Гайдебуров П. П., Скарская Н. Ф. **На сцене и в жизни**: Страницы автобиографии / Вступит. ст. С. Д. Дрейдена. М.: Искусство, 1959. 308 с.

*С. Д. Дрейден*. Страницы большой жизни 3 [Читать](#_Toc379725084)

Глава первая. Первые воспоминания одного из нас 83 [Читать](#_Toc379725085)

Глава вторая. Романтический брак 103 [Читать](#_Toc379725086)

Глава третья. Вышневолоцкая усадьба 116 [Читать](#_Toc379725087)

Глава четвертая. Трудные времена 133