вообще в первую зиму состав был текучий. Откристаллизовалась группа только на второй год. Вначале у нас была идея учредить студию для занятий с людьми, сценически подготовленными. Мейерхольд так и говорил, что это будет нечто вроде академии для актеров, но потом стали принимать совсем сырой материал, и Всеволод Эмильевич увлекся мыслью сделать из поступивших «новых актеров».

Однажды в середине зимы 1913 года мы шли из студии и очутились в Кавказском погребке. Мейерхольд с Соловьевым затащили туда на шашлык Любовь Дмитриевну, Кузьмина-Караваева, Николая Павловича и меня. Шашлык оказался неважным, вино — кисловатым, но зато настроение было прекрасное. Говорили о студии, о ее будущем, и Николай Павлович подал мысль издавать журнал, который отражал бы искания студии. Все подхватили эту идею и начали обсуждать ее с большим азартом. Мы долго не могли расстаться в тот вечер. Из шашлычной отправились к нам на Александровский проспект пить кофе. Тут окончательно было решено издавать журнал. {201} Николай Павлович предложил сейчас же внести деньги. Набралось сто рублей. Этой скромной суммой и началось издательство журнала. Сотрудники писали даром, обложка делалась даром. Редакция помещалась в квартире Мейерхольда; подписываться на журнал заставляли прежде всего родственников. Журнал выходил в небольшом количестве экземпляров, в продажу поступало немного. В первый же вечер стали выдумывать название. Сразу решили, что это будет «Журнал Доктора Дапертутто» (псевдоним Мейерхольда), а на названии «Любовь к трем апельсинам»[[196]](#endnote-187) остановились окончательно через несколько дней. Разумеется, сейчас же был поднят вопрос об участии Блока. Любовь Дмитриевна выразила сомнение в том, что он захочет участвовать в нашем предприятии; по ее словам, Блок не испытывал никакого пристрастия к комедии масок, которая как раз интересовала издателей. Однако Любовь Дмитриевна ошиблась. Когда Блоку предложили взять на себя редакцию поэтического отдела, он согласился и даже сам давал свои стихи в журнал. В первой книге было напечатано его стихотворение, посвященное Анне Ахматовой, в четвертой — цикл, озаглавленный «Кармен», а в первой книге 1916 года — «Голос из хора». На суд Александра Александровича поступал, собственно, весь номер целиком, и Любовь Дмитриевна рассказывала, как он иногда сердился за какие-нибудь промахи, принимая наши дела близко к сердцу. Как-то я пожаловалась ему на то, что подписчики-родственники относятся к нашему журналу с пренебрежением, подписываются из благотворительности и ни одной строчки не читают. Блок рассмеялся и сказал: «Не огорчайтесь, обыватели всегда говорят: какой же писатель Иван Иванович? Я вчера с ним чай пил».

30 марта 1914 года редакция журнала «Любовь к трем апельсинам» устроила вечер с докладами в Тенишевской аудитории с целью пропаганды своих идей. Выступали следующие лица: Мейерхольд (Доктор Дапертутто), В. Н. Соловьев (Вольмар Люсциниус), К. А. Вогак, К. К. Кузьмин (Тверской), К. М. Миклашевский, Е. А. Зноско-Боровский, В. П. Веригина.

Когда я рассказывала о предполагаемом выступлении Александру Александровичу, он начал подсмеиваться, пугать, что будет сидеть непременно в первом ряду и рассмешит меня. Когда я вышла на эстраду вместе со всеми выступающими, мне сразу бросился в глаза Блок, действительно сидевший в первом ряду, рядом с певицей Андреевой-Дельмас[[197]](#endnote-188). Блок смотрел на меня веселыми глазами, я укоризненно покачала головой.

Не помню, в каком порядке шли доклады, помню только, что последним выступил Мейерхольд. Соловьев говорил о Карло Гоцци, аббате Кьяри[[198]](#endnote-189) и Карло Гольдони. Горячий сторонник Гоцци, Соловьев полемизировал с аббатом Кьяри и Гольдони, нападая на них с таким азартом, как будто бы они сидели тут же в зале. Надо было слышать, с какой иронией, с каким вызовом он произносил: «Сеньор {202} Гольдони!» Речь Соловьева была гораздо менее «научная», чем выступления Миклашевского и Вогака, зато он был как бы органически связан с тем временем, о котором говорил. Темой доклада Вогака были театральные маски, Миклашевского — итальянское Возрождение. Зноско-Боровский говорил об импровизации, Кузьмин — об эмоциях в театре, Мейерхольд — о гротеске. Говорил он смело, порой вызывающе, но обаятельно и весело. Моя речь касалась преображенного фантастического театра старой Италии. По пророчеству Карло Гоцци образ фантастического театра, скрывшийся некогда в море, должен был выплыть у северных берегов. Я говорила о том, что это случится в Петербурге. В сиянии белой ночи старый театр будет неузнаваемым. По-иному зазвенят бубенцы, по-иному засияют цветные лоскутки на его плаще, и маски получат другое значение. Мудрость и юмор севера дадут старому театру другое содержание. Публика меня приветствовала, и это обрадовало Мейерхольда. К нам за сцену пришли многие знакомые, и в первый раз не пришел Блок, из-за Дельмас, которая не была знакома с нами.

## Кое‑что о футуристах

В конце ноября в Калашниковской бирже под председательством Ф. Сологуба состоялся диспут. С докладом «О современном репертуаре» выступил Аничков[[199]](#endnote-190). В сущности, из этого ничего не получилось, диспута не было, а вышло — «у кого что болит, тот о том и говорит». Каждый из оппонентов высказывал о театре свое наболевшее, независимо от темы. Особенно характерным в этом смысле было выступление маститого режиссера Е. Карпова[[200]](#endnote-191), который горько жаловался на все новшества в театре и на то, что теперь игнорируется актер. Так как Карпов главным образом нападал на Мейерхольда, последнему пришлось возражать ему и тоже уйти таким образом от темы. К ней вернул собрание молодой футурист Игнатьев. Он, между прочим, сказал, что из всех постановок прошедшего сезона ему больше всего понравилась пьеса «Двенадцатый год», но не потому, что это переделка «Войны и мира». «Толстого я терпеть не могу», — заметил он неожиданно вскользь. Дальше ему говорить не дали. В зале поднялся невообразимый шум, раздались возгласы негодования. Вся наша компания сидела на эстраде, и нам прекрасно было видно публику. Я заметила старика с длинной седой бородой. У него был вид почтенного профессора, но в этот момент он неистово кричал: «Долой!» — и рот его был похож на волчью пасть. Нас возмутили нелепые протесты публики, и мы зааплодировали с возгласами «Просим!» А. Н. Чеботаревской кое-как удалось водворить спокойствие, и она тихо сказала Игнатьеву: «Продолжайте дальше, но не повторяйте этой фразы». Однако, начав, он опять сказал: «Толстого я терпеть не могу». Зал снова бурно запротестовал. {203} Вдруг на эстраде появился Василиск Гнедов[[201]](#endnote-192). С гордо поднятой головой он бросил в публику: «Идиоты!» К нашему удивлению, ему дружно зааплодировали и засмеялись. Затем в зале послышался мягкий звон шпор, и представитель порядка очутился на эстраде. Он деликатно взял за локоть Гнедова и вывел его через публику, причем поэт сохранял вид, полный достоинства. Я никогда не бывала на выступлениях футуристов. Мне казалось, что они главным образом ищут скандала. Теперь мне прежде всего не понравилась публика и захотелось пойти на лекцию футуристов. Вскоре мне предложили отправиться на лекцию-доклад Давида Бурлюка[[202]](#endnote-193) «Пушкин и Хлебников».

Когда мы с Сергеем Михайловичем Бонди пришли в Тенишевскую аудиторию, у кассы стояла кучка студентов и уговаривала всех подходивших не брать билетов: «Футуристы осмеливаются порицать Пушкина». Публика решила обидеться за Пушкина заранее, и настроение зала сразу было враждебное. Нас удивило больше всего поведение одного серьезного критика, который сидел в первом ряду и, совершенно не стесняясь, делал замечания докладчику по поводу неверных ударений и некоторых провинциализмов, свойственных южанам. Между тем доклад был интересный. У Бурлюка чувствовались эрудиция и ум, а публику возмущало уже одно то, что рядом с именем Пушкина он осмелился ставить имя какого-то Хлебникова[[203]](#endnote-194). Когда Бурлюк цитировал его, в зале хохотали и шикали. Как это ни странно, таким же хохотом одна группа встретила цитату из «Медного всадника» — публика, обожавшая Пушкина, не узнала его стихов. Докладчик сделал паузу и добавил: «Так писал поэт начала девятнадцатого века». После этого публика почувствовала себя немного сконфуженной и стала вести себя тише, так что удалось все-таки прослушать доклад до конца.

Я спрашивала мнение А. Блока о стихах Хлебникова и Маяковского. Александр Александрович находил их талантливыми.

Познакомилась я с обоими поэтами в «Привале комедиантов»[[204]](#endnote-195), еще задолго до его открытия. Приходила я туда к своим близким знакомым — Борису Пронину и Вере Александровне Лишневской. Поэты тоже, вероятно, посещали еще неотделанные помещения ради Пронина, который привлекал всех людей художественного мира своим обаянием, оригинальностью и влюбленностью в искусство. У большого камина архитектора И. Фомина сидели мы часто по вечерам втроем — Велимир Хлебников, Владимир Маяковский и актриса Веригина.

Хлебников был красивым юношей с ясным лбом, с тщательно вычерченными бровями. Он почти не улыбался и мало говорил. Рассказывали, что он очень беден и спит на голой скамье, прикрываясь газетой. На вид это был воспитанный молодой человек, прилично одетый, умеющий носить костюм. Помню, что Хлебников очень нравился Мейерхольду. Мне они казались даже немного похожими.

{204} Внешность Маяковского носила черты какой-то небрежности. При хорошем росте и статности — неловкие манеры, может быть от застенчивости. Черты лица грубоватые. Некоторые считали его красивым. Несмотря на репутацию предельно дерзкого юноши, Маяковский, в сущности, был застенчив. Я в этом убедилась во время наших бесед у камина.

Мне очень нравилось поддразнивать обоих моих собеседников, особенно Маяковского. Как-то я ему сказала: «А ведь вы нисколько не футурист — говорите всегда о настоящем. Вы скорее презантист — Indicatif present. Впрочем, нет, у вас собственный оригинальный строй стиха. Вы все-таки футурист, но futur simple, а вот Хлебников futur absolut». Во время таких разговоров милые талантливые глаза Хлебникова улыбались вместо губ, он обычно не сердился. Но однажды я пошутила, сказав: «Уж не являетесь ли вы Тредиаковским для будущей формы поэтической мысли?» Хлебников вдруг вскочил и убежал. Я была озадачена. Маяковский тихо сказал с упреком: «Ай, как вы обидели моего друга!» И в этот момент у него было огорченное и славное лицо. Мне стало еще больше неприятно, и я с досадой сказала: «А что же вы молчали? Не могли защитить его? Ведь перед публикой вы смелы и даже чрезмерно!» На это Маяковский что-то смущенно проговорил, очевидно, не желая быть резким. Эта беседа троих у недостроенного камина в «Привале комедиантов» была последней.

С В. В. Маяковским я продолжала видеться в том же артистическом подвале и в присутствии Пронина и Лишневской. Разговоры были общие, причем поэт никогда не бывал оживленным, но однажды я его встретила таким у Ф. И. Шаляпина. Вторая жена Федора Ивановича — Мария Валентиновна была моей подругой детства, и я заходила к ней иногда днем, чтобы повидаться. В этот раз я застала гостей — поэтов Клюева[[205]](#endnote-196) и Маяковского. Было два часа дня. Шаляпин уже встал и завтракал. Я села на софу возле Клюева. Маяковский сидел близ Федора Ивановича. Их разделял угол стола. Поэт как-то нелепо, по-детски придвинулся слишком близко, загнав себя спинкой стула как бы в щель. Руки оказались под столом. Хозяин больше молчал, а гость говорил не смолкая. «Я… я…» — звучало назойливо и неприятно, самоуверенный тон резал слух. Клюев, которому, как и мне, Маяковский был виден в профиль, тихо сказал: «Иде‑ет железо на белую русскую березку». Я была изумлена. Что случилось с поэтом? Может быть, он в присутствии знаменитости почувствовал себя «в ударе», как на эстраде. Или смутился до крайности, сделался дерзким от отчаянного конфуза? Вернее последнее. Встретив Маяковского через несколько лет у Бориса Пронина в Москве, я снова удивилась. Он опять произвел на меня впечатление скромного, смущающегося человека. Точно таким же показался он Ольге Михайловне Мейерхольд во время постановки «Мистерии-буфф». «Ужасно милый, застенчивый…» — сказала она.

## **{****205}** Лирические драмы Блока в Тенишевской аудитории

Как я уже говорила, в студии занимались главным образом пантомимой. Все же мы решили поставить лирические драмы А. Блока «Незнакомка» и «Балаганчик». Мысль поставить «Незнакомку» давно и, кажется, не раз приходила в голову Мейерхольду, и в один прекрасный день или, вернее, вечер у нас же на Александровском проспекте он выразил свое желание особенно настойчиво. Присутствовавшие при этом Кузьмин-Караваев[[206]](#endnote-197), Соловьев и Николай Павлович подхватили его мысль и подняли вопрос об изыскании средств.

Николай Павлович предложил собрать деньги на постановку среди студийцев. Любовь Дмитриевна и мы внесли сейчас же около двухсот рублей. То же самое, кажется, сделал Кузьмин (Тверской). На другой же день Николай Павлович по просьбе Мейерхольда пришел в студию. У стены стоял громадный стол, на который становился хор во время музыкального чтения. На этот стол Мейерхольд предложил встать оратору. Николай Павлович держал речь перед студийцами, приглашая их содействовать осуществлению блоковского спектакля. Речь вызвала энтузиазм, и многие внесли по нашему примеру кто сколько мог. Все были тут же предупреждены, что скорее всего деньги не возвратятся, так как едва ли удастся выручить затраченный на постановку капитал.

Устроить спектакль силами одной студии не удалось. Пришлось пригласить на роль Голубого Голубева, на роль Звездочета Мгеброва и на роль председателя мистиков в «Балаганчике» Гибшмана. Все эти актеры, как известно, уже работали с Мейерхольдом, так что от их присутствия спектакль мог только выиграть. Для постановки «Незнакомки» не хватало главного — самой Незнакомки. Из более или менее опытных актрис, посещавших студию, к этой роли никто не подходил ни по внешности, ни по характеру дарования. Мейерхольду так страстно хотелось осуществить постановку, что он решился дать роль Незнакомки ученице Ильяшенко[[207]](#endnote-198), способной, хорошенькой киевлянке с мягким южным говором. Правда, вначале думали поручить роль Незнакомки Любови Дмитриевне, но она наотрез отказалась. Во-первых, это выступление было бы слишком ответственным для нее, во-вторых, она считала, что ей вообще как жене автора неудобно играть в пьесе главную роль.

Любовь Дмитриевна много занималась с Ильяшенко и сделала все возможное, чтобы хоть немного приобщить ее к творчеству Блока[[208]](#endnote-199). Вторая Незнакомка, Зноско-Боровская[[209]](#endnote-200), внешне была значительнее, несколько лучше владела передачей стиха, но также была еще мало артистична, кроме того, уступала первой в голосовых данных. Мейерхольд, очевидно, рассчитывал, что общий план постановки спасет «Незнакомку». Его увлекало целое. Сам Блок не {206} знал актеров, которые должны были играть его пьесу, и вообще он никогда не вмешивался в работу режиссера, дав разрешение ставить пьесу.

В конце концов я тоже стала надеяться на то, что общий замысел постановки, чрезвычайно интересный, совершит чудо.

Мейерхольд и Юрий Бонди хотели, чтобы видения, вместо обычного занавеса, заволакивала пелена снега. Белое полотно, голубой газ с расшитыми на нем звездами, легкий деревянный мост горбом через всю сцену — все это должно было создать впечатление легкости. Вместо действия — действительно видения. В какую-то минуту у меня явилось опасение, что слуги просцениума, которые должны были действовать в продолжение всего спектакля — ставить и убирать предметы, менять занавес, помогать действующим лицам, — помешают впечатлению легкости, затяжелят представление. Этого не произошло. Слуги просцениума оказались на высоте положения. Одетые в серое, ритмичные, ловкие, они сами были подобны видениям. Кроме того, их благоговейное отношение к блоковскому спектаклю передавалось залу. То, как они возносили синее звездное небо за мостом, как заволакивали белым, словно пеленой снега, компанию в кабаке, как закрывали вуалем каждого, входившего на мост, и как становились на колени перед эстрадой с зажженными свечами в руках, изображая лампу, и запечатлевалось, главным образом, в памяти зрителя. Слуг просцениума играли самые способные студийцы — Кулябко-Корецкая, Ада Корвин, скрывавшаяся под фамилией Алексеевой, Грипич, Петрова, сам Мейерхольд, скрытый полумаской, Сергей Бонди и другие[[210]](#endnote-201).

Юрий Бонди придумал интересный грим для действующих лиц. Чрезвычайно удачно были сделаны глаза Незнакомки и Голубого. От ресниц, как бы продолжая их, шли синие лучи к бровям и вниз. От этого глаза выглядели большими и сияющими. Бобрищев-Пушкин насмешливо писал об этом: «У Незнакомки были огромные ресницы во все щеки, нарисованные так, как рисуют дети»[[211]](#endnote-202). На самом деле лучи шли чуть-чуть дальше, чем подводят обычно глаза. Тот же рецензент не понял игры длинного плаща Голубого. Один из слуг просцениума благоговейно расстилал край плаща, заставляя ткань играть, участвовать в театральном представлении. А пошлый рецензент писал: «Так как на лестнице было трудно стоять с плащом, то один из прислужников все время ему укладывал плащ как поудобнее». Рецензент бранил спектакль, в сущности, за плюсы, но в представлении нашем были и минусы, которые я не хочу замалчивать. Прежде всего — убогое освещение в Тенишевской аудитории. Этого, должно быть, не учли режиссер и художник, задумав игру с тканями, изображающими снег и небесный свод.

Затем многие, близко стоящие к делу, считали неуместным участие в блоковском спектакле жонглеров-китайчат, которыми Мейерхольд пленился где-то на улице во время их представления и захотел, {207} чтобы они выступили во время антракта. Эта идея его настолько захватила, что с ним ничего нельзя было сделать, он точно помешался на этих несчастных китайчатах. Китайчата жонглировали ножами во время антракта. Это получилось трогательно, но как-то ни с того ни с сего. Точно пришел кто-то с улицы и заорал: «Ножи точить, паять!» Неуместным показалось мне и то, что слуги просцениума разбрасывали в публике апельсины. Это не гармонировало с содержанием спектакля.

«Балаганчик», о котором А. И. Чеботаревская писала, что он «выдержан с большею стройностью и разыгран совсем хорошо»[[212]](#endnote-203), по-моему, проиграл в новой постановке. Проиграл прежде всего потому, что в роли Пьеро уже не выступал Мейерхольд[[213]](#endnote-204), и еще потому, что представление было вынесено в публику. На месте уничтоженных первых рядов разостлали сукно, и тут шло действие с масками.

В театре Комиссаржевской маленькая сцена «Балаганчика» была отодвинута в глубину, и только те из зрителей, внимание которых устремлялось к актерам, ощущались ими и втягивались в их круг. Все чужое оставалось как бы вне этого круга.

В Тенишевской аудитории актеры оказались во враждебном лагере. По крайней мере две трети зрителей были глухи к поэзии Блока и враждебны по отношению к режиссеру (я имею в виду, главным образом, первое представление). Актеры были вынуждены действовать в тесном окружении такой публики, что явно отрицательно влияло на их настроение.

Итак, «Балаганчик» разыгрывался главным образом среди зрителей, на эстраде находился лишь стол мистиков, и зрелище расплескивалось на большом пространстве.

Впрочем, последним рядам зрелище, как в цирке, должно было казаться более собранным. Мейерхольд и Бонди эффектно задумали освещение, но оно, как я уже говорила, не совсем удалось из-за слабых ламп аудитории. Люстры завесили бумагой и слюдой. Это было очень красиво само по себе, но синий цвет растянутых полотен от этого казался грязноватым. Кроме оформления изменилось кое-что и в построении ролей, и в ритмах. Например, мной по требованию режиссера была переделана роль Черной маски из «Вихря плащей». Тогда слова произносились в несколько замедленном темпе, как я уже говорила, зазывающе, нараспев, а вихреобразные движения шли в своем ритме. Тут было то новое, что отмечалось критикой. Во второй постановке режиссер заставил меня говорить в том же вихреобразном ритме. Теперь и костюм был другой, обязывающий к другим движениям. Юрий Бонди сделал его коротким, с ментиком, заменяющим плащ. Вероятно, получилось неплохо, потому что меня похвалил Константин Сергеевич. Но в какой-то газете, увы, обо мне была написана стереотипная фраза: «Играла с огоньком».

В аудитории нам дали мало репетиций. Генеральную пришлось сделать в страстную субботу. Как всегда водится, последняя репетиция {208} затянулась. Когда время стало близиться к одиннадцати часам вечера, все начали волноваться, некоторые барышни даже тихонько всплакнули. Всех ожидали нотации, домашние неприятности. Однако никто из участвующих не посмел заикнуться о том, что пора кончать репетицию. Мейерхольд работал в этот день с бешеной энергией.

На первом спектакле[[214]](#endnote-205) было очень много народу, пустых мест не осталось. «Балаганчик» шел после «Незнакомки», так что мне удалось увидеть и второе видение. Первое прошло благополучно. Когда возвели горбатый мост и слуги просцениума торжественно подняли синий вуаль звездного неба на бамбуковых палках, я стала надеяться, что и второе прозвучит по-настоящему, хотя бы благодаря Голубому, которого играл Голубев, и Мгеброву, игравшему Звездочета. Однако Мгебров вдруг «выскочил» из блоковского образа. С этим актером подобное случалось часто. Мейерхольд считал его талантливым и большей частью умел справляться с его «наитиями», но тут Мгебров понесся без руля и без ветрил, на каком-то своем темпераменте, вне всякой формы.

Спектакль в целом успеха не имел. Блока все-таки вызывали. Он вышел через силу, с опущенными глазами. Александр Александрович ушел домой мрачный и не приходил на спектакли два или три дня, но потом сердце его не выдержало, и он пришел опять. Он сел на ступеньки между рядами вместе с Юрием Бонди, и на этот раз представление ему вдруг понравилось. Поэт сказал об этом Юрию Михайловичу. После этого Блок не пропустил уже ни одного спектакля. Он даже жалел, что сделал перерыв после первого.

Мейерхольд считал постановку провалившейся. Всеволод Эмильевич созвал студию и говорил нам с удрученным видом о своих ошибках. Разумеется, ему было тяжело, что не удалась «Незнакомка», о которой он так страстно мечтал. Однако он решил продолжать работу в студии и на будущий год, тем более что блоковский спектакль не являлся показом работ студии, в нем было только частично выявлено то, что мы накопили за год.

И все же, когда я вспоминаю эту постановку теперь, вижу ее на расстоянии, я ясно чувствую, что в ней была своя прелесть, а наклеенные носы посетителей кабачка, и китайчата в черной одежде с серебряными драконами, и золотые апельсины, и выход Мейерхольда однажды на вызов с Юрием Бонди на руках — все это было прекрасно, молодо, талантливо и нисколько не умаляло поэзии Блока. Во всем этом был особый шарм, который подействовал на самого Блока, на молодого режиссера Вахтангова и на других деятелей искусства.

Вскоре после пасхальной недели я вынуждена была уехать в деревню, куда меня вызвали к больному родственнику, а затем отправилась на Волгу. Незадолго до отъезда в деревню я была у Блоков. Александр Александрович много шутил. Я рассказала ему с огорчением, что экземпляр «Снежной маски», подаренный им когда-то, изгрыз {209} охотничий щенок, причем из щенка этого вообще не вышло никакого толку, так как он подох от чумы.

Блок немедленно подарил мне опять книжечку стихов «Снежной маски» со следующей надписью: «Сия книга, ныне являющаяся библиографической редкостью, поднесена автором Валентине Петровне Веригиной ввиду сделанного ею 23 апреля сего 1914 года заявления о том, что первобытный ея (книги) экземпляр был съеден собакою, которая от того скончалась. О, сколь изменчивы и превратны судьбы творений, нами тиснению предаваемых. А. Блок»[[215]](#endnote-206).

## Во время войны

Я возвращалась в Петербург в июле. Меня ждала война и разлука с близким человеком. Не знаю, был ли Блок в Петербурге во время объявления войны. С Любой мы виделись, говорили по телефону. Она начала сейчас же действовать: поступила в госпиталь сестрой милосердия, чтобы затем отправиться на фронт.

Я осталась совсем одинокой, потому что все друзья мои «близкие» стали вдруг «далекими». Куда бы я ни заходила, везде висела на стене карта, утыканная флажками, которые продавались специально в магазинах для патриотически настроенной публики. Такими флажками обозначались районы, занятые нашими войсками. Если в каком-нибудь доме и не висела такая карта, то все-таки велись разговоры о сражениях, терзавшие мне сердце. Все увлекались войной, как будто бы это была какая-нибудь игра в шахматы. Скоро я стала избегать встреч со знакомыми. Казалось бы, что в таком настроении мне лучше всего было пойти к Александре Андреевне, где я могла встретиться с Блоком, что в такой серьезный момент мне прежде всего следовало бы прибегнуть к его мудрости, однако именно этого я и не захотела сделать. Должна сознаться, что я боялась и там встретить «патриотическое» настроение. В конце концов мне пришлось увидеться с Блоком, пришлось говорить с ним и о войне, но это было позднее, когда прошел самый острый момент. После того как я выразила негодование по поводу всеевропейского избиения, он сказал серьезно, что в главном согласен со мной, но что все-таки тут есть и нечто положительное, возвышающее людей. У простых грубых людей появилось что-то новое в лицах и движениях. Стоит только посмотреть на какого-нибудь солдата и его жену, стоящих на площадке трамвая, как они ласково держат друг друга за руки, какие у них серьезные, светлые лица. Чувствуется, что перед разлукой, перед грядущей опасностью ссоры и дрязги, все мелкое отошло от них, и они ценят теперь каждую минуту, проведенную вместе.

От Блока и его матери я не слышала стереотипных фраз. О войне заходила речь в связи с пребыванием Любови Дмитриевны на фронте — собственно, больше о ней.

{210} Однажды мы заговорили о нациях. Я сказала, что, по-моему, разные национальности никогда не могут до конца понять друг друга. На это Александр Александрович возразил: «Нет, люди искусства у всех народов одинаковые по существу. Поэт-немец поймет русского поэта гораздо скорее, чем своего соотечественника, непричастного к искусству». И прибавил, что в тех иностранных писателях, кого он знал, он никогда не видел другую национальность с чуждыми чертами, они были для него свои, понятные.

Все эти разговоры велись, разумеется, не в начале осени, а гораздо позднее. Повторяю, первые недели войны я не встречалась с Блоком. В то время я была придавлена событиями и не могла думать ни о чем, кроме того ужаса, который заволакивал мой мир. Мейерхольду, Юрию Бонди и Соловьеву события этого времени дали тему для пьесы. Они написали драму или, вернее, сценарий под названием «Огонь». Занятия в студии возобновились без Любови Дмитриевны и без меня. Отсутствовал также Кузьмин-Караваев — он был на фронте. Бонди говорил мне, что открытие студии было довольно торжественным.

События в маленьком кружке развертывались с головокружительной быстротой. Самая невероятная неожиданность подстерегала Бонди. Мейерхольд жил у Бонди осенью, довольно долго, и казалось, все шло вполне благополучно. И вдруг сверх всяких ожиданий на Юрия Бонди обрушилась «немилость». Соловьев и Вогак почему-то предложили в качестве художника в студию некоего студента Рыкова[[216]](#endnote-207), и Мейерхольд объявил, что этот художник будет работать полноправно с Бонди. Юрий Михайлович запротестовал. Он заявил, что ему необходимо знать платформу этого художника, что он не может доверяться ему слепо. Всеволод Эмильевич рассердился. Юрий Бонди переживал эту ссору особенно остро, и вдруг, как раз в один из самых тяжелых моментов, его позвали к телефону. Он был крайне изумлен, когда услышал голос Блока. Совершенно смущенный Бонди спросил, что понадобилось от него Александру Александровичу. Тот ответил: «Ничего, Юрий Михайлович, я только хотел сказать: как хорошо, что вы существуете». Этот короткий разговор очень поддержал тогда Бонди. Он был безмерно счастлив, услышав такие слова от Блока.

Между прочим, Александр Александрович сказал их не в связи с ссорой между Бонди и Мейерхольдом. О ней он знать тогда не мог, ни через Любу, которая уже уехала, ни через меня — я была поглощена своими заботами. Сам Мейерхольд не стал бы сообщать Блоку о ссоре. Блок сделал это как-то интуитивно. Ему пришли в голову хорошие мысли о Бонди, и он их высказал.

К сожалению, около Мейерхольда не оказалось тогда никого из тех, кто бы мог парализовать нелепую ссору. Когда я пришла в студию, Бонди там уже не было. Впоследствии они с Мейерхольдом помирились, но это была уже склеенная дружба.

{211} В августе я уехала в Варшаву. Вообще мне все время хотелось быть ближе к военным действиям, ближе к опасности, которой подвергался мой муж. Наконец наступило настоящее облегчение. Николая Павловича как специалиста-инженера перевели в мастерские 12‑й автомобильной роты, которая формировалась в Петрограде. Три-четыре месяца я могла отдохнуть от тревоги. В это время Ада Корвин усердно посещала студию и рассказывала мне с большим увлечением о работе Мейерхольда. Вернувшись в студию, я увидела, что работа вошла в профессиональное русло и вместе с тем появилось много нового. Ученики сделали успехи, и было очевидно, что рождается новая техника. Мы с Адой Корвин и Нотманом стали работать над «Двумя Смеральдинами». Мейерхольд отделывал этюд, ввел новые детали. Скоро на наших занятиях появились серые халаты. Мы работали тогда в клубе инженеров на Бородинской, внизу помещался госпиталь. Раненым очень нравились наши этюды. Мейерхольд прислушивался к их мнению. Он говорил тогда, что это настоящая публика и для нее надо делать новый театр[[217]](#endnote-208). Один выздоравливающий солдат особенно любил посещать студию, он бывал в Китае и говорил, что наши представления ему напоминают игру китайцев.

Некоторые вещи были сделаны Мейерхольдом блестяще. Например, этюд «Уличные фокусники», которым он вначале увлекался. Главной фигурой тут была уличная танцовщица — Ада Корвин. Начиналось представление на эстраде. На возвышение влетала танцовщица, именуемая «фигурой со змеей», и плясала. Вокруг нее располагалась группа: дама, кавалер, дрессировщики ящериц и еще кто-то. Труппа почти тотчас же вступала в действие. Двое дрессировщиков, как бы упустив ящериц, ловили их, распластавшись на полу, и продвигались за ними вперед. Другие комедианты, держа за руки танцовщицу, перелетали с эстрады вниз на просцениум (пространство, оставленное свободным от зрителей). Таким образом, начавшееся наверху действие опускалось вниз, продвигалось вперед с танцем и хлопаньем ладоней по полу и затем снова взлетало кверху: «фигуру со змеей» поднимали на плечи. Беспрерывно действуя, группа скрывалась за дверями зала — как сноп искр, возникший, проблестевший и растаявший. Я пишу здесь о том, что я видела, что меня захватило, что осталось в памяти. В 7‑й книжке «Журнала Доктора Дапертутто» этюд описан по-иному[[218]](#endnote-209). Я совершенно не помню, что делали дамы в маске, кавалер и акробат, и не понимаю, почему не упомянуты дрессировщики ящериц и не сказано, что «фигура со змеей» — танцовщица.

Некоторые этюды исполнялись мастерски, например «Две корзины, или Неизвестно, кто кого провел». Комедианты — Кулябко-Корецкая, Нотман и Петрова со своеобразным юмором и отчетливо делали то незатейливое, что им полагалось.

Когда игрались «Две Смеральдины», где было много беготни, падений, переодеваний, всеми отмечалось, что этюд проделывался {212} ловко и без малейшего шума, беззвучно и весело. Именно этого и добивался от нас режиссер.

Особенно запомнилась «Мышеловка» и сцена безумия Офелии в «Трагедии о Гамлете, принце Датском». Эти сцены волновали зрителей своей насыщенностью и действенностью. Они отличались каким-то особым обаянием, остротой и благородством. Трудно передать словами, что сделал Мейерхольд, — тут, очевидно, его дарование встретилось в какой-то точке с театральностью Шекспира. «Гамлет» доходил до зрителя без слов. Молчание было действенным. Особенно запомнились: Гамлет — Нотман, Офелия — Н. Бочарникова и В. Грей — исполнительница роли актера, игравшего короля-злодея. В сцене «Мышеловка» на верхней площадке помещались Гамлет, Офелия, Полоний, Клавдий, Гертруда и весь двор. Актеры интермедии находились внизу, на просцениуме. Грей выходила из-за двери зала, шла по дорожке, преувеличенно выступая, как крадущийся злодей, и вливала яд в ухо спящему королю. Таким образом, действие начиналось наверху, распространялось на просцениум, и сейчас же с противоположной стороны давался новый толчок появлением Грей. Фигура Гамлета возвышалась над всеми. Он держал книгу в руках, обращался к матери, к Офелии и, главное, к комедиантам. Все это было сжато до предела, но на сцене одним взглядом, одним поворотом головы можно высказать иногда больше, чем посредством целого монолога. Чрезвычайно интересно была сделана сцена безумия Офелии. Запомнился красивый и мучительный изгиб шеи, кисти рук ладонями вниз, точно раздвигающие плотное пространство, неожиданные повороты, как будто бы кто-то невидимый кружит Офелию.

Показательный спектакль студии состоялся в феврале[[219]](#endnote-210). Помню настроение генеральной репетиции и первого представления — определенно хорошее. Пришло много народу из художественного и театрального мира. Присутствовали А. М. Горький и М. Ф. Андреева.

М. М. Рухлядева, объединявшая в своем лице бухгалтера и контору студии, рассказала мне, как они продавали билеты на наш «Вечер пантомимы». В день представления неожиданно пришло слишком много публики. Рухлядевой просто бросали деньги на стол и требовали билеты. Вдруг сверху лестницы послышался голос не то Соловьева, не то еще кого-то из преподавателей: «Мария Михайловна, а мы-то думали, что никто не придет».

Она положительно замерла, решив, что все деньги тотчас же возьмут обратно. Пришел Мейерхольд и попросил передать два билета Горькому в первом ряду. Рухлядева кивнула в знак согласия, но публика до такой степени ее затормошила, что она сама не заметила, как пришел Горький и как она ему продала места в последних рядах, а предназначенные ему билеты мирно покоились на столе. Она вздрогнула от неожиданного возгласа Мейерхольда, который внезапно появился около нее: «Мария Михайловна, какой ужас! Вы не {213} дали Горькому билеты. Он сидит в конце зала, и сколько я его ни просил, не хочет переходить в первый ряд».

Алексей Максимович так и просидел весь вечер в последнем ряду. Как он отнесся к представлению — не знаю. Я разговаривала только с Марией Федоровной Андреевой, которая пришла за кулисы. Мы увиделись с ней после долгого перерыва, говорили о другом. Возможно, что ей не понравилось представление, потому что она ничего мне о нем не сказала. Вообще же вечер студии имел большой успех и повторялся три раза.

Был ли на вечере Блок, не помню. Снова я встретилась с ним у Александры Андреевны. Однажды он пришел к Кублицким в каком-то приподнятом настроении. Мы сидели за чайным столом втроем и все время говорили о Любе, которая была на австрийском фронте. Еще до прихода Александра Александровича Александра Андреевна сказала мне: «Саша послал Любе модные журналы, сам ходил покупать». Я удивленно спросила, зачем ей там моды. На это Александра Андреевна ответила: «Саша знает, что она это любит — ее немного развлечет». Меня очень тронули эти журналы: в обычное время Блок относился к таким вещам с насмешкой. Среди разговора Александр Александрович вынул из бокового кармана сложенные листы с напечатанными стихотворениями и передал мне их со словами: «Вот, Валентина Петровна, это я хочу дать вам». Мне запомнилось мягкое выражение его глаз и печальный, исполненный нежности звук голоса. Я сразу поняла, что стихи относятся к Любови Дмитриевне. Я пробежала их глазами: «За горами, лесами, за дорогами пыльными, за холмами могильными…» Я невольно прочла вслух конец: «И сжимаю руками моими чародейную руку твою». В этом было столько Любы и Александра Александровича!

Блок молчал, опустив глаза. На листках было напечатано еще два или три стихотворения. Кажется, «Приближается звук…», «Протекли за годами года…», «Пусть я и жил не любя…». Эти листки не сохранились у меня, они пропали вместе с шуточным письмом и немецким рецептом Александра Александровича. Настроение всего вечера окрашивалось цветом Любы. Мне ее тоже недоставало, и я рада была ощутить хотя бы ее тень. Опять чудился запах «Розы Коти» в комнате, где мы часто бывали все вместе, где она смеялась своим искренним смехом.

Каждый час, проведенный с Блоком и его матерью, вносил освежающую струю в мою жизнь. Здесь было совсем по-иному, чем в других знакомых домах. Мы не говорили о фронтах и не гадали о том, кто кого победит. Если в разговоре Блока и возникал мотив войны, поэт тотчас же углублялся в обобщения. Александр Александрович, разумеется, не мог и не хотел отмахиваться от происходящей трагедии, но он не жил деталями ее, а всегда смотрел в будущее, которое пугало его, пожалуй, еще больше. Этот страх начал проскальзывать в нем все чаще и чаще с конца пятнадцатого года.

{214} В феврале, до спектакля студии, Николай Павлович уехал в Белосток, куда направили сформированную 12‑ю автомобильную роту. Я поехала туда в начале марта. Возвращалась в Петербург, вызванная телеграммой Мейерхольда, по случаю повторения вечера студии. Затем рассталась со всеми друзьями до осени.

## Последние искры веселья

Осенью 1915 года я вернулась в Петроград. 13 октября у меня родился сын. Любовь Дмитриевна согласилась быть крестной матерью. Первый мой выезд после болезни был к Блокам. Из Пскова приехал на несколько дней Николай Павлович. Любовь Дмитриевна зашла к нам и пригласила к себе от имени Александра Александровича. Помню, как я радовалась предстоящему свиданию с Блоком. В сердце возникло особенное веселье, как всегда при мысли, что буду за блоковской чертой и все станет необычным. Собралась наша компания в небольшом количестве. Когда я вошла, Александр Александрович сидел на диване. Он сейчас же обратил внимание на мою меховую пелерину. С милой приветливостью прозвучала фраза: «Вы в соболях, Валентина Петровна». Весь вечер Блок был в чудном настроении. После чая мы перешли в кабинет. Соловьев и, кажется, Кузьмин-Караваев стали играть в шахматы. Кому-то вздумалось держать пари за одного из них. Александр Александрович немедленно принял участие и вошел в азарт. Скоро ему надоело дожидаться конца партии, и он предложил просто играть в чет и нечет, открывая наудачу книги на какой-нибудь странице. Стали играть все. Меня нисколько не увлекала игра, но мне нравилось смотреть на смеющееся, азартное лицо Блока, который одинаково веселился, когда выигрывал и когда проигрывал. В результате в проигрыше остался он один, и все над ним потешались. Мне было как-то особенно весело, как в былые времена на Лахтинской и на Галерной. Я не подозревала, что такой вечер больше никогда не повторится.

В продолжение зимнего сезона 1915/16 года я виделась с Блоком реже. Я была занята ребенком и театральными делами. Студию я больше не посещала. Как-то получилось, что Любовь Дмитриевна, Ада Корвин и я вышли из ее состава. За два года работы с Мейерхольдом мы поняли, что создание своего театра не было, в сущности, его целью. Он просто экспериментировал, учил и учился сам. Нам всем Мейерхольд, несомненно, дал очень много, но мы жалели о том, что наши занятия все же не вылились в какое-либо театральное начинание.

К тому времени перестала существовать «Бродячая собака», и на Марсовом поле открылся «Привал комедиантов». Его организовали Пронин и Лишневская. Вместе с ними я мечтала о том, чтобы разыгрывать пьесы. Лишневская попросила меня привлечь к работе в «Привале» {215} Мейерхольда. Всеволод Эмильевич охотно согласился. Студия была тоже привлечена, так что работать ему приходилось со своими актерами.

Мы опять стали бывать вместе. Для совещаний встречались часто у Пронина в студии или в итальянском ресторанчике Франческо Тани на Итальянской улице. Все шло отлично, но однажды я уехала на один день в Псков, и в мое отсутствие было принято решение, которое повергло меня в уныние. То ли самому Мейерхольду, то ли Пронину пришла в голову мысль возобновить пантомиму Шницлера «Шарф Коломбины»[[220]](#endnote-211), которая была блестяще поставлена Мейерхольдом в Доме интермедии. Я знала по опыту, что из возобновления ничего хорошего получиться не может. Так и случилось. Мейерхольд начал зачем-то сокращать пантомиму и, боясь сентиментальности, засушил ее.

Кроме того, он допустил ошибку в распределении ролей. Сначала он дал роль Коломбины Кулябко-Корецкой. Ее маской был слуга просцениума, и было очевидно, что Коломбину она сыграть не может. Вскоре Мейерхольд в этом убедился. Взяли эстрадную танцовщицу Павлову, хорошо тренированную, с прекрасными данными, но незнакомую с принципами Мейерхольда. Уже на репетициях она играла с чисто внешним темпераментом, на спектакле же получилось и вовсе нечто ужасное. В трагические моменты она так громко дышала, что было слышно в самых последних рядах. К тому же она немилосердно стучала мебелью и даже уронила стол. Беззвучность и легкость, которых добивался Мейерхольд, исчезли. На первый план выступило тривиальное «переживание». Первую постановку «Шарфа Коломбины» Станиславский назвал гениальной. Про возобновленную так сказать было нельзя.

Публика на открытии «Привала комедиантов» была смешанная. Так как переделка подвала и роспись его стоили довольно дорого, пришлось идти на компромисс и пускать больше богатой публики. Поэтому атмосфера на вечерах «Привала комедиантов» была не та, что в «Бродячей собаке». Люди искусства встречались там чаще днем. Мы заходили туда обедать в «таверне» (комната, расписанная Григорьевым). Здесь было что-то от старой Германии, а современность проглядывала в манере художника. Почти гигантские фигуры по стенам — трактирщики, гуляки и неожиданно ласкающие глаз цвета — алый с лазоревым. Средняя комната, расписанная Яковлевым, с беспокойным ярко-синим тоном, с Арлекином, который, казалось, пришел из современной Франции, нравилась мне меньше. Чрезвычайно удачно был отделан Судейкиным маленький зрительный зал, сцена и боковая комната. Тут ощущалась старая Венеция, поданная как бы через призму Гофмана.

Был один замечательный вечер, когда Слонимская и Сазонов показывали на золотой сцене «Привала» свой театр марионеток в декорациях и костюмах Добужинского. Куклы были выточены с совершенным {216} искусством. Этот маленький старинный театр был очень на месте в комнате Судейкина с ее преобладающим черным цветом, с бирюзовыми медальонами, кусочками зеркал на потолке и нарисованной на закрытых ставнях Бауттой. Я рассказала об этом вечере Блоку и уговаривала его пойти в «Привал» хотя бы днем, но он ни за что не соглашался и упрекнул меня за то, что я сама же рассказываю о бывающих там субъектах, вроде богача Дм. Рубинштейна, и все-таки приглашаю его. В. А. Лишневская говорила мне после смерти Александра Александровича, что он все же был в «Привале комедиантов» — после революции, встречал там Новый год в костюме Пьеро. Это понятно, потому что тогда, разумеется, публика была совсем другая. Тогда Любовь Дмитриевна каждый вечер читала там «Двенадцать» и, как мне говорили, читала интересно и глубоко.

В год открытия «Привала комедиантов» Мейерхольд, кроме «Шарфа Коломбины», там ничего больше не поставил, но мы продолжали сохранять с ним дружеские отношения. Александр Александрович также не порывал с Мейерхольдом, продолжая редактировать стихотворный отдел в «Журнале Доктора Дапертутто». В первой книжке 1916 года напечатан «Голос из Хора»:

Как часто плачем, вы и я,  
Над жалкой жизнию своей,  
О если б знали вы, друзья,  
Холод и мрак грядущих дней!

Мрачные ноты все чаще проскальзывали и в разговорах Блока. При свиданиях мы реже шутили и смеялись.

Лето я провела в Пскове. Когда приехала в Петроград, узнала, что Люба собирается уезжать в провинцию. Я решила работать все-таки в «Привале комедиантов».

Пронин и Лишневская просили меня написать пьесу специально для постановки в «Привале». Я принялась за работу. Само расположение комнат, роспись на стенах подсказывали тему. Я написала одноактную вещь под названием «На миг воскресшая Баутта и некоторое напоминание об Амадеусе Гофмане». По разным причинам пьеса не была поставлена в «Привале».

Николай Павлович отправился вместе со своей частью на румынский фронт. Личные переживания опять закрыли для меня все остальное. Я даже не удосужилась пойти на выступление певца Алчевского[[221]](#endnote-212), который с большим успехом, очень тонко исполнял романсы Гнесина на слова Блока. «Песнь Алискана» из пьесы «Роза и Крест» Гнесин играл и напевал нам сам у Бонди. В конце января я получила телеграмму от мужа, который вызывал меня в Одессу, куда перевели их часть.

Последнюю встречу с Блоком не помню. В 1916 году он был призван в армию и уехал еще до моего отъезда.

## **{****217}** Последняя глава

Мне вечность заглянула в очи,

Покой на сердце низвела,

Прохладной влагой синей ночи

Костер волненья залила.

*А. Блок*

Я уехала в Одессу за месяц до Февральской революции. После февраля получила письмо, полное восторга, от Ады Корвин, которая встретила революцию с большой радостью. Через некоторое время стала получать письма и от Любы. В одном из них она жаловалась на то, что Александр Александрович ничего не пишет, очень занят общественными делами[[222]](#endnote-213). Ближе к осени она обратилась ко мне с просьбой прислать им белого хлеба. Я сразу же исполнила ее просьбу, но ответа уже не получила. Сообщение становилось все затруднительней.

Я рвалась домой, но из-за маленьких детей (в Одессе у меня родился второй сын) вынуждена была оставаться на юге около четырех лет.

Все эти годы я копила вопросы Блоку, так как привыкла нести все свои суждения на его суд. Я обрадовалась Брестскому миру, в голове зароились мысли, и я представляла себе, как передам их Блоку, гадая, что он на это ответит. Через некоторое время до нас дошли «Скифы» и «Двенадцать». В кругах интеллигенции ходила фраза: «Блок благословил большевизм». Нас все больше и больше тянуло на родину, но мы попали туда только в двадцать первом году.

По приезде в Москву я прежде всего встретилась с Мейерхольдом, который заведовал Театральным отделом[[223]](#endnote-214). У Всеволода Эмильевича было мрачное настроение из-за мучившей его болезни — на плече у него была сплошная рана туберкулезного характера. Мейерхольды жили впроголодь, вернее, даже просто голодали, как большинство. После того как я почти изо дня в день наблюдала их жизнь, видела зияющую рану на плече Мейерхольда, мне всегда было смешно слышать, как некоторые удивлялись, каким образом он стал большевиком, предполагая, что он это сделал из выгоды. Я ни одной минуты не сомневалась в том, что он был искренен.

Мне очень хотелось поскорее увидеть Александра Александровича и Любу. Я собралась поехать осенью в Петроград, но вскоре после моего приезда в Москву Блок приехал туда сам, чтобы выступить на вечере. Я узнала об этом, но, к своему большому огорчению, никак не могли пойти повидаться с мим. У меня сильно опухла щека, было бы смешно явиться на вечер с флюсом, да и вообще встречаться с Александром Александровичем после долгой разлуки больной мне не хотелось. Я надеялась, что скоро увижу его и Любовь Дмитриевну в Петрограде. Мне передавали потом, что в этот приезд у Блока был очень болезненный вид, он казался слабым, на вокзале перед отходом {218} поезда его видели опирающимся на палку. Выше я описывала встречу Волоховой с Блоком в Художественном театре. Встреча эта произошла как раз тогда. Несмотря на сообщения о плохом состоянии здоровья поэта, мне не приходила в голову мысль, что болезнь его опасна, поэтому смерть Блока явилась для меня совершенно неожиданным ударом. Помню, как в яркий солнечный день летом нежданно-негаданно пришло известие о его кончине через банальную газетную заметку. Писал Коган. «Умер Александр Александрович Блок, вспомнились мои разговоры с ним…»[[224]](#endnote-215) Дальше я не стала читать, достаточно было первой фразы, а то, что следовало дальше, было уже не о Блоке. Смерть Александра Александровича показалась невероятным, страшным явлением, никак не укладывающимся в сознании. Ушел самый большой, самый нужный из нас, так рано, в разгар творческой жизни! — это первое, что сверлило мозг, а затем с каждым днем все больше росло ощущение утраты необходимого, важного для меня лично.

Все скопившиеся вопросы остались без ответа.

Я могла подолгу не видеть Блока, не переписываться с ним, мне достаточно было помнить, что он, знающий, с моей точки зрения, больше всех других, существует, что у него можно спросить при свидании обо всем. Теперь он не существовал. И еще мне было горько оттого, что вместе с поэтом покинул жизнь его веселый двойник, умевший зажигать огоньки неповторимых шуток и вызывать в нас беспечный смех.

Зимой я поехала в Петроград, с тем чтобы повидаться с Любовью Дмитриевной и Александрой Андреевной. Они жили в блоковской квартире (угол Пряжки и Офицерской) вместе с Марией Андреевной Бекетовой, с «тетей», как называл ее Александр Александрович, не прибавляя имени. Александра Андреевна едва говорила, настолько она чувствовала себя плохо, но мне очень обрадовалась и все время, пока я была у них, сидела со мной. Сначала я боялась упоминать об Александре Александровиче, но потом случилось как-то так, что мы только о нем и говорили. Вышло это просто и легко.

Александра Андреевна вспоминала о сыне так, как будто он не ушел навсегда. На письменном столе стояла фотография Блока с очень худым лицом и большими сияющими глазами, необыкновенно живыми. Когда я стала ее рассматривать, Александра Андреевна сказала: «Сашенька тут веселый, он ведь часто бывал веселым даже и в последние годы». Пока Люба занималась хозяйскими делами в столовой, я сидела с «тетей» и Александрой Андреевной в их комнате. Между прочим, мать Блока сказала: «Валечка, Люба меня теперь любит, она заботится обо мне». Когда пришла Люба, я сразу почувствовала, что с ней не надо говорить о Блоке. Она очень изменилась: одетая во все черное, казалась другой. Траур подчеркивал ее скорбь. Люба старалась говорить обо мне, расспрашивала о Николае Павловиче, {219} о детях, о своей жизни почти не говорила. Только в следующие приезды, когда горе улеглось, она рассказала мне о последних днях Блока.

Приехав опять в Петроград, кажется, через год, я не застала Александру Андреевну в живых[[225]](#endnote-216). С Марией Андреевной я виделась без Любы, и «тетя», говоря о ней по обыкновению с нежностью, все-таки упрекнула за жестокий, по ее мнению, поступок в отношении Александры Андреевны.

Незадолго до смерти Александра Александровича, будучи не в состоянии выдержать дольше разлуку с больным сыном, Александра Андреевна приехала в Петроград. Когда она пришла к Блоку, Любовь Дмитриевна не пустила ее в квартиру, стояла с ней на лестнице и упросила отложить свидание с сыном, уверяя, что волнение плохо отразится на его здоровье. Александра Андреевна подчинилась этому требованию и уехала, но ей не пришлось уже больше видеть Александра Александровича, так как он вскоре умер. Я не заговаривала об этом случае с Любовью Дмитриевной, но впоследствии она рассказала мне о нем сама. Между прочим, она говорила, что мать убийственно действовала на Блока во время болезни. После свидания с ней ему становилось значительно хуже. Мать и сын неизменно заражали друг друга своей нервозностью. Люба говорила еще, что во время болезни, несмотря на сильную привязанность к матери, Блок не выражал желания видеть ее близ себя. Он хотел присутствия одной Любы. По ее словам, ей самой было очень тяжело отговаривать Александру Андреевну от свидания с сыном, но «я надеялась, — говорила Любовь Дмитриевна, — что он поправится, а тут мне казалось, что свидание это его окончательно убьет». Сама Александра Андреевна простила ей этот случай, это доказывает приведенная выше фраза — «Люба меня теперь любит…» Действительно, после смерти Блока Любовь Дмитриевна очень заботилась о его матери, окружая ее вниманием и лаской.

О последнем периоде жизни Блока я много говорила с моей подругой Н. И. Комаровской[[226]](#endnote-217), которая рассказывала мне о своих встречах с поэтом во время работы в Большом драматическом театре. Она была приглашена туда в начале революции. Блок принимал участие в работе этого театра[[227]](#endnote-218). Надежду Ивановну Комаровскую Александр Александрович знал по нашим рассказам еще со времени театра Комиссаржевской. Комаровская служила тогда в Казани и тяжело заболела. До нас дошел слух, что она при смерти. Это известие глубоко огорчило меня. Мы говорили с Волоховой о болезни Комаровской как раз у Блоков и от них послали телеграмму: «Надя, не умирай». Когда Блок уже после революции познакомился с Комаровской, он прежде всего спросил ее: «Вы та самая Надя, которой послали телеграмму “Не умирай”?» Надежда Ивановна сразу почувствовала симпатию по отношению к себе со стороны поэта, и они очень скоро подружились, часто гуляли вместе по Петрограду, много говорили с увлечением об {220} искусстве и о революции. Между прочим, во время одной из прогулок Блок сказал ей с шутливой интонацией: «Вы не похожи на актрису, вы — как Валя Веригина».

Надежда Ивановна говорила мне, что Александр Александрович в первое время их знакомства бывал часто веселым, но мало-помалу стал мрачнеть.

Однажды вся труппа Большого драматического театра фотографировалась, через стеклянный потолок лился дневной свет, придававший лицам мертвенный отпечаток. Блок обратился к Надежде Ивановне со словами: «Вы замечаете, что у всех нас лица, опаленные огнем великого гнева?» Разговоры в этом духе Блок стал вести, по словам Комаровской, часто, но все же ей удавалось иногда настраивать его и на юмористический лад. Например, она как-то назвала некоторых писателей, главным образом, кажется, сотрудников журнала «Весы»[[228]](#endnote-219), именами падших ангелов из романа Анатоля Франса «Восстание ангелов». Александр Александрович находил сравнения очень удачными и смеялся больше всего над собой. Его Комаровская сравнила с ангелом Мираром, покинувшим небесные чертоги ради любви к кафешантанной певице. На земле Мирар стал музыкантом, но ему трудно было приспособиться к ее условиям. Его небесные мелодии были чужды людям. Мирар спрятал свои крылья в стенной шкаф, где их уничтожала моль, несмотря на то, что он сыпал и перец, и камфару, и соль, чтобы их спасти. Ангел приходил посмотреть на свои погибающие крылья и тихонько плакал. Последнее время всякий раз, когда Комаровская встречалась с Блоком, она спрашивала, как его крылышки, а он с горьким смехом отвечал: «Плохо, Надежда Ивановна, от них остается уже очень немного». Незадолго до того как поэт окончательно слег, она встретила его на улице и была поражена той переменой, которая в нем произошла. Комаровская не выдержала и сказала ему с тревогой: «Александр Александрович, что же остается обыкновенным слабым людям, если вы не выдерживаете?» Он как-то весь встрепенулся и ответил поспешно: «Нет, Надежда Ивановна, я верю… верю… и со мной пройдет». Однако болезнь сердца не прошла, а все усиливалась. Поэт уже не выходил из дому и не вставал, и все ближе подступало последнее отчаяние. Однажды Любовь Дмитриевна, находившаяся неотлучно возле больного, услышала из соседней комнаты тяжелые рыдания. Она сейчас же прибежала к Александру Александровичу со словами: «Саша, что ты?» Блок горько и безнадежно плакал, закрыв лицо руками. Когда последнее отчаяние подступило к нему, измученному физическими страданиями, он окончательно изнемог.

Мне лично осталось лишь печальное утешение, что я не была свидетельницей угасания Блока, и в моей памяти остался жить большой, веривший в свою миссию поэт и ничем не заслоненный образ беззаботного предводителя «снежных масок» — «того, веселого, в сукне да соболях»[[229]](#endnote-220).

## **{****221}** Длинный постскриптум

Вспоминая Блока, невольно вижу перед собой и Мейерхольда: для меня, в моей жизни, они стоят рядом.

Судьба разбросала нас в разные стороны, и я долго не встречалась со своим учителем. В начале 20‑х годов он расстался с Ольгой Михайловной Мунт, и это невольно отдалило нас друг от друга. Но в конце 1934 года, когда нам с Катей Мунт стало известно, что у Мейерхольда собираются отнять театр, мы решили повидаться с ним. Свидание произошло на спектакле «Дама с камелиями», в один из последних приездов Театра имени Вс. Мейерхольда в Ленинград. После второго акта мы пошли за кулисы. Мейерхольд ждал нас в коридоре. Мы молча обняли его. Он был взволнован и некоторое время, не произнося ни слова, держал нас за руки. Потом предложил досмотреть спектакль из-за кулис. Катя отказалась — ей хотелось увидеть третье действие из зрительного зала, а я пошла за Всеволодом Эмильевичем. Мы стояли и тихо переговаривались, как бывало часто в прежние времена. Все печальное и досадное куда-то ушло, далекое и милое посмотрело на нас из-за театральных кулис. Досматривая спектакль из зрительного зала, мы с Катей радовались успеху нашего режиссера, которого публика особенно горячо приветствовала в тот вечер.

Через некоторое время Мейерхольд приехал в Ленинград один, по приглашению Академического театра драмы, для того чтобы ввести новых исполнителей в «Маскарад». Катя Мунт позвонила мне и пригласила в гости, сказав как-то таинственно: «Приходи к нам завтра вечером, непременно». У Мунт меня ждал сюрприз. При входе в комнату я даже остановилась на мгновение, удивленная неожиданным зрелищем: за чайным столом, мирно беседуя, сидели Катя Мунт, Мейерхольд, его прежняя жена Ольга Михайловна и Борис Пронин. Всеволод Эмильевич, здороваясь, спросил меня с полуулыбкой: «А где же фолианты?» Он имел в виду мои «Воспоминания», которые я тогда уже нависала: я рассказала ему об этом на «Даме с камелиями» и обещала показать отрывки. Я ответила, что не ожидала встретить его сегодня, села на свободный стул рядом с ним и включилась в общий разговор. Тон беседы был непринужденный, но невеселый. Я заметила, что сосед мой настроен печально. Он ласково погладил мою левую руку и сказал с тихой грустью: «То же колечко…» Разговор не оживился и с приходом А. А. Голубева. Мейерхольд был явно удручен. Вскоре он поднялся, сказав, что, пожалуй, надо спешить, потому что скоро разведут мосты. В то время у него была еще квартира в Ленинграде, на Петроградской стороне. Попросив меня и Пронина проводить его, он повел нас мимо Летнего сада, где, по его признанию, вдохновлялся Пушкиным и Чайковским во время постановки «Пиковой дамы». С упоением рассказывал он нам о том, что ему удалось в спектакле, что особенно дорого. Слушая его, я машинально {222} коснулась решетки и, ощутив под рукой чугунный цветок, задумалась. Мне вспомнилось, как Мейерхольд читал когда-то «Железные лилии» Роденбаха, а поезд мчал нас через весеннюю цветущую степь и на маленьких станциях через открытые окна вагона до нас доносилось благоухание вишневых деревьев и пение жаворонков. Но все это длилось мгновение. Мейерхольд говорил уже о другом — о печальном и скучном: «Пора идти, поздно». Мы направились к мосту. Прощаясь, Всеволод Эмильевич пожал нам руки и сказал: «Теперь я пойду один». И он зашагал по мосту на противоположный берег. Мы долго стояли и провожали его взглядом, и мне казалось, что я больше не увижу своего учителя.

Но, к счастью, был у нас и «праздник примирения» — светлый и прекрасный, как вечера нашей артистической юности. К тому времени я уже была знакома с Зинаидой Райх, мне нравился ее открытый характер и непосредственность, и когда Николай Павлович предложил пригласить к нам Мейерхольда с Райх, я встретила это предложение с восторгом. Стали придумывать, как позабавнее встретить гостей. Вспомнили, что Мейерхольд в молодости любил экзотику, но где ее взять? Все же придумали: достали арбуз феноменальных размеров и водрузили его на тумбу в передней, срезав верх так, чтобы арбуз приветливо алел навстречу гостям. Конечно, это сразу вызвало взрыв веселья. Первыми приехали Мейерхольд с Райх и Катя Мунт, потом Голубев и Пронин. Знакомя Зинаиду Николаевну с моей семьей, Всеволод Эмильевич тронул меня очень теплым, родственным отношением к нам. Представляя Николая Павловича, он весело, по-детски сказал: «Вот, красавец был… Ну, теперь, конечно, не то…» В тот вечер Мейерхольд с нежностью и восхищением говорил о Станиславском, который тогда так поддержал его. Вообще, настроение у всех было радостное. Когда стали вспоминать старых знакомых петербургского художественного мира, Мейерхольд грустно сказал: «Да, все умерли, мы вот только остались», — но печальное облачко не заслонило радость встречи. Заговорили о прежних спектаклях, о «Сестре Беатрисе», восстал из пепла забвения и «Балаганчик».

Разговор становился все оживленнее, и вдруг, в самый разгар, Мейерхольд снова вспомнил о злополучных мостах. О том, что их скоро будут разводить, он сказал беспечным и веселым тоном, но меня вдруг охватило неясное беспокойство, возник в памяти тот вечер, когда мы с Прониным провожали Мейерхольда.

И теперь, вспоминая о наших последних встречах, я вижу этот мост через Неву, который вот‑вот должны развести, и уходящего от нас Мейерхольда.

# **{****238}** Именной указатель

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Адашев (Платонов) А. И. [25](#_page025), [156](#_page156), [*223*](#_page223)

Адельгейм Раф. Л. и Роб. Л. [66](#_page066), [*226*](#_page226)

Азов (Ашкинази) В. А. [92](#_page092), [*229*](#_page229)*,* [*231*](#_page231)

Александров Н. Г. [57](#_page057)

Алперс Б. В. [188](#_page188), [*235*](#_page235)

Алперс В. В. [188](#_page188), [*235*](#_page235)

Алперс В. М. [*235*](#_page235)

Алперс С. В. [188](#_page188), [*235*](#_page235)

Алчевский И. А. [216](#_page216), [*237*](#_page237)

Альтман Н. И. [*232*](#_page232)

Англада-Камароса Э. [177](#_page177)

Андерсен Г. Х. [15](#_page015)

Андреев Л. Н. [101](#_page101), [114](#_page114), [116](#_page116), [117](#_page117), [144](#_page144), [156](#_page156), [164](#_page164), [168](#_page168), [190](#_page190), [*224*](#_page224)*,* [*230*](#_page230)*,* [*233*](#_page233)

Андреев П. З. [157](#_page157)

Андреева Л. А. — см. [Дельмас Л. А.](#_Tosh0004354)

Андреева М. Ф. [27](#_page027), [35](#_page035), [49](#_page049), [55](#_page055), [56](#_page056), [58](#_page058), [73](#_page073) —– [77](#_page077), [212](#_page212), [213](#_page213)

Аничков Е. В. [202](#_page202), [*236*](#_page236)

Ан-ский С. — см. [Раппопорт С. А.](#_Tosh0004355)

Аполлонский Р. Б. [147](#_page147)

Арапов А. А. [*231*](#_page231)

Арбатов (Архипов) Н. Н. [84](#_page084), [156](#_page156), [*228*](#_page228)*,* [*233*](#_page233)

Ардалова [165](#_page165)

Аркадьев А. И. [90](#_page090), [115](#_page115), [124](#_page124), [144](#_page144), [146](#_page146), [147](#_page147), [149](#_page149), [161](#_page161), [165](#_page165)

Артем А. Р. [30](#_page030)

Асланов Н. П. [160](#_page160)

Ассинг А. А. [156](#_page156)

Ауслендер С. А. [107](#_page107), [109](#_page109), [112](#_page112), [113](#_page113), [123](#_page123), [137](#_page137), [138](#_page138), [*230*](#_page230)*–* [*232*](#_page232)

Ахматова А. А. [201](#_page201)

Бакст Л. С. [87](#_page087), [106](#_page106), [133](#_page133), [134](#_page134), [*230*](#_page230)

Бальмонт К. Д. [80](#_page080), [*227*](#_page227)

Баранов Н. А. [35](#_page035)

Барон [65](#_page065)

Барятинский В. В. [156](#_page156)

Бауман Н. Э. [58](#_page058), [76](#_page076)

Бебутова Е. М. [179](#_page179), [180](#_page180)

Бекетова М. А. [89](#_page089), [95](#_page095), [110](#_page110), [218](#_page218), [219](#_page219), [*228*](#_page228)*,* [*230*](#_page230)

Белый А. (Бугаев Б. Н.) [124](#_page124), [137](#_page137), [*231*](#_page231)

Беляев Ю. Д. [192](#_page192)

Бенуа Ал‑др Н. [133](#_page133), [134](#_page134), [*232*](#_page232)*,* [*235*](#_page235)

Бенуа Альб. Н. [133](#_page133), [134](#_page134)

Бережной Т. И. [162](#_page162)

Бернар С. [7](#_page007), [13](#_page013), [130](#_page130), [131](#_page131), [197](#_page197)

Бетховен Л. ван [182](#_page182)

Бецкий (Кобецкий) М. А. [70](#_page070), [78](#_page078), [84](#_page084), [101](#_page101), [104](#_page104), [106](#_page106), [165](#_page165), [*227*](#_page227)

Блок А. А. [6](#_page006) – [12](#_page012), [16](#_page016), [77](#_page077), [79](#_page079), [80](#_page080), [87](#_page087) – [89](#_page089), [93](#_page093) – [101](#_page101), [106](#_page106) – [114](#_page114), [116](#_page116) — {239} [119](#_page119), [122](#_page122) – [124](#_page124), [126](#_page126), [134](#_page134) – [144](#_page144), [155](#_page155), [157](#_page157), [158](#_page158), [172](#_page172), [175](#_page175), [177](#_page177), [179](#_page179), [182](#_page182), [183](#_page183), [185](#_page185), [186](#_page186), [190](#_page190) – [196](#_page196), [201](#_page201) – [203](#_page203), [205](#_page205) – [210](#_page210), [213](#_page213), [214](#_page214), [216](#_page216) – [220](#_page220), [*228*](#_page228)*–* [*232*](#_page232)*,* [*234*](#_page234)*–* [*237*](#_page237)

Блок Л. Д. — см. [Менделеева-Блок Л. Д.](#_Tosh0004356)

Блюменталь-Тамарина М. М. [152](#_page152), [153](#_page153)

Боборыкин П. Д. [36](#_page036), [*224*](#_page224)

Бобрищев-Пушкин А. В. [206](#_page206), [*236*](#_page236)

Бодлер Ш. [*234*](#_page234)

Болеславский Р. В. [*235*](#_page235)

Бонди А. М. [188](#_page188)

Бонди С. М. [186](#_page186), [188](#_page188), [190](#_page190), [192](#_page192), [198](#_page198), [203](#_page203), [206](#_page206), [*235*](#_page235)

Бонди Ю. М. [175](#_page175), [183](#_page183), [186](#_page186), [188](#_page188), [192](#_page192), [206](#_page206) – [208](#_page208), [210](#_page210), [216](#_page216), [*234*](#_page234)

Борисов Б. С. [152](#_page152), [153](#_page153)

Бочарникова Н. [212](#_page212)

Бравич К. В. [43](#_page043), [85](#_page085), [90](#_page090), [106](#_page106), [115](#_page115), [122](#_page122), [126](#_page126), [*230*](#_page230)*,* [*233*](#_page233)

Браиловский Л. М. [81](#_page081)

Бродский И. И. [181](#_page181)

Брюсов В. Я. [6](#_page006), [80](#_page080), [87](#_page087), [*226*](#_page226)*,* [*227*](#_page227)

Бурджалов Г. С. [36](#_page036), [53](#_page053), [70](#_page070), [73](#_page073), [74](#_page074), [*225*](#_page225)

Бурлюк Д. Д. [203](#_page203), [*236*](#_page236)

Буткевич Н. А. [79](#_page079), [83](#_page083), [121](#_page121), [124](#_page124), [125](#_page125), [144](#_page144), [147](#_page147), [149](#_page149), [151](#_page151)

Буткова Е. А. [153](#_page153)

Бутова Н. С. [29](#_page029), [30](#_page030), [37](#_page037), [38](#_page038), [49](#_page049), [66](#_page066), [*224*](#_page224)

Бычков (Измайлов) Н. П. [17](#_page017), [24](#_page024), [76](#_page076), [109](#_page109), [156](#_page156), [171](#_page171), [174](#_page174), [177](#_page177), [179](#_page179), [181](#_page181), [189](#_page189), [190](#_page190), [192](#_page192), [193](#_page193), [195](#_page195), [196](#_page196), [200](#_page200), [201](#_page201), [205](#_page205), [211](#_page211), [214](#_page214), [216](#_page216), [218](#_page218), [222](#_page222), [*223*](#_page223)

Вагнер Р. [60](#_page060), [61](#_page061), [157](#_page157), [*233*](#_page233)

Ван Гог В. [154](#_page154)

Варламов К. А. [64](#_page064), [65](#_page065)

Василевский Л. М. [*234*](#_page234)

Вахтангов Е. Б. [107](#_page107), [132](#_page132), [*230*](#_page230)*,* [*232*](#_page232)

Вега Карпьо Лопе Ф. де [40](#_page040)

Ведекинд Ф. [8](#_page008), [121](#_page121), [144](#_page144), [149](#_page149), [*231*](#_page231)

Велизарий М. И. [*223*](#_page223)

Венециано Д. [92](#_page092)

Веригин П. И. [15](#_page015)

Веригина Вера П. [98](#_page098), [127](#_page127), [135](#_page135), [139](#_page139), [156](#_page156)

Верхарн Э. [80](#_page080)

Верховская А. И. [162](#_page162), [165](#_page165)

Верховский Ю. Н. [193](#_page193), [*235*](#_page235)

Вилькен Ж. [74](#_page074)

Вишневский А. Л. [34](#_page034), [35](#_page035), [49](#_page049), [51](#_page051), [53](#_page053), [120](#_page120), [169](#_page169)

Вогак К. А. [194](#_page194), [201](#_page201), [202](#_page202), [210](#_page210)

Волохова (Анцыферова) Н. Н. [48](#_page048), [69](#_page069), [76](#_page076), [84](#_page084) – [89](#_page089), [91](#_page091) – [97](#_page097), [99](#_page099), [101](#_page101), [104](#_page104), [107](#_page107) – [114](#_page114), [117](#_page117), [119](#_page119), [122](#_page122) – [125](#_page125), [132](#_page132), [133](#_page133), [135](#_page135), [138](#_page138) – [145](#_page145), [150](#_page150), [151](#_page151), [200](#_page200), [218](#_page218), [219](#_page219), [*228*](#_page228)*,* [*232*](#_page232)

Волошин М. А. [87](#_page087), [100](#_page100), [*228*](#_page228)

Волынский А. Л. [87](#_page087)

Врубель М. А. [120](#_page120)

Вульф П. Л. [160](#_page160)

Высотская О. Н. [177](#_page177), [178](#_page178), [181](#_page181), [187](#_page187)

Гавардовский Егор [70](#_page070)

Гамсун К. [38](#_page038), [39](#_page039), [119](#_page119), [120](#_page120), [144](#_page144), [146](#_page146), [*231*](#_page231)*–* [*233*](#_page233)

Гаршин В. М. [21](#_page021), [*223*](#_page223)

Гауптман Г. [15](#_page015), [42](#_page042), [56](#_page056), [65](#_page065), [70](#_page070), [73](#_page073), [75](#_page075), [144](#_page144), [149](#_page149), [*227*](#_page227)

Гейерманс Г. [195](#_page195), [*235*](#_page235)

Гейне Г. [112](#_page112), [*230*](#_page230)

Гельцер А. Ф. [47](#_page047)

Генц [25](#_page025)

Германова (Красовская) М. Н. [38](#_page038), [39](#_page039), [41](#_page041), [43](#_page043), [49](#_page049), [59](#_page059), [63](#_page063), [168](#_page168), [169](#_page169), [*224*](#_page224)

Гибшман К. Э. [101](#_page101), [144](#_page144), [147](#_page147), [150](#_page150), [188](#_page188), [205](#_page205)

Глаголин (Гусев) Б. С. [48](#_page048), [156](#_page156), [*233*](#_page233)

Глебова-Судейкина О. Д. [84](#_page084), [92](#_page092)

Гнедов В. И. [203](#_page203), [*236*](#_page236)

Гнесин Г. Ф. [188](#_page188), [189](#_page189)

Гнесин М. Ф. [11](#_page011), [188](#_page188), [192](#_page192), [197](#_page197) – [199](#_page199), [216](#_page216), [*234*](#_page234)*,* [*235*](#_page235)

Гоголь Н. В. [15](#_page015)

Гойя Ф. [116](#_page116), [168](#_page168)

{240} Головин А. Я. [198](#_page198), [199](#_page199), [*232*](#_page232)*,* [*231*](#_page231)

Голубев А. А. [13](#_page013), [89](#_page089), [101](#_page101), [103](#_page103), [106](#_page106), [124](#_page124), [134](#_page134), [144](#_page144), [180](#_page180), [191](#_page191), [194](#_page194), [208](#_page208), [221](#_page221), [222](#_page222), [*228*](#_page228)

Гольдони К. [179](#_page179), [201](#_page201), [202](#_page202), [*236*](#_page236)

Гольст Ф. Г. [70](#_page070)

Горин-Горяинов Б. А. [152](#_page152), [153](#_page153)

Городецкий С. М. [86](#_page086) – [89](#_page089), [107](#_page107) – [109](#_page109), [112](#_page112), [113](#_page113), [123](#_page123), [137](#_page137), [138](#_page138), [*228*](#_page228), [*237*](#_page237)

Горький А. М. [5](#_page005), [32](#_page032), [33](#_page033), [61](#_page061), [73](#_page073) – [75](#_page075), [77](#_page077), [212](#_page212), [213](#_page213), [*224*](#_page224)

Гофман Э.‑Т.‑А. [15](#_page015), [32](#_page032), [215](#_page215), [216](#_page216), [*235*](#_page235)

Гофмансталь Г. фон [113](#_page113), [140](#_page140), [144](#_page144)

Гоцци К. [11](#_page011), [32](#_page032), [60](#_page060), [194](#_page194), [201](#_page201), [202](#_page202), [*235*](#_page235)

Грей В. [212](#_page212)

Греков И. Н. [66](#_page066), [153](#_page153)

Гремиславский И. Я. [*235*](#_page235)

Грибоедов А. С. [15](#_page015), [*233*](#_page233)

Грибунин В. Ф. [28](#_page028), [30](#_page030), [55](#_page055), [147](#_page147), [*225*](#_page225)

Григорьев Б. Д. [215](#_page215)

Гримальди Э. [46](#_page046), [47](#_page047), [*225*](#_page225)

Гриневская И. А. [*232*](#_page232)

Грипич А. Л. [206](#_page206), [*236*](#_page236)

Громов М. А. [31](#_page031), [*224*](#_page224)

Гуревич Л. Я. [*233*](#_page233)

Гюго В. [40](#_page040)

Давидовский К. А. [101](#_page101), [144](#_page144), [146](#_page146)

Давыдов В. Н. [64](#_page064)

Дагмаров [161](#_page161), [165](#_page165)

Дамаев В. П. [45](#_page045), [*224*](#_page224)

Данеман К. И. [*234*](#_page234)

Д’Аннунцио Г. [59](#_page059), [127](#_page127)

Данте А. [14](#_page014), [93](#_page093)

Дауге П. Г. [57](#_page057)

Дебюро Ж.‑Б.‑Г. [32](#_page032), [149](#_page149), [*224*](#_page224)

Дебюсси К. А. [177](#_page177)

Дельмас Л. А. [201](#_page201), [202](#_page202), [*235*](#_page235)

Денисов В. И. [70](#_page070), [121](#_page121), [*226*](#_page226)*,* [*231*](#_page231)

Джотто [92](#_page092), [*229*](#_page229)

Добужинский М. В. [173](#_page173), [215](#_page215), [*231*](#_page231)

Добычина Н. Е. [196](#_page196)

Доде А. [130](#_page130)

Долгоруков П. Д. [68](#_page068), [*226*](#_page226)

Донской Ю. Ф. [176](#_page176), [177](#_page177)

Достоевский Ф. М. [21](#_page021), [171](#_page171), [*224*](#_page224)

Дузе Э. [7](#_page007), [13](#_page013), [38](#_page038), [127](#_page127) – [131](#_page131)

Дункан А. [127](#_page127), [132](#_page132) – [134](#_page134), [157](#_page157)

Дурасевич (Адурская) А. Ф. [37](#_page037)

Дымов (Перельман) О. И. [87](#_page087), [162](#_page162)

Евреинов Н. Н. [72](#_page072), [*227*](#_page227), [*236*](#_page236)

Егоров А. И. [181](#_page181)

Егоров В. Е. [*231*](#_page231)

Елисеев Г. Г. [*224*](#_page224)

Ермолова М. Н. [7](#_page007), [41](#_page041), [42](#_page042), [44](#_page044)

Ершов В. Л. [157](#_page157)

Есипович А. П. [200](#_page200)

Жанен Ж. [149](#_page149)

Жигалин И. [149](#_page149), [151](#_page151)

Жирмунский В. М. [*235*](#_page235)

Жихарева Е. Т. [70](#_page070), [71](#_page071)

Жуковский В. А. [36](#_page036), [39](#_page039)

Жулавский Ю. [149](#_page149), [160](#_page160), [*233*](#_page233)

Завадский Ю. А. [13](#_page013)

Загаров (Фессинг) А. Л. [36](#_page036), [67](#_page067)

Зайцев Б. К. [87](#_page087)

Закушняк А. Я. [101](#_page101), [121](#_page121), [122](#_page122), [143](#_page143), [155](#_page155)

Запольская Г. [153](#_page153)

Захава Б. Е. [*230*](#_page230)

Збруева Е. И. [61](#_page061)

Зелинский Ф. Ф. [87](#_page087), [*228*](#_page228)

Зимин С. И. [*224*](#_page224)

Зиновьева-Аннибал Л. Д. [87](#_page087), [100](#_page100), [*229*](#_page229)

Зноско-Боровская [205](#_page205), [*236*](#_page236)

Зноско-Боровский Е. А. [201](#_page201), [202](#_page202)

Зонов А. П. [70](#_page070), [101](#_page101), [121](#_page121), [144](#_page144), [150](#_page150), [*221*](#_page221)

Зудерман Г. [23](#_page023), [41](#_page041), [48](#_page048), [*221*](#_page221)

Ибсен Г. [15](#_page015), [22](#_page022), [23](#_page023), [27](#_page027), [31](#_page031), [39](#_page039), [57](#_page057), [71](#_page071), [73](#_page073), [79](#_page079), [113](#_page113), [128](#_page128), [144](#_page144) – [146](#_page146), [156](#_page156), [169](#_page169), [*221*](#_page221)*–* [*229*](#_page229)*,* [*233*](#_page233)

Иван Сергеевич — см. [Бауман Н. Э.](#_Tosh0004357)

Иванов Вяч. И. [77](#_page077), [79](#_page079), [87](#_page087), [88](#_page088), [99](#_page099), [100](#_page100), [112](#_page112), [113](#_page113), [198](#_page198), [*228*](#_page228)*–* [*230*](#_page230)

{241} Иванов Евг. П. [139](#_page139), [192](#_page192), [196](#_page196), [197](#_page197), [*230*](#_page230)*,* [*232*](#_page232)

Иванова В. В. [36](#_page036), [37](#_page037), [42](#_page042), [47](#_page047), [48](#_page048), [88](#_page088) – [90](#_page090), [94](#_page094), [107](#_page107) – [109](#_page109), [112](#_page112), [113](#_page113), [116](#_page116), [117](#_page117), [123](#_page123), [124](#_page124), [138](#_page138)

Игнатьев (Казанский) И. В. [202](#_page202)

Ильяшенко-Панкратова Л. С. [205](#_page205), [*236*](#_page236)

Инская В. Ф. [70](#_page070)

Ионкер В. И. [174](#_page174)

Калитович И. Ф. [70](#_page070), [71](#_page071)

Кальдерон де ла Барка П. Э. [186](#_page186), [189](#_page189), [191](#_page191)

Канин А. И. [70](#_page070)

Карелина-Раич Р. А. [152](#_page152), [153](#_page153)

Карпов Е. П. [202](#_page202), [*236*](#_page236)

Качалов (Шверубович) В. И. [13](#_page013), [21](#_page021), [22](#_page022), [25](#_page025), [26](#_page026), [28](#_page028), [33](#_page033), [34](#_page034), [36](#_page036), [46](#_page046), [49](#_page049) – [58](#_page058), [65](#_page065), [67](#_page067), [74](#_page074), [76](#_page076), [115](#_page115), [119](#_page119), [160](#_page160), [161](#_page161), [165](#_page165) – [171](#_page171), [*224*](#_page224)*,* [*234*](#_page234)

Кварталова А. И. [162](#_page162) – [165](#_page165), [*233*](#_page233)

Клевер Ю. Ю. [154](#_page154), [*233*](#_page233)

Клепинина В. Н. [198](#_page198), [199](#_page199)

Климов М. М. [152](#_page152)

Клюев Н. А. [204](#_page204), [*236*](#_page236)

Книппер-Чехова О. Л. [27](#_page027), [33](#_page033), [34](#_page034), [54](#_page054), [56](#_page056), [119](#_page119), [168](#_page168)

Коган Н. А. [*232*](#_page232), [*237*](#_page237)

Коган П. С. [218](#_page218), [*232*](#_page232)

Коклен Б.‑К. (Старший) [60](#_page060), [61](#_page061), [75](#_page075), [*226*](#_page226)

Колупаев Н. А. [*226*](#_page226)*,* [*233*](#_page233)

Комаровская (Секевич) Н. И. [35](#_page035) – [37](#_page037), [51](#_page051), [52](#_page052), [57](#_page057), [66](#_page066), [74](#_page074), [149](#_page149), [154](#_page154), [159](#_page159), [161](#_page161), [219](#_page219), [220](#_page220), [*231*](#_page231)

Комиссаржевская В. Ф. [5](#_page005) – [7](#_page007), [11](#_page011), [13](#_page013) – [16](#_page016), [60](#_page060), [63](#_page063), [64](#_page064), [74](#_page074), [77](#_page077), [81](#_page081), [83](#_page083) – [93](#_page093), [101](#_page101), [107](#_page107), [110](#_page110), [113](#_page113), [116](#_page116), [117](#_page117), [121](#_page121) – [123](#_page123), [125](#_page125) – [127](#_page127), [143](#_page143), [144](#_page144), [151](#_page151), [152](#_page152), [161](#_page161), [162](#_page162), [164](#_page164), [175](#_page175), [207](#_page207), [*225*](#_page225)*–* [*234*](#_page234)

Комиссаржевский Ф. Ф. [83](#_page083), [85](#_page085), [126](#_page126), [143](#_page143), [*228*](#_page228)

Коралли В. А. [47](#_page047), [*225*](#_page225)

Корвин А. А. [144](#_page144), [147](#_page147), [150](#_page150), [206](#_page206), [211](#_page211), [214](#_page214), [217](#_page217), [*236*](#_page236)

Коровин К. А. [11](#_page011), [61](#_page061), [153](#_page153) – [155](#_page155), [159](#_page159), [161](#_page161), [*227*](#_page227)

Корчагина-Александровская Е. П. [13](#_page013), [106](#_page106)

Корш Ф. А. [15](#_page015), [49](#_page049), [143](#_page143), [149](#_page149), [151](#_page151), [152](#_page152), [153](#_page153), [155](#_page155), [156](#_page156), [*233*](#_page233)

Косминская Л. А. [74](#_page074), [76](#_page076)

Костромской (Чалеев) Н. Ф. [70](#_page070)

Котляревская В. В. [*225*](#_page225)

Кошеверов Л. С. [*225*](#_page225), [*226*](#_page226)

Крамов А. Г. [200](#_page200)

Красов (Некрасов) Н. Д. [84](#_page084), [161](#_page161), [*228*](#_page228)

Красовский П. С. [39](#_page039)

Кристман Г. И. и Э. И. [44](#_page044), [45](#_page045), [*224*](#_page224)

Крымов Н. П. [*231*](#_page231)

Крэг Г. [169](#_page169), [*233*](#_page233)

Кублицкая-Пиоттух А. А. [95](#_page095), [96](#_page096), [118](#_page118), [190](#_page190) – [193](#_page193), [195](#_page195), [209](#_page209), [213](#_page213), [218](#_page218), [219](#_page219), [*234*](#_page234)*,* [*235*](#_page235)*,* [*231*](#_page231)

Кублицкий-Пиоттух Ф. Ф. [192](#_page192), [*235*](#_page235)

Кугель А. Р. [6](#_page006), [83](#_page083), [170](#_page170), [*226*](#_page226)*–* [*232*](#_page232)*,* [*234*](#_page234)

Кузмин М. А. [87](#_page087), [88](#_page088), [105](#_page105), [107](#_page107), [118](#_page118), [179](#_page179), [180](#_page180), [*228*](#_page228)*,* [*230*](#_page230)*,* [*235*](#_page235)

Кузнецов П. В. [120](#_page120)

Кузьмин-Караваев (Тверской) К. К. [187](#_page187), [200](#_page200) – [202](#_page202), [205](#_page205), [214](#_page214), [*236*](#_page236)

Кульбин Н. И. [11](#_page011), [173](#_page173), [175](#_page175), [178](#_page178), [179](#_page179), [185](#_page185), [189](#_page189), [*234*](#_page234)

Кулябко-Корецкая А. И. [206](#_page206), [211](#_page211), [215](#_page215), [*236*](#_page236)

Курихин Ф. Н. [165](#_page165)

Кшесинская М. Ф. [47](#_page047)

Кьяри П., аббат [201](#_page201), [*236*](#_page236)

Лачинов П. Н. [187](#_page187)

Лебедев П. Н. [30](#_page030)

Лебединский И. А. [101](#_page101), [161](#_page161), [165](#_page165)

Левитан И. И. [*227*](#_page227)

Ленин В. И. [*227*](#_page227)

Ленский (Вервициотти) А. П. [26](#_page026), [42](#_page042), [43](#_page043)

Леонидов (Вольфензон) Л. М. [49](#_page049), [51](#_page051), [169](#_page169)

Леонтьев П. И. [70](#_page070)

{242} Лепони [182](#_page182), [187](#_page187)

Лермонтов М. Ю. [15](#_page015), [19](#_page019), [20](#_page020), [139](#_page139)

Лешков П. И. [200](#_page200)

Лешковская Е. К. [26](#_page026), [43](#_page043)

Либаков М. В. [*233*](#_page233)

Лилина (Перевощикова) М. П. [39](#_page039), [40](#_page040), [54](#_page054), [55](#_page055)

Липковская Л. Я. [192](#_page192), [*235*](#_page235)

Лисенко [53](#_page053)

Литовцева Н. Н. [57](#_page057), [65](#_page065), [67](#_page067), [119](#_page119)

Лишневская В. А. [203](#_page203), [204](#_page204), [214](#_page214), [216](#_page216)

Логинов А. В. [70](#_page070), [71](#_page071)

Лужский (Калужский) В. В. [37](#_page037), [52](#_page052), [*224*](#_page224)*,* [*225*](#_page225)*,* [*233*](#_page233)

Львович (Щекина) В. Н. [37](#_page037)

Льюис Дж. Г. [155](#_page155)

Любарская [162](#_page162)

Любош А. С. [106](#_page106), [161](#_page161), [165](#_page165)

Лядов А. К. [91](#_page091), [92](#_page092), [*229*](#_page229)

Майков В. И. [24](#_page024)

Максимов В. В. [75](#_page075)

Максимов Д. Е. [11](#_page011), [*232*](#_page232)

Манохин Ф. Н. [35](#_page035), [36](#_page036)

Маныкин-Невструев Н. А. [58](#_page058), [*226*](#_page226)*,* [*232*](#_page232)

Маринетти Ф. Т. [199](#_page199), [*235*](#_page235)

Маршева Е. А. [194](#_page194)

Маяковский В. В. [11](#_page011), [203](#_page203), [204](#_page204)

Мгебров А. А. [174](#_page174), [176](#_page176), [177](#_page177), [179](#_page179), [184](#_page184), [186](#_page186), [188](#_page188), [189](#_page189), [205](#_page205), [208](#_page208), [*234*](#_page234)*,* [*236*](#_page236)

Мейерхольд В. Э. [5](#_page005) – [9](#_page009), [11](#_page011), [12](#_page012), [15](#_page015), [16](#_page016), [26](#_page026), [69](#_page069) – [71](#_page071), [73](#_page073), [74](#_page074), [77](#_page077) – [87](#_page087), [89](#_page089) – [94](#_page094), [98](#_page098), [99](#_page099), [101](#_page101) – [107](#_page107), [109](#_page109), [112](#_page112), [114](#_page114), [116](#_page116), [117](#_page117), [119](#_page119) – [127](#_page127), [134](#_page134), [135](#_page135), [137](#_page137), [140](#_page140), [144](#_page144) – [151](#_page151), [155](#_page155) – [157](#_page157), [163](#_page163), [175](#_page175) – [178](#_page178), [181](#_page181), [183](#_page183) – [195](#_page195), [197](#_page197) – [203](#_page203), [205](#_page205) – [208](#_page208), [210](#_page210) – [212](#_page212), [214](#_page214) – [217](#_page217), [220](#_page220) – [222](#_page222), [*225*](#_page225)*–* [*237*](#_page237)

Мейерхольд О. М. [69](#_page069), [83](#_page083), [150](#_page150), [189](#_page189), [191](#_page191), [193](#_page193), [204](#_page204), [220](#_page220), [221](#_page221), [*225*](#_page225)

Мемлинг Г. [92](#_page092), [*229*](#_page229)

Менделеева А. И. [95](#_page095), [118](#_page118), [157](#_page157), [*233*](#_page233)

Менделеева-Блок Л. Д. [88](#_page088), [95](#_page095) – [97](#_page097), [99](#_page099), [107](#_page107) – [112](#_page112), [117](#_page117), [118](#_page118), [122](#_page122) – [124](#_page124), [132](#_page132), [133](#_page133), [137](#_page137), [139](#_page139), [140](#_page140), [144](#_page144), [145](#_page145), [155](#_page155), [157](#_page157), [158](#_page158), [172](#_page172), [174](#_page174), [175](#_page175), [177](#_page177), [179](#_page179), [184](#_page184), [185](#_page185), [187](#_page187) – [193](#_page193), [195](#_page195), [196](#_page196), [200](#_page200), [201](#_page201), [205](#_page205), [209](#_page209), [210](#_page210), [213](#_page213), [214](#_page214), [216](#_page216) – [220](#_page220), [*233*](#_page233)*,* [*234*](#_page234)*,* [*236*](#_page236)

Метерлинк М. [13](#_page013), [70](#_page070), [71](#_page071), [73](#_page073), [74](#_page074), [76](#_page076), [80](#_page080), [93](#_page093), [101](#_page101), [122](#_page122), [156](#_page156), [*226*](#_page226)*–* [*229*](#_page229)*,* [*231*](#_page231)

Метерлинк-Леблан Ж. [131](#_page131)

Миклашевский К. М. [177](#_page177), [201](#_page201), [202](#_page202), [*235*](#_page235)

Милиоти В. Д. [87](#_page087), [120](#_page120)

Милиоти Н. Д. [87](#_page087), [120](#_page120)

Миронова В. А. [22](#_page022), [*223*](#_page223)

Михайлович-Дольский М. М. [21](#_page021), [*223*](#_page223)

Моисси А. [13](#_page013), [171](#_page171), [*234*](#_page234)

Мольер Ж.‑Б. [60](#_page060), [195](#_page195), [*235*](#_page235)

Мордкин М. М. [46](#_page046), [47](#_page047), [*225*](#_page225)

Морозов С. Т. [26](#_page026), [34](#_page034), [*223*](#_page223)

Москвин И. М. [21](#_page021), [28](#_page028), [34](#_page034), [37](#_page037), [55](#_page055), [57](#_page057), [58](#_page058), [67](#_page067), [74](#_page074)

Мосолова В. И. [165](#_page165)

Мунт Е. М. [46](#_page046), [69](#_page069) – [71](#_page071), [73](#_page073), [74](#_page074), [79](#_page079) – [83](#_page083), [88](#_page088), [89](#_page089), [92](#_page092) – [94](#_page094), [99](#_page099) – [101](#_page101), [103](#_page103), [107](#_page107), [108](#_page108), [112](#_page112), [113](#_page113), [115](#_page115) – [117](#_page117), [119](#_page119), [120](#_page120), [122](#_page122) – [124](#_page124), [134](#_page134), [135](#_page135), [138](#_page138), [140](#_page140), [144](#_page144), [149](#_page149), [221](#_page221), [222](#_page222), [*225*](#_page225)*,* [*227*](#_page227)

Муратова Е. П. [37](#_page037), [38](#_page038), [41](#_page041), [54](#_page054), [56](#_page056), [57](#_page057), [66](#_page066), [69](#_page069), [74](#_page074), [76](#_page076), [119](#_page119), [161](#_page161), [*224*](#_page224)

Мусина (Озаровская) Д. М. [132](#_page132), [133](#_page133)

Мусоргский М. П. [159](#_page159), [160](#_page160)

Муханов Н. И. [*223*](#_page223)

Наврозова [188](#_page188)

Назабек Е. А. [179](#_page179), [180](#_page180)

Найденов С. А. [*224*](#_page224)

Направник Э. Ф. [*233*](#_page233)

Нарбекова О. П. [70](#_page070) – [72](#_page072), [79](#_page079), [121](#_page121), [143](#_page143), [*221*](#_page221)

Нароков (Якубов) М. С. [79](#_page079)

Неволин Б. С. [144](#_page144)

Незлобии К. Н. [160](#_page160)

Незлобина [200](#_page200)

{243} Нелидов А. П. [79](#_page079), [101](#_page101)

Немирович-Данченко Вл. И. [5](#_page005), [6](#_page006), [24](#_page024), [25](#_page025), [30](#_page030), [33](#_page033), [34](#_page034), [36](#_page036), [39](#_page039), [42](#_page042), [48](#_page048) – [51](#_page051), [58](#_page058), [59](#_page059), [65](#_page065), [73](#_page073), [125](#_page125), [151](#_page151), [*224*](#_page224)*–* [*226*](#_page226)*,* [*233*](#_page233)

Немирович-Данченко В. И. [37](#_page037), [43](#_page043)

Нордау М. [84](#_page084), [*228*](#_page228)

Нордман-Северова Н. Б. [181](#_page181), [*234*](#_page234)

Нотман (Энритон) Г. Ф. [211](#_page211), [212](#_page212)

Озаровская О. Э. [133](#_page133), [134](#_page134)

Озаровская Т. [133](#_page133), [134](#_page134)

Озаровский Ю. Э. [133](#_page133), [134](#_page134)

Окулов А. И. [68](#_page068)

Орленев П. Н. [*223*](#_page223)

Орлов-Давыдов А. А. [*226*](#_page226)

Осипов И. (Абельсон И. О.) [*232*](#_page232)

Островский Н. А. [15](#_page015), [42](#_page042), [43](#_page043), [64](#_page064), [143](#_page143), [153](#_page153), [*224*](#_page224)

Павлова А. П. [*225*](#_page225)

Павлова [28](#_page028), [215](#_page215)

Панина С. В. [68](#_page068), [*226*](#_page226)

Певцов И. Н. [70](#_page070), [74](#_page074)

Петипа М. М. [22](#_page022), [*223*](#_page223)

Петренко Е. Ф. [157](#_page157)

Петров Н. В. [*236*](#_page236)

Петрова В. А. [70](#_page070) – [72](#_page072), [206](#_page206), [211](#_page211)

Петрова М. [*236*](#_page236)

Петровский А. П. [*236*](#_page236)

Пильский П. М. [*232*](#_page232)

Пинеро А. [43](#_page043)

Платон [121](#_page121)

По Э.‑А. [121](#_page121)

Подгорный В. А. [67](#_page067), [70](#_page070), [144](#_page144), [147](#_page147), [150](#_page150), [*226*](#_page226)*,* [*227*](#_page227)

Помялова А. И. [30](#_page030), [31](#_page031)

Понс А. И. [35](#_page035)

Попов Н. А. [127](#_page127), [*232*](#_page232)*,* [*236*](#_page236)

Потемкин П. П. [173](#_page173), [*234*](#_page234)

Потоцкая М. А. [148](#_page148)

Преображенская О. И. [70](#_page070), [80](#_page080)

Пронин Б. К. [11](#_page011), [57](#_page057), [58](#_page058), [67](#_page067) – [70](#_page070), [72](#_page072), [73](#_page073), [77](#_page077), [79](#_page079), [81](#_page081) – [83](#_page083), [87](#_page087), [89](#_page089), [107](#_page107), [109](#_page109), [113](#_page113), [172](#_page172), [174](#_page174), [175](#_page175), [181](#_page181), [189](#_page189), [203](#_page203), [204](#_page204), [214](#_page214) – [216](#_page216), [221](#_page221), [222](#_page222), [*225*](#_page225)*,* [*227*](#_page227)*,* [*234*](#_page234)*,* [*236*](#_page236)

Пушкин А. С. [45](#_page045), [134](#_page134), [139](#_page139), [160](#_page160), [203](#_page203), [221](#_page221)

Пшибышевский С. [70](#_page070), [90](#_page090), [*228*](#_page228)*,* [*231*](#_page231)

Пяст В. А. [175](#_page175), [182](#_page182), [183](#_page183), [190](#_page190) – [192](#_page192), [*234*](#_page234)

Пятницкий К. Н. [*224*](#_page224)

Радлов Н. Э. [*237*](#_page237)

Райх З. Н. [222](#_page222)

Ракитин Ю. Л. [70](#_page070), [78](#_page078), [194](#_page194), [*227*](#_page227)

Раппопорт С. А. [*232*](#_page232)

Растрелли В. В. [64](#_page064)

Рашель Э. [36](#_page036)

Рейман Н. И. [74](#_page074)

Рейнгард М. [*234*](#_page234)

Ремизов А. М. [87](#_page087), [126](#_page126), [*232*](#_page232)

Репин И. Е. [181](#_page181), [*234*](#_page234)

Репман В. Э. [70](#_page070), [73](#_page073)

Ровина Х. [131](#_page131)

Роденбах Ж. [222](#_page222)

Розанов В. В. [75](#_page075), [99](#_page099), [122](#_page122), [123](#_page123), [*227*](#_page227), [*231*](#_page231)

Романов Б. Г. [173](#_page173)

Ростан Э. [40](#_page040)

Ростоцкий Б. И. [8](#_page008)

Рубинштейн Д. Л. [216](#_page216)

Рудницкий К. Л. [*236*](#_page236)

Русьева М. А. [101](#_page101)

Рухлядева М. М. [212](#_page212)

Рыков А. В. [210](#_page210), [*237*](#_page237)

Саблин В. М. [71](#_page071), [*227*](#_page227)

Савина М. Г. [7](#_page007), [43](#_page043), [44](#_page044)

Савицкая М. Г. [24](#_page024), [25](#_page025), [27](#_page027), [33](#_page033), [36](#_page036), [37](#_page037), [49](#_page049), [*229*](#_page229)

Садовская О. О. [42](#_page042), [43](#_page043)

Садовский М. П. [42](#_page042), [43](#_page043)

Сазонов М. П. [215](#_page215)

Сальвини Т. [54](#_page054), [60](#_page060), [170](#_page170), [*225*](#_page225), [*226*](#_page226)

Самарова М. А. [15](#_page015), [24](#_page024), [25](#_page025), [28](#_page028), [31](#_page031), [36](#_page036) – [38](#_page038), [56](#_page056), [65](#_page065), [66](#_page066), [119](#_page119), [153](#_page153), [158](#_page158), [167](#_page167), [*223*](#_page223)

Самойлов П. В. [13](#_page013), [161](#_page161) – [166](#_page166), [*233*](#_page233)

Самусь (Максимов) В. В. [70](#_page070)

Санин (Шенберг) А. А. [48](#_page048), [*225*](#_page225)

Сапунов К. Н. [181](#_page181)

{244} Сапунов Н. Н. [11](#_page011), [70](#_page070), [72](#_page072), [73](#_page073), [83](#_page083), [87](#_page087), [90](#_page090), [101](#_page101), [105](#_page105), [107](#_page107), [113](#_page113), [120](#_page120), [121](#_page121), [173](#_page173) – [175](#_page175), [179](#_page179) – [182](#_page182), [189](#_page189), [*226*](#_page226)*,* [*227*](#_page227)*,* [*229*](#_page229)*,* [*233*](#_page233)

Сарьян М. С. [*231*](#_page231)

Сафонова Е. В. [37](#_page037), [70](#_page070), [72](#_page072), [78](#_page078), [*227*](#_page227)

Сац И. А. [11](#_page011), [57](#_page057), [58](#_page058), [73](#_page073), [119](#_page119), [*225*](#_page225), [*226*](#_page226)

Северянин (Лотарев) И. В. [192](#_page192)

Секевич — см. [Комаровская Н. И.](#_Tosh0004358)

Сервантес де Сааведра М. [176](#_page176), [177](#_page177), [*237*](#_page237)

Сергеев [199](#_page199)

Серов В. А. [154](#_page154)

Сидамон-Эристов Г. Д. [138](#_page138), [*232*](#_page232)

Симов В. А. [49](#_page049), [*224*](#_page224)*–* [*226*](#_page226)*,* [*233*](#_page233)

Синельников Н. Н. [149](#_page149), [152](#_page152), [153](#_page153), [*233*](#_page233)

Скрябин А. Н. [198](#_page198), [199](#_page199)

Слонимская Ю. Л. [215](#_page215)

Смирнова Н. А. [153](#_page153), [155](#_page155), [160](#_page160), [161](#_page161), [166](#_page166)

Смышляев В. С. [*233*](#_page233)

Снегирев Б. М. [79](#_page079)

Собинов Л. В. [7](#_page007), [44](#_page044) – [46](#_page046), [123](#_page123), [*224*](#_page224)

Соловцов Н. Н. [*233*](#_page233)

Соловьев В. Н. [11](#_page011), [175](#_page175), [177](#_page177), [179](#_page179), [189](#_page189), [192](#_page192), [194](#_page194), [197](#_page197), [199](#_page199) – [202](#_page202), [205](#_page205), [210](#_page210), [212](#_page212), [214](#_page214), [*234*](#_page234)*,* [*235*](#_page235)

Сологуб Ф. (Тетерников Ф. К.) [6](#_page006), [9](#_page009), [11](#_page011), [87](#_page087), [88](#_page088), [99](#_page099), [112](#_page112), [124](#_page124) – [126](#_page126), [132](#_page132), [135](#_page135) – [137](#_page137), [144](#_page144), [191](#_page191), [192](#_page192), [202](#_page202), [*228*](#_page228)*,* [*229*](#_page229)*,* [*232*](#_page232)*,* [*235*](#_page235)

Сомов К. А. [11](#_page011), [87](#_page087), [118](#_page118), [133](#_page133), [138](#_page138), [*231*](#_page231)

Сорин Г. Р. [87](#_page087)

Софокл [199](#_page199)

Станиславский (Алексеев) К. С. [6](#_page006), [13](#_page013), [14](#_page014), [24](#_page024), [27](#_page027) – [35](#_page035), [39](#_page039), [40](#_page040), [42](#_page042), [48](#_page048) – [55](#_page055), [58](#_page058), [65](#_page065), [67](#_page067) – [70](#_page070), [73](#_page073) – [75](#_page075), [77](#_page077), [152](#_page152), [166](#_page166) – [169](#_page169), [195](#_page195), [207](#_page207), [215](#_page215), [222](#_page222), [*227*](#_page227)*,* [*231*](#_page231)*,* [*233*](#_page233)*,* [*235*](#_page235)

Стахович А. А. [29](#_page029), [*226*](#_page226)

Стерлигов А. В. [61](#_page061)

Стриндберг И. А. [79](#_page079), [175](#_page175), [182](#_page182), [183](#_page183), [185](#_page185), [190](#_page190), [191](#_page191), [*234*](#_page234)

Студенцов Е. П. [200](#_page200)

Судейкин С. Ю. [70](#_page070), [72](#_page072), [76](#_page076), [83](#_page083), [92](#_page092), [120](#_page120), [121](#_page121), [173](#_page173), [215](#_page215), [216](#_page216), [*226*](#_page226)*,* [*227*](#_page227)

Сулержицкий Л. А. [58](#_page058), [*231*](#_page231)*,* [*233*](#_page233)*,* [*235*](#_page235)

Суреньянц В. А. [87](#_page087)

Сухов И. [185](#_page185)

Сюннерберг (Эрберг К.) К. А. [107](#_page107), [*230*](#_page230)

Тамарин Н. Н. [*229*](#_page229)*,* [*231*](#_page231)

Татаринов В. Н. [*233*](#_page233)

Теляковский В. А. [199](#_page199)

Тетмайер К. [73](#_page073)

Тиме Е. И. [133](#_page133), [134](#_page134), [199](#_page199), [200](#_page200)

Тимковский Н. И. [43](#_page043)

Тихомиров И. А. [31](#_page031), [36](#_page036), [42](#_page042), [*224*](#_page224)

Толстой А. К. [21](#_page021)

Толстой А. Н. [173](#_page173)

Толстой Л. Н. [29](#_page029), [202](#_page202)

Трахтенберг В. О. [79](#_page079)

Тургенев И. С. [24](#_page024)

Тютчев Ф. И. [82](#_page082)

Уайльд О. [165](#_page165), [179](#_page179)

Уварова С. А. [52](#_page052), [156](#_page156)

Ульянов Н. П. [70](#_page070), [102](#_page102), [119](#_page119), [*226*](#_page226)*,* [*229*](#_page229)*,* [*231*](#_page231)

Унгерн Р. А. [79](#_page079), [80](#_page080), [121](#_page121), [140](#_page140), [144](#_page144), [146](#_page146), [150](#_page150), [151](#_page151), [*227*](#_page227)

Файко А. М. [*233*](#_page233)

Фастрем А. [45](#_page045)

Феона А. Н. [101](#_page101), [106](#_page106)

Феофилактов Н. П. [120](#_page120)

Фигнер Н. Н. [137](#_page137)

Филиппова А. М. [80](#_page080), [88](#_page088), [93](#_page093)

Фокин М. М. [157](#_page157)

Фомин И. А. [203](#_page203)

Франс А. [220](#_page220)

Халютина С. В. [29](#_page029), [30](#_page030), [169](#_page169), [*224*](#_page224)

Хлебников В. В. [11](#_page011), [203](#_page203), [204](#_page204), [*236*](#_page236)

Холмская (Тимофеева) З. В. [83](#_page083), [*226*](#_page226)*,* [*228*](#_page228)

Хренникова Е. Н. [61](#_page061)

{245} Цимбал С. Л. [16](#_page016)

Цыбульский Н. К. [173](#_page173)

Чайковский П. И. [221](#_page221)

Чарин А. И. [152](#_page152), [153](#_page153)

Чебан А. И. [*233*](#_page233)

Чеботаревская А. Н. [191](#_page191), [192](#_page192), [202](#_page202), [207](#_page207), [*235*](#_page235)*,* [*236*](#_page236)

Чеботаревская Н. Н. [193](#_page193)

Чекан В. В. [176](#_page176), [177](#_page177), [184](#_page184), [186](#_page186), [188](#_page188), [189](#_page189)

Черкасская М. Б. [157](#_page157)

Черокова С. А. [121](#_page121)

Чехов А. П. [5](#_page005), [15](#_page015), [26](#_page026) – [28](#_page028), [41](#_page041), [48](#_page048), [49](#_page049), [54](#_page054), [55](#_page055), [65](#_page065), [*225*](#_page225)*,* [*226*](#_page226)

Чехов М. А. [170](#_page170), [195](#_page195), [*233*](#_page233)

Чириков Е. Н. [65](#_page065), [*224*](#_page224)

Читау А. М. [140](#_page140)

Чуковский К. И. [181](#_page181)

Чулков Г. И. [54](#_page054), [70](#_page070), [77](#_page077), [83](#_page083), [87](#_page087), [91](#_page091), [101](#_page101), [107](#_page107), [108](#_page108), [*225*](#_page225)*,* [*227*](#_page227)*,* [*231*](#_page231)

Шадрин Д. О. [25](#_page025)

Шаломитова А. М. [47](#_page047), [155](#_page155)

Шаляпин Ф. И. [7](#_page007), [13](#_page013), [45](#_page045), [46](#_page046), [58](#_page058), [60](#_page060) – [63](#_page063), [156](#_page156), [159](#_page159), [160](#_page160), [168](#_page168), [204](#_page204), [*224*](#_page224)

Шаляпина М. В. [204](#_page204)

Шаров П. Ф. [101](#_page101)

Шаховской А. А. [*224*](#_page224)

Шекспир В. [27](#_page027), [40](#_page040), [48](#_page048), [70](#_page070), [148](#_page148), [162](#_page162), [170](#_page170), [212](#_page212), [*225*](#_page225)*,* [*233*](#_page233)

Шервашидзе А. К. [*233*](#_page233)

Шиллер Ф. [40](#_page040), [77](#_page077)

Шиловская Э. Л. [70](#_page070), [71](#_page071), [73](#_page073), [74](#_page074), [84](#_page084), [88](#_page088), [91](#_page091)

Шницлер А. [83](#_page083), [215](#_page215)

Шопен Ф. [132](#_page132)

Шоу Д.‑Б. [186](#_page186) – [188](#_page188)

Шумилов [165](#_page165)

Щербатов [68](#_page068)

Щукин С. И. [154](#_page154)

Эгеазаров [20](#_page020)

Элиас М. А. [131](#_page131)

Эренберг В. Г. [*226*](#_page226)

Эристов — см. [Сидамон-Эристов Г. Д.](#_Tosh0004359)

Эфрос Н. Е. [153](#_page153), [155](#_page155), [*233*](#_page233)*,* [*234*](#_page234)

Южин (Сумбатов) А. И. [41](#_page041), [43](#_page043)

Юрьева М. А. [22](#_page022), [23](#_page023), [*223*](#_page223)

Юшкевич С. С. [85](#_page085), [86](#_page086), [91](#_page091), [94](#_page094)

Яворская Л. Б. [156](#_page156), [*233*](#_page233)

Яковлев А. Е. [215](#_page215)

Яковлева Л. В. [179](#_page179), [180](#_page180)

Ярцев П. М. [83](#_page083), [85](#_page085), [86](#_page086), [*227*](#_page227)

# **{****223}** Примечания

1. Из письма Вл. И. Немировича-Данченко К. С. Станиславскому. Музей МХАТ, архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 1614. [↑](#footnote-ref-2)
2. А. Кугель. Утверждение театра. М., 1923, с. 19. [↑](#footnote-ref-3)
3. Б. Ростоцкий. Мейерхольд и его литературное наследие. — В кн.: Мейерхольд. Статьи. Речи, Письма. Беседы. Т. I. М., 1968, с. 13. [↑](#footnote-ref-4)
4. А. Блок. Пробуждение весны. — Сочинения в 2‑х т., т. 2. М., 1955, с. 55. [↑](#footnote-ref-5)
5. А. Блок. Записные книжки. М., 1965, с. 209. [↑](#footnote-ref-6)
6. Ф. Сологуб. Театр одной воли. — В кн.: О театре. СПб., 1908, с. 184. [↑](#footnote-ref-7)
7. А. Блок. Сочинения в 2‑х т., т. 2, с. 179. [↑](#footnote-ref-8)
8. Там же, с. 197. [↑](#footnote-ref-9)
9. «Ученые записки Тартуского государственного университета». Тарту, 1961, с. 306. [↑](#footnote-ref-10)
10. А. А. Блок. Сочинения в 2‑х т., т. 2, с. 650. [↑](#footnote-ref-11)
11. *Михайлович-Дольский М. М*. — драматический артист. В его искусстве про являлось открытое подражание П. Н. Орленеву. Критика отмечала неврастенически-надрывный характер игры Михайловича-Дольского, считая, что некоторые образы, созданные артистом, например в «Красном цветке» В. Гаршина, — антихудожественны. (См.: «Театр и искусство», 1900, № 7, с. 153 – 154). [↑](#endnote-ref-2)
12. *Петипа Мариус Мариусович* (1850 – 1919) — драматический артист, сын балетмейстера Мариуса Петипа. Начал артистическую деятельность в провинции. В 1875 – 1886 гг. играл на сцене Александринского театра. Внешне виртуозное искусство Петипа пользовалось большим успехом у публики, но критика называла его «самым нерусским из русских актеров». Известная провинциальная актриса М. И. Велизарий вспоминала: «Мы восторгались его юмором, зажигались его весельем, но никогда не жалели исполняемого им героя, никогда не страдали вместе с ним» (М. И. Велизарий. Путь провинциальной актрисы. М.‑Л., 1938, с. 91). [↑](#endnote-ref-3)
13. Артистка Казанского театра Миронова принадлежала к реалистической актерской школе. Театральная критика отмечала естественность, простоту ее игры. [↑](#endnote-ref-4)
14. *Юрьева Мария Александровна* — драматическая артистка. Играла в основном в провинции — Новочеркасск, Казань, Одесса. В 1912 г. поступила в петербургский Театр Литературно-художественного общества. Современники ценили ее тонкий комедийный талант (см.: Воспоминания Н. И. Муханова. — В кн.: На провинциальной сцене. Л.‑М., 1937, с. 166). [↑](#endnote-ref-5)
15. *Бычков Николай Павлович* (1882 – 1971) — студент Высшего императорского Технического училища, впоследствии инженер, муж В. П. Веригиной. Был близок к литературно-художественным кругам, участвовал в спектаклях как актер-любитель. [↑](#endnote-ref-6)
16. *Самарова Мария Александровна* (1852 – 1919) и *Савицкая Маргарита Георгиевна* (1868 – 1911) — драматические артистки, игравшие в МХТ с момента основания театра. [↑](#endnote-ref-7)
17. *Адашев* (Платонов) *Александр Иванович* (1871 – 1934) — драматический артист, режиссер, педагог. В труппе МХТ с 1898 по 1913 г. В 1906 – 1913 гг. Адашев руководил частной театральной школой («Курсы драмы Адашева»). [↑](#endnote-ref-8)
18. *Морозов Савва Тимофеевич* (1862 – 1905) — русский промышленник, один из основных пайщиков МХТ, финансировавший строительство здания для театра в Камергерском переулке. В МХТ заведовал электроосветительной частью. По словам К. С. Станиславского, «Савва Тимофеевич был трогателен своей {224} бескорыстной преданностью искусству и желанием помогать общему делу» (К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 1. М., 1954, с. 245). [↑](#endnote-ref-9)
19. В. И. Качалов играл в Казанском театре в сезонах 1898/99 и 1899/900 гг. Видимо, речь идет *об исполнении* комедийной роли в водевиле Шаховского. В годы артистической юности, работая в провинции, Качалов сыграл множество ролей в незначительных, легковесных пьесах и водевилях — «Вольная пташка», «Вокруг света в 80 дней» и др. [↑](#endnote-ref-10)
20. *Бутова Надежда Сергеевна* (1878 – 1921) — драматическая артистка. В МХТ играла с 1900 г.

    *Халютина Софья Васильевна* (1875 – 1960) — драматическая артистка. В МХТ — с момента основания театра. Роль Анютки — одна из лучших в творчестве актрисы. [↑](#endnote-ref-11)
21. *Тихомиров Иосафей Александрович* (1872 – 1908) — драматический артист, режиссер. В МХТ работал с 1898 по 1904 г. В спектакле «Власть тьмы» был режиссером-ассистентом К. С. Станиславского. [↑](#endnote-ref-12)
22. Роль Митрича во «Власти тьмы» не удалась К. С. Станиславскому. 11 ноября 1902 г. он сыграл последний спектакль, после чего передал роль артисту М. А. Громову. [↑](#endnote-ref-13)
23. *Дебюро Жан Батист Гаспар* (1796 – 1846) — французский актер-мим. [↑](#endnote-ref-14)
24. М. Горький читал «На дне» труппе МХТ в сентябре 1902 г. в помещении Литературно-художественного кружка (дом Елисеева на Тверской улице, сейчас ул. М. Горького). На чтении кроме актеров присутствовали Ф. И. Шаляпин, Е. Н. Чириков, К. Н. Пятницкий, Л. Н. Андреев, С. А. Найденов. [↑](#endnote-ref-15)
25. Новое здание МХТ в Камергерском переулке было открыто 25 октября 1902 г. [↑](#endnote-ref-16)
26. Премьера «На дне» М. Горького в МХТ состоялась 18 декабря 1902 г. Режиссеры — К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко. Художник В. И. Симов. [↑](#endnote-ref-17)
27. *Боборыкин Петр Дмитриевич* (1836 – 1921) — писатель, педагог, театральный критик. Автор популярных романов из быта современного ему буржуазного общества, в частности из жизни провинциальных и столичных актеров. Перу Боборыкина принадлежат пьесы «Клеймо», «Старые счеты», «Иван да Марья» и др., а также ряд работ о русском театре и драматургии (см., напр., Лекции о сценическом искусстве. — «Артист», 1891 – 1892, № 17 – 21). [↑](#endnote-ref-18)
28. *Муратова Елена Павловна* (1874 – 1921) — драматическая артистка. На сцене МХТ играла с 1901 г. [↑](#endnote-ref-19)
29. *Германова Мария Николаевна* (1884 – 1940) — драматическая артистка. Играла в МХТ с 1902 по 1919 г., затем жила за границей. [↑](#endnote-ref-20)
30. Премьера «Братьев Карамазовых» по Ф. Достоевскому состоялась в МХТ 12 и 13 октября 1910 г. Спектакль шел два вечера подряд. Режиссеры — В. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. Художник В. А. Симов. [↑](#endnote-ref-21)
31. Премьера спектакля «Столпы общества» в МХТ состоялась 24 февраля 1903 г. Режиссер В. И. Немирович-Данченко. Художник В. А. Симов. [↑](#endnote-ref-22)
32. У Островского так: «Вот, миленькие мои, вздумала я порядок в доме за вести, вздумала, да и сделала. Первое дело: чтоб порядок был на дворе, наняла я ундера» (действие 4‑е, явление 10‑е). [↑](#endnote-ref-23)
33. *Кристман Габриэль Ивановна* — певица, колоратурное сопрано; в 1899 – 1903 гг. — артистка Большого театра, партнерша Л. В. Собинова; пела партию Лакме. *Кристман Эмилия Ивановна* — певица, колоратурное сопрано; в 1899 – 1903 гг. — артистка Большого театра. [↑](#endnote-ref-24)
34. *Дамаев Василий Петрович* (1878 – 1931) — певец, драматический тенор. В 1908 – 1917 гг. артист Оперного театра Зимина. [↑](#endnote-ref-25)
35. {225} *Мунт Екатерина Михайловна* (1875 – 1954) — драматическая артистка, сестра первой жены В. Э. Мейерхольда О. М. Мунт. В 1898 г. вместе с В. Э. Мейерхольдом окончила Московское Филармоническое училище, играла на сцене МХТ. В 1902 г. вступила в провинциальную труппу А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда, затем работала в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской. Участница многих спектаклей, поставленных Мейерхольдом. [↑](#endnote-ref-26)
36. *Гримальди Энрикета* — артистка балета. С 1899 по 1906 г. танцевала на сцене Большого театра.

    *Мордкин Михаил Михайлович* (1880 – 1944) — артист балета. В 1900 – 1918 гг. — солист Московского Большого театра. С 1924 г. жил и работал в Америке. [↑](#endnote-ref-27)
37. *Коралли Вера Алексеевна* (род. 1889) — артистка балета. С 1906 г. в труппе Большого театра. С 1918 г. живет за границей. Танцевала в труппе А. Павловой, дублируя ее партии. [↑](#endnote-ref-28)
38. *Санин* (наст. фамилия Шенберг) *Александр Акимович* (1869 – 1956) — режиссер, актер. С 1898 г. играл на сцене МХТ. В 1902 – 1907 гг. работал в Александринском театре как режиссер, актер и педагог. [↑](#endnote-ref-29)
39. Суворинский театр — Петербургский Малый театр — Театр Литературно-художественного общества. Образован в 1895 г. В 1900‑е гг. театр ориентировался на развлекательный репертуар. Труппа театра отличалась сильным актерским составом. [↑](#endnote-ref-30)
40. Премьера «Юлия Цезаря» У. Шекспира в МХТ состоялась 2 октября 1903 г. Режиссеры — Вл. И. Немирович-Данченко, Г. С. Бурджалов. Художник В. А. Симов. Премьера «Вишневого сада» А. П. Чехова в МХТ состоялась 17 января 1904 г. Режиссеры — К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. Художник В. А. Симов. [↑](#endnote-ref-31)
41. Неудачу признавал сам Станиславский. Он считал, что «не сохранил внутренней жизни» образа Брута, сошел с «линии интуиции и чувства на линию историко-бытовую» (К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, с. 265). В декабре 1903 г. Станиславский писал В. В. Котляревской: «Страдания с ролью Брута поглотились волнениями о “Вишневом саде”» (К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 7, с. 277). [↑](#endnote-ref-32)
42. Последний раз роль Брута К. С. Станиславский играл 14 апреля 1904 г., после чего она была передана В. В. Лужскому. [↑](#endnote-ref-33)
43. *Чулков Георгий Иванович* (1879 – 1939) — писатель, литературный и театральный критик, один из теоретиков русского символизма.

    Названные здесь особенности игры Сальвини неоднократно упоминались в многочисленных статьях и рецензиях тех лет. Какую именно статью Г. Чулкова вспоминает автор — установить трудно. [↑](#endnote-ref-34)
44. *Грибунин Владимир Федорович* (1873 – 1933) — драматический артист. На сцене МХТ играл с 1898 г. [↑](#endnote-ref-35)
45. А. П. Чехов приехал в Москву в начале декабря 1904 г. и присутствовал на последних репетициях «Вишневого сада». [↑](#endnote-ref-36)
46. Гастроли МХТ в Петербурге начались 29 марта 1904 г. [↑](#endnote-ref-37)
47. *Пронин Борис Константинович* (1875 – 1946) — режиссер, артист. В МХТ работал в 1903 – 1905 гг. Впоследствии артист Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской, режиссер-распорядитель Дома интермедий в Петербурге. Основатель литературно-артистических клубов «Бродячая собака» и «Привал комедиантов». [↑](#endnote-ref-38)
48. *Сац Илья Александрович* (1875 – 1912) — композитор, дирижер. Заведующий музыкальной частью МХТ. Автор музыки к спектаклям МХТ: «Драма жизни», «Жизнь Человека», «Синяя птица», «Анатэма», «У жизни в лапах», «Гамлет». [↑](#endnote-ref-39)
49. {226} Имеется в виду пародийный спектакль «Вампука, невеста африканская. Во всех отношениях образцовая опера», поставленный в театре А. Р. Кугеля и З. В. Холмской «Кривое зеркало» в 1908 г. Музыка В. Г. Эренберга. [↑](#endnote-ref-40)
50. *Маныкин-Невструев Николай Александрович* (1869 — после 1940) — композитор, заведующий музыкальной частью МХТ до прихода И. А. Саца, литератор, театральный рецензент журнала «Русский артист» (1907 – 1908), сотрудник Московской консерватории. [↑](#endnote-ref-41)
51. *Коклен Бенуа Констант* (1841 – 1909) — французский драматический актер. Гастролировал в России в 1882 – 1904 гг. [↑](#endnote-ref-42)
52. См.: Сальвини Томазо. Несколько мыслей о сценическом искусстве. — «Артист», 1891, № 14, с. 58. [↑](#endnote-ref-43)
53. Премьера «Иванова» А. П. Чехова состоялась в МХТ 19 октября 1904 г. Режиссер Вл. И. Немирович-Данченко. Художник В. А. Симов. [↑](#endnote-ref-44)
54. М. А. Самарова исполняла роль Любови Васильевны. Премьера пьесы «Иван Мироныч» Е. Н. Чирикова состоялась в МХТ 28 января 1905 г. Режиссеры — Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. Художники — В. А. Симов, Н. А. Колупаев. [↑](#endnote-ref-45)
55. *Адельгейм Роберт Львович* (1860 – 1934), *Адельгейм Рафаил Львович* (1861 – 1938) — драматические артисты-гастролеры, пользовавшиеся широкой известностью в конце XIX — первой четверти XX века. Выступали в основном на провинциальных сценах, периодически — в Москве и Петербурге. Игра братьев Адельгейм отличалась продуманностью, высоким профессионализмом, но подчас страдала ложным пафосом. [↑](#endnote-ref-46)
56. *Подгорный Владимир Афанасьевич* (1887 – 1944) — драматический артист, режиссер. Работал с В. Э. Мейерхольдом в Товариществе новой драмы в Тифлисе, в Студии на Поварской, где выполнял обязанности помощника режиссера. Позже работал в театре В. Ф. Комиссаржевской, в Камерном театре, МХАТ 2, Малом театре. [↑](#endnote-ref-47)
57. Речь идет об организации Театра-студии, которая должна была открыться на Поварской улице в Москве. Причины возникновения театральной студии и ее художественная программа изложены К. С. Станиславским в его книге «Моя жизнь в искусстве» (Собр. соч., т. 1, с. 278 – 286. См. также: В. Э. Мейерхольд. К истории и технике театра. — В кн.: В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 105 – 113). К организации студии были привлечены В. Э. Мейерхольд, В. Я. Брюсов, И. А. Сац, В. И. Денисов, Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин, Н. П. Ульянов. [↑](#endnote-ref-48)
58. Графиня Панина Софья Владимировна и князь Петр Дмитриевич Долгоруков были пайщиками Московского Художественного театра. К. С. Станиславский обратился с просьбой оказать материальную помощь МХТ к А. А. Стаховичу, С. В. Паниной, А. А. Орлову-Давыдову и П. Д. Долгорукову в мае 1906 г. [↑](#endnote-ref-49)
59. В. Э. Мейерхольд работал в МХТ с 1898 по 1902 г. В 1902 г. ушел из театра по творческим причинам и организовал с группой молодых артистов «Труппу русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда», которая играла в провинции. Переписка К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда об организации Театра-студии началась в марте 1905 г., встреча состоялась в конце марта того же года. [↑](#endnote-ref-50)
60. Первое заседание сотрудников Театра-студии состоялась 5 мая 1905 г. в фойе МХТ. [↑](#endnote-ref-51)
61. … *для семи метерлинковских*. — То есть для семи актрис, исполнявших роли принцесс в намеченной к постановке пьесе М. Метерлинка «Семь принцесс». [↑](#endnote-ref-52)
62. *Товарищество новой драмы* — провинциальная труппа В. Э. Мейерхольда (б. Труппа русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда). Перемена названия произошла в сезоне 1903/04 г. и была вызвана новым репертуарным курсом — ориентацией на символистскую драматургию. {227} Вместе с Мейерхольдом в Театр-студию перешли артисты Б. К. Пронин, Е. М. Мунт, Ю. Л. Ракитин, М. А. Кобецкий (Бецкий), О. П. Нарбекова, Е. В. Сафонова, А. П. Зонов, В. А. Подгорный и др. [↑](#endnote-ref-53)
63. *Саблин Владимир Михайлович* (1872 – 1916) — книгоиздатель, переводчик. Саблину принадлежали переводы пьес Г. Зудермана, Г. Гауптмана, М. Метерлинка, Г. Ибсена. [↑](#endnote-ref-54)
64. В. Э. Мейерхольд писал в статье «К истории и технике театра» (1907): «Звук всегда должен иметь опору, а слова должны падать, как капли в глубокий колодезь: слышен отчетливый удар капли без дрожания звука в пространстве» (В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 133). [↑](#endnote-ref-55)
65. *Евреинов Николай Николаевич* (1879 – 1953) — драматург, режиссер, историк и теоретик театра. Организатор и руководитель «Старинного театра» в Петербурге. Автор теоретических работ «Театр как таковой» (1912), «Театр для себя» (1915), «Происхождение драмы» (1921), в которых Евреинов проводил идею соборного характера культуры, в частности театра. В начале 1920‑х гг. Евреинов эмигрировал во Францию. [↑](#endnote-ref-56)
66. *Судейкин Сергей Юрьевич* (1882 – 1946) — живописец, график, театральный художник. Учился у К. А. Коровина, позднее входил в группу «Мир искусства». С 1920 г. жил во Франции, затем в США.

    *Сапунов Николай Николаевич* (1880 – 1912) — живописец, театральный художник. Учился у И. И. Левитана. Будучи студентом, писал декорации по эскизам Коровина для спектаклей Большого театра в Москве. До приглашения в Театр-студию на Поварской оформлял спектакли: «Три расцвета» Бальмонта (Театр трагедии. Петербург), «Евгений Онегин» (Оперная студия. Москва). Кроме «Смерти Тентажиля», Сапунов писал декорации для спектаклей В. Э. Мейерхольда «Гедда Габлер» и «Балаганчик» в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской. [↑](#endnote-ref-57)
67. Просмотр летних работ Театра-студии состоялся в Пушкине 11 августа 1905 г. [↑](#endnote-ref-58)
68. *Розанов Василий Васильевич* (1856 – 1919) — писатель, философ-идеалист, критик, сотрудник реакционной газеты «Новое время». Политическая беспринципность Розанова вызывала резкую критику В. И. Ленина (См.: В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 25, с. 172). Здесь, очевидно, идет речь о документальных записках В. В. Розанова «Опавшие листья». [↑](#endnote-ref-59)
69. Театр-студия на Поварской должен быть открыться 10 октября 1906 г. Решение о ликвидации студии К. С. Станиславский действительно связывал с политической обстановкой. В книге «Моя жизнь в искусстве» он писал: «К тому времени — осенью 1905 года — разразилась революция. Москвичам стало не до театра. Открытие нового дела откладывалось надолго. Затягивая развязку, я не мог бы ликвидировать ее так, чтобы со всеми расплатиться, и потому пришлось закрыть студию в спешном порядке» (Собр. соч., т. I, с. 286). [↑](#endnote-ref-60)
70. Мысль об организации театра «Факелы» возникла в группе петербургских писателей-символистов, издававших литературно-философский сборник «Факелы» (1906 – 1908, под ред. Г. И. Чулкова). О собрании, посвященном организации театра «Факелы», см. в письме В. Э. Мейерхольда к В. Я. Брюсову от 6 января 1906 г. (В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. I, с. 92). [↑](#endnote-ref-61)
71. *Унгерн Родольф Адольфович* — режиссер, сотрудничал с В. Э. Мейерхольдом в Товариществе новой драмы и театре В. Ф. Комиссаржевской. [↑](#endnote-ref-62)
72. *Ярцев Петр Михайлович* (1861 – 1930) — драматург, критик, режиссер, заведующий литературной частью в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской. [↑](#endnote-ref-63)
73. *Кугель Александр Рафаилович* (1864 – 1928) — театральный критик, драматург, основатель и редактор журнала «Театр и искусство», организатор театра пародий «Кривое зеркало». Критическое отношение к спектаклям МХТ и постановкам В. Мейерхольда диктовалось полным неприятием режиссерского театра.

    {228} *Холмская Зинаида Васильевна* (1866 – 1936) — артистка Суворинского театра, издательница журнала «Театр и искусство», жена А. Р. Кугеля. В 1904 – 1906 гг. актриса Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской. [↑](#endnote-ref-64)
74. *Арбатов* (Архипов) *Николай Николаевич* (1869 – 1926) — режиссер. В театре В. Ф. Комиссаржевской работал сезон 1905/06 г. до прихода В. Э. Мейерхольда.

    *Красов* (Некрасов) *Николай Дмитриевич* (1867 – 1940) — драматический артист, пайщик и член дирекции Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской. В сезоне 1903/04 г. держал антрепризу в Тифлисе, которая затем перешла к В. Э. Мейерхольду (сезон 1904/05 г.). До прихода Мейерхольда был главным режиссером театра В. Ф. Комиссаржевской. [↑](#endnote-ref-65)
75. *Нордау Макс* (1849 – 1923) — немецкий драматург и теоретик театра. [↑](#endnote-ref-66)
76. *Комиссаржевский Федор Федорович* (1882 – 1954) — режиссер. Брат В. Ф. Комиссаржевской. В Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской вначале заведовал монтировочной частью, позже выступил как режиссер. [↑](#endnote-ref-67)
77. *Волохова* (Анцыферова) *Наталия Николаевна* (1878 – 1966) — драматическая артистка. В 1903 г. окончила школу МХТ. Участвовала в спектаклях Товарищества новой драмы под руководством В. Э. Мейерхольда, была приглашена в Театр-студию на Поварской, с 1906 г. играла в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской. [↑](#endnote-ref-68)
78. *Городецкий Сергей Митрофанович* (1884 – 1967) — поэт, переводчик, либреттист. Принадлежал к кружку петербургских символистов, впоследствии акмеист. В советские годы сотрудничал с В. Э. Мейерхольдом и перевел «Ночь» Мартине («Земля дыбом»). [↑](#endnote-ref-69)
79. *Зелинский Фаддей Францевич* (1859 – 1944) — филолог, литературовед, профессор Петербургского университета. [↑](#endnote-ref-70)
80. *Иванов Вячеслав Иванович* (1866 – 1949) — поэт, теоретик русского символизма. В его квартире на Таврической улице в Петербурге в 1905 – 1907 гг. происходили литературно-философские собрания художественной интеллигенции — так называемые «среды». Перечисленные далее писатели, художники и критики постоянно бывали на «средах» Вяч. Иванова. [↑](#endnote-ref-71)
81. *Волошин Максимилиан Александрович* (1878 – 1932) — поэт, художник, критик. [↑](#endnote-ref-72)
82. *Федор Сологуб* (Тетерников Федор Кузьмич) (1863 – 1927) — писатель, драматург. Пьеса Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел» впервые была напечатана в журнале «Золотое руно», 1907, № 2 – 3. [↑](#endnote-ref-73)
83. *Кузмин Михаил Алексеевич* (1875 – 1936) — поэт, драматург, переводчик, композитор. «Александрийские песни» — цикл стихотворений М. Кузмина, который он исполнял на музыку собственного сочинения. [↑](#endnote-ref-74)
84. Имеется в виду стихотворение Вяч. Иванова «Факелы» (Дифирамб). [↑](#endnote-ref-75)
85. *Голубев Андрей Андреевич* (1881 – 1961) — драматический артист. Играл в театре В. Ф. Комиссаржевской (Арлекина в «Балаганчике» А. Блока, Антония в «Чуде святого Антония» М. Метерлинка и др.). Участвовал в гастрольной по ездке труппы В. Э. Мейерхольда по западным и южным городам в сезоне 1907/08 г., сотрудничал в Студии на Бородинской. [↑](#endnote-ref-76)
86. *Бекетова Мария Андреевна* (1862 – 1938) — тетка А. А. Блока, писательница, переводчица, биограф поэта (см.: М. А. Бекетова. Александр Блок. Биографический очерк. Л., 1930, с. 110). [↑](#endnote-ref-77)
87. Премьера «Гедды Габлер» Г. Ибсена в театре В. Ф. Комиссаржевской состоялась 10 ноября 1906 г. [↑](#endnote-ref-78)
88. *Пшибышевский Станислав* (1868 – 1927) — польский писатель, драматург символистского направления. Его пьесы «Снег», «Золотое руно», «Вечная сказка», «Пир жизни» входили в репертуар русских дореволюционных театров. [↑](#endnote-ref-79)
89. Опыт сценической стилизации, предложенный В. Э. Мейерхольдом в «Гедде Габлер», был единодушно воспринят критикой как намеренное и в значительной {229} степени формальное противопоставление символа красоты быту. Живописный образ, созданный на сцене художником Н. Н. Сапуновым, по мнению критики, не соответствовал характеру героини и разрушал стиль реалистической драмы Ибсена. Рецензенты отмечали, кроме того, несовпадение режиссерского замысла с природой таланта В. Ф. Комиссаржевской, обвиняя Мейерхольда в том, что он намеренно калечит талант актрисы (см., напр.: Н. Тамарин. Театр В. Ф. Комиссаржевской. — «Слово», 1906, 21 ноября, № 2; Влад. Азов. «Гедда Габлер». — «Речь», 1906, 12 ноября, № 215; А. Кугель. Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1906, № 47, с. 730 – 734, и др.). [↑](#endnote-ref-80)
90. *Лядов Анатолий Константинович* (1855 – 1914) — композитор, дирижер. Писал музыку к двум постановкам Мейерхольда в театре В. Ф. Комиссаржевской — «В городе» и «Сестра Беатриса». [↑](#endnote-ref-81)
91. Об этом писал, например, А. Кугель («Театр и искусство», 1906, № 48, с. 751 – 752).

    *Джотто* (1276 – 1337) — итальянский художник; *Мемлинг* (1435 – 1494) — фламандский художник. В. Э. Мейерхольд пояснял в «Примечаниях к списку режиссерских работ»: «В “Беатрисе” был заимствован только способ выражения старых мастеров; в движениях, группах, аксессуарах и костюмах был лишь синтез линий и колоритов, встречающихся в примитивах» (В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. I, с. 247). [↑](#endnote-ref-82)
92. Речь идет о статье критика Влад. Азова (В. А. Ашкенази) «“Сестра Беатриса” Мориса Метерлинка» («Речь», 1906, 24 ноября, № 225). [↑](#endnote-ref-83)
93. «Мистический анархизм», «неприятие мира», «третье царство», «преображенный мир» — термины русских символистов, в которых отразились идеи соборности, преодоления индивидуализма и надежда на будущее «царство истинной свободы». Мистический характер символистской терминологии высмеивал А. А. Блок. [↑](#endnote-ref-84)
94. А. А. Блок высоко оценил спектакли В. Э. Мейерхольда «Сестра Беатриса», «Балаганчик», «Жизнь Человека». В частности, о «Балаганчике» А. Блок писал 22 декабря 1906 г., после генеральной репетиции спектакля: «Общий тон настолько понравился мне, что для меня открылись новые перспективы», — а в предисловии к сборнику «Лирические драмы» (1908) назвал постановку Мейерхольда «идеальной». Кроме того, поэт посвятил творчеству режиссера следующие статьи: Ал. Блок. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. — «Перевал», 1906, № 2, с. 61 – 63. То же: А. Блок. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 5. М.‑Л., 1962, с. 95 – 98; Ал. Блок. О драме. — «Золотое руно», 1907, № 7 – 8 – 9. То же: А. Блок. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 5, с. 186 – 193. Некоторые спектакли Мейерхольда этого периода поэт критиковал («Гедду Габлер», «В городе» и особенно резко «Пелеаса и Мелисанду») (см.: А. Блок. «Пелеас и Мелисанда». — Собр. соч., в 8‑ми т., т. 5, с. 197 – 202). Общий вывод Блока о творчестве Мейерхольда в театре В. Ф. Комиссаржевской был категоричен: «Театр должен повернуть на новый путь, если он не хочет убить себя. Мне горько говорить это, но я не могу иначе, слишком ясно все. Ясно и то, что если нового пути еще нет — лучше, во сто раз лучше — совсем старый путь» (А. Блок. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 5, с. 202). [↑](#endnote-ref-85)
95. Письмо А. А. Блока к В. П. Веригиной впервые опубликовано в кн.: Александр Блок. Соч. в 2‑х т., т. 2. М., 1955, с. 573. [↑](#endnote-ref-86)
96. Религиозно-философское общество было образовано в 1907 г. и существовало до 1917 г. Его собрания, выходившие за пределы религиозных тем, привлекали широкие круги петербургской интеллигенции. [↑](#endnote-ref-87)
97. Имеются в виду воскресные приемы у Федора Сологуба. [↑](#endnote-ref-88)
98. *Зиновьева-Аннибал Лидия Дмитриевна* (1872 – 1907) — писательница, близкая к символистским кругам, жена Вяч. Иванова. [↑](#endnote-ref-89)
99. *Ульянов Николай Павлович* (1875 – 1949) — живописец, театральный художник. Портрет В. Э. Мейерхольда в костюме Пьеро был написан в 1908 г. {230} (см. репродукцию портрета в кн.: В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. I, с. 176, вкладка). [↑](#endnote-ref-90)
100. *Бакст* (Розенберг) *Лев Самойлович* (1866 – 1924) — живописец, график, театральный художник, входил в группу «Мир искусства». Имеется в виду основной занавес Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской, специально вы полненный художником. [↑](#endnote-ref-91)
101. Неприязненно-насмешливое отношение к «Балаганчику» было высказано, в частности, А. Р. Кугелем, который писал: «Блок и иже с ним хотели в символической аллегории потешиться над публикой» (А. Кугель. Театральные за метки. — «Театр и искусство», 1907, № 1, с. 18). Некоторые критики характеризовали пьесу Блока и спектакль Мейерхольда как «Бедламчик», «жалкую бели берду». [↑](#endnote-ref-92)
102. Речь, видимо, идет о спектакле «Чудо святого Антония» в постановке Е. Б. Вахтангова, который был показан на открытии театра Третья студия МХАТ 13 ноября 1921 г. (вторая редакция спектакля). В. Э. Мейерхольд был на одном из спектаклей и высоко оценил «чеканную форму, скульптурную выразительность и точность мизансцен, жестикуляцию актеров (особенно “игру руками”) и, наконец, исполнение отдельных ролей» (см.: Б. Захава. Вахтангов и его студия. М., 1930, с. 137). Спектакль был решен в форме острого сатирического гротеска. [↑](#endnote-ref-93)
103. *Ауслендер Сергей Александрович* (1888 – 1945) — писатель, драматург, театральный критик. Был близок к А. А. Блоку и В. Э. Мейерхольду. [↑](#endnote-ref-94)
104. Повесть М. А. Кузмина «Картонный домик» посвящена театральному быту. Опубликована в альманахе: «Белые ночи», СПб., 1907, с. 111 – 151. [↑](#endnote-ref-95)
105. *Сюннерберг Константин Александрович* (псевд. Конст. Эрберг; 1871 – 1942) — поэт, критик, переводчик. [↑](#endnote-ref-96)
106. См.: М. А. Бекетова. Александр Блок. Биографический очерк, с. 106 – 107. [↑](#endnote-ref-97)
107. Речь идет о стихотворении А. А. Блока «Своими горькими слезами…» из цикла «Фаина» (см.: Александр Блок. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 2, с. 293 – 294). [↑](#endnote-ref-98)
108. *Амалия* — имя женщины, в которую был безнадежно влюблен Г. Гейне. [↑](#endnote-ref-99)
109. *Баутты* — маски венецианского карнавала. [↑](#endnote-ref-100)
110. Имеется в виду известное стихотворение Вяч. Иванова «Перед жертвой» («Бурно ринулась Менада, словно лань, словно лань…»). [↑](#endnote-ref-101)
111. Здесь В. П. Веригина ошибается. Близкий друг поэта Е. П. Иванов свидетельствовал, что стихотворение «Незнакомка» было написано под впечатлением от Озерков, дачной местности под Петербургом. Рассказывая о совместной поездке с А. А. Блоком в Озерки, Е. П. Иванов писал: «Пришли на озеро, где “скрипят уключины” и “визг женский”… Привел на вокзал Озерковский. Из большого венецианского окна видны “шлагбаумы”, на все это он указывал по стихам…» (Е. Иванов. Воспоминания об Александре Блоке. — В кн.: Блоковский сборник. Тарту, 1964, с. 406). Кроме того, сам Блок под стихотворением сделал помету: «24 апреля 1906, Озерки». [↑](#endnote-ref-102)
112. Премьера «Жизни Человека» Л. Н. Андреева в театре В. Ф. Комиссаржевской состоялась 22 февраля 1907 г. [↑](#endnote-ref-103)
113. Впечатления А. А. Блока о спектакле «Жизнь Человека» содержатся в его статье «О драме». Блок утверждал, что «Жизнь Человека» — «лучшая постановка Мейерхольда». [↑](#endnote-ref-104)
114. *Бравич* (Баранович) *Казимир Викентьевич* (1861 – 1912) — драматический артист, член дирекции и пайщик театра В. Ф. Комиссаржевской. [↑](#endnote-ref-105)
115. Опубликовано впервые в журнале: «Литературный критик», 1940, № 11 – 12. [↑](#endnote-ref-106)
116. {231} *Сомов Константин Андреевич* (1869 – 1939) — художник, принадлежал к группе «Мир искусства». Сомов рисовал Блока весной 1907 г. Оригинал портрета хранится в Гос. Третьяковской галерее. Отношение А. А. Блока к портрету менялось — сначала он нравился поэту, позже, под влиянием оценок близких, он высказывал резкое неприятие. [↑](#endnote-ref-107)
117. Из стихотворения А. А. Блока «Клеопатра». [↑](#endnote-ref-108)
118. Письмо А. А. Блока к В. П. Веригиной от 8 марта 1907 г., публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-109)
119. Премьера «Драмы жизни» К. Гамсуна состоялась в МХТ 8 февраля 1907 г. Режиссеры — К. С. Станиславский, Л. А. Сулержицкий. Художники — В. Е. Егоров, Н. П. Ульянов. [↑](#endnote-ref-110)
120. Выставка «Голубая роза», открытая в 1907 г., объединяла художников — представителей живописного символизма. Кроме перечисленных В. П. Веригиной, в ней принимали участие М. Сарьян, Н. Крымов, Н. Арапов. [↑](#endnote-ref-111)
121. Гастроли Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской в Москве проходили в августе – сентябре 1907 г. В Петербурге «Балаганчик» шел в один вечер с «Чудом странника Антония», в Москве — с «Вечной сказкой» Ст. Пшибышевского. Факт включения в один вечер с «Балаганчиком» «Сестры Беатрисы», очевидно, являлся случайностью. [↑](#endnote-ref-112)
122. Большинство московских рецензентов объясняли успех спектаклей, показанных на гастролях, игрой Комиссаржевской, а в неудачах обвиняли Мейерхольда, сковывавшего, по их мнению, талант актрисы (см.: -мо-. Гастроли В. Ф. Комиссаржевской. — «Голос Москвы», 1907, 31 августа; Н. Р‑ов. Гастроли В. Ф. Комиссаржевской. — «Столичное утро», 1907, 31 августа, там же, 2 сентября; С. П. Гастроли В. Ф. Комиссаржевской. — «Русское слово», 1907, 6 сентября). [↑](#endnote-ref-113)
123. Премьера «Пробуждения весны» Ф. Ведекинда в театре В. Ф. Комиссаржевской состоялась 15 сентября 1907 г. Постановка В. Э. Мейерхольда. Художник В. И. Денисов. [↑](#endnote-ref-114)
124. Премьера пьесы М. Метерлинка «Пелеас и Мелисанда» в театре В. Ф. Комиссаржевской состоялась 10 октября 1907 г. Постановка В. Э. Мейерхольда. Художник В. И. Денисов. Она прошла под смех и шиканье публики. [↑](#endnote-ref-115)
125. Как всегда, недоброжелательно писали о спектакле рецензенты «Театра и искусства», газет «Новое время» и «Речь» (см., напр., следующие статьи: Н. Тамарин. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. — «Театр и искусство» 1907, 12 октября: Homo novus (А. Р. Кугель). Драматический театр — «Русь», 1907, 12 октября; Влад. Азов. «Пелеас и Мелисанда». — «Речь», 1907, 12 октября). Однако не менее суровыми были оценки А. А. Блока, Г. И. Чулкова, С. А. Ауслендера (см.: А. Блок. Собр. соч., в  8‑ми т., т. 5, с. 200 – 202; Ч. [Г. Чулков]. «Пелеас и Мелисанда». — «Товарищ», 1907, 12 ноября; С. Ауслендер. Петербургские театры. — «Золотое руно», 1907, № 10, с. 77). Друзья театра увидели в спектакле «страшную опасность» и поэтому считали, что «особенно громко должны быть… предостерегающие голоса друзей, как бы ни было больно нападать на то, что любишь, и прибавлять свои упреки к злобным нападкам врагов» (указ. статья С. Ауслендера). [↑](#endnote-ref-116)
126. Речь идет об оскорбительной для А. А. Блока статье В. В. Розанова «Автор “Балаганчика” о Петербургских религиозно-философских собраниях». («Русское слово», 1908, 25 января). [↑](#endnote-ref-117)
127. «Золотое руно» — ежемесячный литературно-художественный журнал, из дававшийся в Москве. А. А. Блок был одним из основных сотрудников журнала, а с 1907 г. вел в нем критические обозрения. [↑](#endnote-ref-118)
128. *Андрей Белый* (Бугаев Борис Николаевич; 1880 – 1934) — поэт, прозаик, теоретик русского символизма. Лекция «Искусство будущего» была прочитана 15 января 1908 г. в зале Тенишевского училища в Петербурге. [↑](#endnote-ref-119)
129. {232} Премьера «Победы смерти» Ф. Сологуба в театре В. Ф. Комиссаржевской состоялась 6 ноября 1907 г. Постановка В. Э. Мейерхольда. Художники В. Э. Мейерхольд (план), Попов (выполнение). [↑](#endnote-ref-120)
130. В. Э. Мейерхольд получил письмо от В. Ф. Комиссаржевской в тот же день, когда оно было написано, — 9 ноября 1907 г. Оно начиналось словами: «За последние дни, Всеволод Эмильевич, я много думала и пришла к глубокому убеждению, что мы с Вами разно смотрим на театр, и того, что ищете Вы, не ищу я…» (см. полный текст письма в кн.: Вера Федоровна Комиссаржевская. Л.‑М., 1964, с. 168). [↑](#endnote-ref-121)
131. Премьера пьесы А. М. Ремизова «Бесовское действо над некиим мужем, а также прение Живота со Смертью» состоялась 4 декабря 1907 г. [↑](#endnote-ref-122)
132. Отставка Мейерхольда вызвала бурную полемику в прессе. Часть критиков поддерживала режиссера, обвиняя во всем случившемся только Комиссаржевскую (см., напр.: С. Ауслендер. Из Петербурга. — «Золотое руно», 1907, № 1, с. 78 – 79; Александр Бенуа. Дневник художника. — «Московский еженедельник», 1907, № 48, с. 32 – 34). Другие приветствовали освобождение актрисы из плена режиссерского деспотизма (И. Осипов. Конфликт Комиссаржевской — Мейерхольда. — «Обозрение театров», 1907, 14 ноября). Особую позицию занял журнал А. Р. Кугеля «Театр и искусство». Одобряя разрыв Комиссаржевской и Мейерхольда, он протестовал против формы, в которой была предложена отставка. (Петр Пильский. Столбы. — «Театр и искусство», 1907, № 46, с. 760 – 762; А. Кугель. Театральные заметки. — Там же, с. 764 – 766). Попытка объективно разобраться в конфликте была сделана в статьях: И. Гриневская. Чем он был вреден? — «Обозрение театров», 1907, 17 ноября; Н. Маныкин-Невструев. Так должно было быть. — «Русский артист», 1907, № 7, с. 98 – 99. [↑](#endnote-ref-123)
133. *Попов Николай Александрович* (1871 – 1949) — режиссер, драматург, историк театра. Помогал В. Ф. Комиссаржевской в организации ее театра и работал в качестве режиссера. Ушел из театра до приглашения В. Э. Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-124)
134. Премьера «Гадибука» С. Ан‑ского (С. Раппопорта) в московском театре-студии «Габима» состоялась 31 января 1922 г. Постановка Е. Б. Вахтангова. Художник Н. И. Альтман. [↑](#endnote-ref-125)
135. *Сидамон-Эристов Г. Д*. — присяжный поверенный, любитель литературы и театра. [↑](#endnote-ref-126)
136. *Иванов Евгений Павлович* (1879 – 1942) — писатель, близкий друг А. А. Блока (см.: Д. Максимов. Александр Блок и Евгений Иванов. — В кн.: Блоковский сборник, с. 344 – 361). [↑](#endnote-ref-127)
137. «*Господин в котелке*» — персонаж из драмы А. А. Блока «Незнакомка», олицетворяющий пошлость и банальность. [↑](#endnote-ref-128)
138. Гастроли труппы состоялись в Витебске (17 – 24 февраля 1908 г.), в Минске (3 – 7 марта 1908 г.). [↑](#endnote-ref-129)
139. Впервые опубликовано в журнале «Новый мир», 1955, № 11, с. 153. [↑](#endnote-ref-130)
140. См. прим. [97](#_Tosh0004360). [↑](#endnote-ref-131)
141. Этот эпизод описан Н. Н. Волоховой в ее воспоминаниях «Земля в снегу» («Ученые записки Тартуского гос. ун‑та», вып. 104, 1961, с. 377). Дама, с ко торой был в театре А. А. Блок, — жена известного литературоведа П. С. Когана — Н. А. Коган (Нолле). [↑](#endnote-ref-132)
142. О различии «Театра Типов» и «Театра Синтезов» В. Э. Мейерхольд писал в теоретической работе «Театр (К истории и технике театра)» (см.: В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. I, с. 105 – 113). [↑](#endnote-ref-133)
143. Премьера пьесы «У царских врат» К. Гамсуна в Александринском театре состоялась 30 октября 1908 г. Постановка В. Э. Мейерхольда. Художник А. Я. Головин. [↑](#endnote-ref-134)
144. {233} Отношение критики к мейерхольдовскому спектаклю и исполнению им роли Карено не было однозначным. Так, например, тонкий критик мхатовского направления Л. Гуревич писала, сравнивая спектакль с постановкой той же пьесы в театре В. Ф. Комиссаржевской: «Мейерхольд внес в свою постановку больше сознательной мысли и более забот о передаче общего идейного замысла Гамсуна и свойственных ему настроений… По сравнению с Бравичем несколько бледный образ Карено — Мейерхольда вдруг засветился своей благородной нервной интеллигентностью» (Л. Гуревич. Театр Комиссаржевской. — «Слово», 1908, 3 октября). [↑](#endnote-ref-135)
145. *Синельников Николай Николаевич* (1855 – 1939) — актер, режиссер, антрепренер. [↑](#endnote-ref-136)
146. *Эфрос Николай Ефимович* (1867 – 1923) — театральный критик, историк театра. [↑](#endnote-ref-137)
147. *Корш Федор Адамович* (1852 – 1923) — директор и владелец театра в Москве. [↑](#endnote-ref-138)
148. *Клевер Юлий Юльевич* (1850 – 1924) — живописец, пейзажист. В некоторых его картинах повторяющиеся приемы приобретали характер шаблона. [↑](#endnote-ref-139)
149. *Глаголин* (Гусев) *Борис Сергеевич* (1879 – 1948) — драматург, режиссер, театральный критик. Впоследствии сотрудничал с Мейерхольдом в спектакле Театра Революции «Озеро Люль» А. М. Файко. [↑](#endnote-ref-140)
150. *Яворская Лидия Борисовна* (1871 – 1922) — драматическая артистка, владелица Нового театра в Петербурге. [↑](#endnote-ref-141)
151. Премьера оперы Вагнера «Тристан и Изольда» состоялась в Мариинском театре 30 октября 1909 г. Постановка В. Э. Мейерхольда. Дирижер Э. Ф. Направник. Художник А. К. Шервашидзе. [↑](#endnote-ref-142)
152. *Менделеева* (Попова) *Анна Ивановна* (1860 – 1942) — мать Л. Д. Блок. [↑](#endnote-ref-143)
153. *Жулавский Юрий* (1874 – 1915) — польский поэт, драматург-символист. [↑](#endnote-ref-144)
154. *Самойлов Павел Васильевич* (1866 – 1931) — драматический артист. Играл в провинции, в московском театре Корша. В 1904 – 1905 гг. был актером театра В. Ф. Комиссаржевской. [↑](#endnote-ref-145)
155. *Нина Кварталова* — Кварталова Антонина Ивановна. В начале 1906 г. В. Ф. Комиссаржевская хотела пригласить актрису Кварталову в свой театр. Она писала Н. Н. Арбатову. «Напишите, голубчик, два слова о делах: как об стоят дела с Кварт[аловой]…» (Вера Федоровна Комиссаржевская, с. 160). [↑](#endnote-ref-146)
156. *Соловцовский театр* — театр Соловцова Николая Николаевича (1857 – 1902) в Киеве. [↑](#endnote-ref-147)
157. Премьера «Горя от ума» А. С. Грибоедова в МХТ состоялась 26 сентября 1906 г. Режиссеры — К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Художники — В. А. Симов и Н. А. Колупаев. [↑](#endnote-ref-148)
158. Премьера «Анатэмы» Л. Н. Андреева в МХТ состоялась 2 октября 1909 г. Режиссеры — В. И. Немирович-Данченко и В. В. Лужский. Художник В. А. Симов. [↑](#endnote-ref-149)
159. Премьера «Бранда» Г. Ибсена состоялась в МХТ 20 декабря 1906 г. Режиссеры — В. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. Художник В. А. Симов. [↑](#endnote-ref-150)
160. Премьера «Гамлета» У. Шекспира в МХТ состоялась 23 декабря 1911 г. Постановка Гордона Крэга. Режиссеры — К. С. Станиславский и Л. А. Сулержицкий. Художники — Гордон Крэг, Н. Н. Сапунов (костюмы). [↑](#endnote-ref-151)
161. *Чехов Михаил Александрович* (1891 – 1955) — актер, режиссер, театральный педагог.

     Премьера «Гамлета» в МХАТ 2 состоялась 20 ноября 1924 г. Режиссеры — В. С. Смышляев, В. Н. Татаринов, А. И. Чебан. Художник М. В. Либаков. [↑](#endnote-ref-152)
162. {234} Здесь мемуаристка ошибается. Перу А. Р. Кугеля принадлежит портрет артиста: В. Качалов. Жизнь и творчество. М.‑Л., 1927. В частности, о качаловском Гамлете Кугель писал: «Гамлет, по-моему, Качалов — исключительный… Я унес с собой из театра образ Гамлета — Качалова навсегда, и после Качалова все Гамлеты мне кажутся театральными картонажами» (А. Кугель. Театральные портреты. Л., 1967, с. 233 – 234). [↑](#endnote-ref-153)
163. У Н. Эфроса так: «Основная складка души качаловского Гамлета — великая скорбь… Глубоко скорбит Гамлет Качалова от всего несовершенства жизни» (Николай Эфрос. В. И. Качалов. Пб., 1919, с. 83). [↑](#endnote-ref-154)
164. *Моисси Александр* (1880 – 1935) — немецкий актер. Ученик М. Рейнгардта. Гастролировал в России в роли Гамлета в 1924 и 1925 гг. [↑](#endnote-ref-155)
165. «*Бродячая собака*» — литературно-артистическое кабаре в Петербурге (1912 – 1915). Организатор — Б. К. Пронин (см. прим. [37](#_Tosh0004361)). [↑](#endnote-ref-156)
166. «*Цветы зла*» — название сборника стихов французского поэта Шарля Бодлера. [↑](#endnote-ref-157)
167. *Кульбин Николай Иванович* (1866 – 1917) — военный врач, художник, критик. [↑](#endnote-ref-158)
168. *Потемкин Петр Петрович* (1886 – 1926) — поэт. Автор «Петрушки», поставленного В. Э. Мейерхольдом в театре «Лукоморье». Премьера — 6 декабря 1908 г. [↑](#endnote-ref-159)
169. *Мгебров Александр Авельевич* (1884 – 1966) — артист, режиссер, с 1907 г. — актер МХТ, с 1908 по 1910 г. работал в театре В. Ф. Комиссаржевской. [↑](#endnote-ref-160)
170. В. Э. Мейерхольд был приглашен в Александринский театр в сентябре 1908 г. Одновременно с постановками на императорской сцене он продолжал экспериментальную работу в студиях и частных театрах. В 1908 г. совместно с композитором М. Ф. Гнесиным режиссер организовал «Аудиторию Вс. Мейерхольда» в музыкальной школе К. И. Данемана. Широкую известность получила созданная в 1914 г. Студия на Бородинской. [↑](#endnote-ref-161)
171. *Бонди Юрий Михайлович* (1889 – 1926) — театральный художник и режиссер. [↑](#endnote-ref-162)
172. *Соловьев Владимир Николаевич* (1887 – 1941) — режиссер, театральный критик, педагог. Ученик и соратник В. Э. Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-163)
173. Стриндберг *Йухан Август* (1849 – 1912) — шведский писатель, философ, драматург, театральный деятель. А. А. Блока привлекала суровая мужественности его произведений, готовность писателя смотреть в глаза правде жизни. [↑](#endnote-ref-164)
174. *Пяст* (Пестовский) *Владимир Алексеевич* (1886 – 1940) — поэт-символист, переводчик, один из близких друзей А. А. Блока в 1910‑х гг. [↑](#endnote-ref-165)
175. Из ст.: Л. Вас‑ий [Л. М. Василевский]. Театр в Териоках. — «Речь», 1912, 11 июня. [↑](#endnote-ref-166)
176. *Нордман-Северова Наталия Борисовна* (1863 – 1914) — жена И. Е. Репина, писательница. [↑](#endnote-ref-167)
177. Премьера пьесы «Виновны — не виновны» А. Стриндберга в Териокском Товариществе артистов, художников, писателей и музыкантов состоялась 14 июля 1912 г. [↑](#endnote-ref-168)
178. Письма Александра Блока к родным, т. 2. М.‑Л., 1932, с. 217. [↑](#endnote-ref-169)
179. Подробный анализ игры Л. Д. Блок дан в письме А. А. Блока к матери. См.: Письма Александра Блока к родным, т. 2, с. 217. [↑](#endnote-ref-170)
180. Стенограммы репетиций спектаклей, поставленных В. Э. Мейерхольдом после революции («Ревизор», «Горе от ума», «Список благодеяний», «Последний, решительный» и др.), хранятся в фонде ГОСТИМа в ЦГАЛИ. [↑](#endnote-ref-171)
181. {235} *Бонди Сергей Михайлович* (р. 1891) — литературовед, брат художника Ю. М. Бонди. [↑](#endnote-ref-172)
182. *Гнесин Михаил Фабианович* (1883 – 1957) — композитор, педагог. В «Аудитории Вс. Мейерхольда» М. Ф. Гнесин проводил опыты чтения стихов на основе законов ритма и мелодии. В советские годы М. Ф. Гнесин сотрудничал с В. Э. Мейерхольдом в спектакле «Ревизор», написав и аранжировав музыку к этой постановке. [↑](#endnote-ref-173)
183. *Семья Алперс* — семья композитора В. М. Алперса (1863 – 1921). *Сергей Владимирович* (1896 – 1931) — пианист; *Борис Владимирович* (р. 1904) — театровед, критик; *Вера Владимировна* (р. 1882) — пианистка, педагог. [↑](#endnote-ref-174)
184. Премьера «Заложников жизни» Ф. Сологуба в Александринском театре состоялась 6 ноября 1912 г. [↑](#endnote-ref-175)
185. *Липковксая Л. Я*. (1884 – 1955) — оперная певица. [↑](#endnote-ref-176)
186. *Кублицкий-Пиоттух Франц Феликсович* (1860 – 1920) — второй муж матери А. А. Блока. [↑](#endnote-ref-177)
187. Второе собрание состоялось 24 января 1913 г. [↑](#endnote-ref-178)
188. Третье собрание состоялось 31 января 1913 г. [↑](#endnote-ref-179)
189. Четвертое собрание, на котором присутствовал А. А. Блок, состоялось 7 февраля 1913 г. [↑](#endnote-ref-180)
190. *Верховский Юрий Никандрович* (1878 – 1956) — поэт, историк литературы. [↑](#endnote-ref-181)
191. *Чеботаревская Александра Николаевна* (1869 – 1925) — сестра жены Ф. Сологуба, близкая знакомая А. А. Блока. [↑](#endnote-ref-182)
192. Дивертисмент опубликован в журнале «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 1. [↑](#endnote-ref-183)
193. Премьера «Мнимого больного» Ж.‑Б. Мольера в МХТ состоялась 27 марта 1913 г. Постановка К. С. Станиславского и А. Н. Бенуа. Художник А. Н. Бенуа. [↑](#endnote-ref-184)
194. Первая студия МХТ возникла в 1912 г. Художественным руководителем студии до 1916 г. был Л. А. Сулержицкий. Студия открылась спектаклем «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса 15 января 1913 г. Режиссер Р. В. Болеславский. Художник И. Я. Гремиславский. [↑](#endnote-ref-185)
195. *Маринетти Филиппо Томазо* (1876 – 1944) — итальянский писатель, теоретик футуризма. В Петербурге Маринетти был в феврале 1914 г. [↑](#endnote-ref-186)
196. Журнал «Любовь к трем апельсинам» издавался в 1914 – 1916 гг. На звание журнала связано с первой сказкой для театра Карло Гоцци «Любовь к трем апельсинам», в которой он утверждал возрождение старой итальянской комедии масок. В состав сотрудников журнала, кроме В. Э. Мейерхольда, входили А. А. Блок (отдел поэзии), В. Н. Соловьев, Ю. М. Бонди, К. И. Миклашевский, В. М. Жирмунский и др.

     Доктор Дапертутто — псевдоним В. Э. Мейерхольда. Состоя на службе в императорских театрах, Мейерхольд не имел права печатать свою фамилию на афишах спектаклей, поставленных им не в казенных театрах. Псевдоним этот (имя демонического персонажа рассказа Э.‑Т.‑А. Гофмана «Похождения в новогоднюю ночь» из «фантастических рассказов в манере Калло», часть 2‑я). Мейерхольд принял по предложению М. А. Кузмина в 1910 г., когда поставил ряд спектаклей в Доме интермедий и театре «Лукоморье». [↑](#endnote-ref-187)
197. *Андреева-Дельмас Любовь Александровна* (1884 – 1969) — оперная артистка, исполнительница роли Кармен в петербургском Театре музыкальной драмы. А. А. Блок был увлечен Л. А. Дельмас и посвятил ей цикл «Кармен» и ряд стихотворений 1914 – 1916 гг. Восемь стихотворений из цикла «Кармен» впервые были напечатаны в журнале «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 4 – 5. [↑](#endnote-ref-188)
198. {236} *Аббат Кьяри Петро* (1711 – 1785) — итальянский писатель, драматург. Так же как Карло Гольдони, защищал в противовес условной комедии масок реалистический театр. [↑](#endnote-ref-189)
199. *Аничков Евгений Васильевич* (1866 – 1937) — литературовед. [↑](#endnote-ref-190)
200. *Карпов Евтихий Павлович* (1857 – 1926) — режиссер Александринского театра, драматург. [↑](#endnote-ref-191)
201. *Гнедое Василиск* (Василий Иванович) (р. 1890) — поэт-эгофутурист. Автор книги «Смерть искусства» (СПб., 1913). [↑](#endnote-ref-192)
202. *Бурлюк Давид Давидович* (1882 – 1967) — поэт, художник, один из первых русских футуристов, теоретик футуризма. В его произведениях и статьях об искусстве проявлялись крайне субъективистские тенденции. [↑](#endnote-ref-193)
203. *Хлебников Велимир* (Владимир Владимирович) (1885 – 1922) — поэт-футурист. [↑](#endnote-ref-194)
204. «*Привал комедиантов*» («Звездочет») — литературно-артистическое кабаре в Петербурге (Марсово поле, 7). Основано Б. К. Прониным в 1915 г. Существовало до 1918 г. Руководители В. Э. Мейерхольд и режиссер Н. В. Петров, выступавший как конферансье Коля Петер. Позднее Мейерхольд отошел от «Привала комедиантов», и его возглавляли Н. В. Петров и Н. Н. Евреинов. [↑](#endnote-ref-195)
205. *Клюев Николай Алексеевич* (1887 – 1937) — поэт-имажинист. [↑](#endnote-ref-196)
206. *Кузьмин-Караваев* (Тверской) *Константин Константинович* (1890 – 1944) — режиссер, педагог, критик. С В. Э. Мейерхольдом работал в Студии на Бородинской. С 1929 по 1935 г. главный режиссер Большого драматического театра в Ленинграде. [↑](#endnote-ref-197)
207. *Панкратова-Ильяшенко Лидия Степановна* (р. 1894) — драматическая артистка. Ученица известного режиссера и педагога А. П. Петровского. Два сезона играла в труппе Н. А. Попова, в 1914 г. поступила в Студию В. Э. Мейерхольда. В некоторых изданиях Ильяшенко фигурирует под именем Ия. Так называл ее артист А. А. Мгебров, участник блоковского спектакля в Тенишевской аудитории, сама же артистка никогда этим именем не пользовалась. [↑](#endnote-ref-198)
208. Артистка Л. С. Панкратова-Ильяшенко опровергает эти слова. В письме к К. Л. Рудницкому, исследователю творчества В. Э. Мейерхольда, она сообщает: «Я была малоопытной актрисой и претендовать на самостоятельное толкование роли, конечно, не смела. Но все же на первую репетицию я пришла подготовившись… В. П. Веригина ошибочно пишет, что роль я проходила с Любовью Дмитриевной. Это неверно. Любовь Дмитриевна дала мне только страусовые перья на шляпу, которых у меня не было». Вспоминая об отношении А. А. Блока к ее игре, Панкратова-Ильяшенко пишет: «Я не знаю, как понравились Блоку исполнители, но когда вышла из печати его книга “Театр”, то Блок подарил мне ее с надписью: “Лидии Степановне Ильяшенко — милой исполнительнице Незнакомки. Александр Блок, май 1916”. Эту книгу я берегу как самую дорогую для меня реликвию. К счастью, она сохранилась» (см.: К. Рудницкий. Письма Незнакомки. — «Театр», 1971, № 9, с. 102 – 103). [↑](#endnote-ref-199)
209. *Зноско-Боровская* — актриса-любительница. [↑](#endnote-ref-200)
210. *Кулябко-Корецкая А. И*. — студийка (1913 – 1914), впоследствии актриса ГОСТИМа; *Корвин Ада* — танцовщица из Троицкого театра миниатюр; *Грипич А. Л*. — актер, режиссер, ученик В. Э. Мейерхольда; *Петрова М*. — студийка. [↑](#endnote-ref-201)
211. Из ст.: А. В. Бобрищев-Пушкин. Апельсины и видения. — «Театр и искусство», 1914, № 15, с. 347. [↑](#endnote-ref-202)
212. Ане. Чеботаревская. Из дневника. — «Дневники писателей», 1914, № 2, с. 37. [↑](#endnote-ref-203)
213. Роль Пьеро исполнял артист К. К. Кузьмин-Караваев (Тверской). [↑](#endnote-ref-204)
214. Первый блоковский спектакль в зале Тенишевского училища состоялся 7 апреля 1914 г. [↑](#endnote-ref-205)
215. {237} Автограф хранится у В. П. Веригиной. [↑](#endnote-ref-206)
216. *Рыков Александр Викторович* (1892 – 1966) — художник. Ученик А. Я. Головина. Работал в мастерской М. Добужинского и Н. Радлова. В Студии В. Э. Мейерхольда с 1915 г. [↑](#endnote-ref-207)
217. По-видимому, автор имеет в виду следующие слова В. Э. Мейерхольда: «Раненые солдаты, явившиеся 17 ноября 1914 года на представление этюдов и пантомим, подготовлявшихся к первому вечеру Студии, создали своим отношением к игре комедиантов именно тот зрительный зал, для которого и будет Новый театр, подлинно народный театр» («Любовь к трем апельсинам», 1915, № 1 – 2 – 3, с. 340). [↑](#endnote-ref-208)
218. Очевидно, имеется в виду следующий комментарий редакции: «Пантомима разыгрывается в двух планах: на просцениуме и на сценической площадке, находящейся на возвышении. На последней работает главный фокусник со своим слугой и акробатом. На просцениуме размещен народ, пришедший (по долгу службы сюжету) смотреть на фокусы и (для надобностей комедиантов Студии, призванных быть премьерами данной премьеры) в качестве клакеров, поставивших себе задачей расшевелить современный зрительный зал. Здесь же на просцениуме ведутся сцены: свидание Кавалера с Дамой в маске, дуэль Кавалера с Акробатом и заключительный уход, заканчивающийся наверху, на сценической площадке» («Любовь к трем апельсинам», 1914, № 7, с. 108 – 109). [↑](#endnote-ref-209)
219. Первый показательный спектакль студии состоялся 12 февраля 1915 г. В его программу входили интермедия М. Сервантеса «Саламанкская пещера», этюды и пантомимы. [↑](#endnote-ref-210)
220. Вторая сценическая редакция пантомимы «Шарф Коломбины» была по казана в «Привале комедиантов» 18 апреля 1916 г. [↑](#endnote-ref-211)
221. *Алчевский Иван Алексеевич* (1876 – 1917) — оперный певец, артист Мариинского театра. [↑](#endnote-ref-212)
222. А. А. Блок в эти годы работал главным редактором Верховной Чрезвычайной следственной комиссии Временного правительства. [↑](#endnote-ref-213)
223. В. Э. Мейерхольд заведовал Театральным отделом Наркомпроса с 16 февраля 1920 г. по 26 февраля 1921 г. [↑](#endnote-ref-214)
224. См.: П. С. Коган. А. Блок (некролог). — «Известия ВЦИК», 1921, 9 августа. [↑](#endnote-ref-215)
225. Александра Андреевна Кублицкая-Пиоттух, мать А. А. Блока, умерла в 1923 г. [↑](#endnote-ref-216)
226. *Комаровская Надежда Ивановна* (1885 – 1969) — актриса, ученица школы МХТ. Играла на сцене МХТ, Малого театра, Большого драматического театра. Встреча Н. И. Комаровской с А. А. Блоком произошла в апреле 1919 г. [↑](#endnote-ref-217)
227. А. А. Блок принял активное участие в организации Большого драматического театра. В 1919 г. поэт был председателем режиссерского управления этого театра. [↑](#endnote-ref-218)
228. «*Весы*» — журнал, орган московских символистов (1904 – 1909). [↑](#endnote-ref-219)
229. Из стихотворения С. Городецкого «Аленькая». [↑](#endnote-ref-220)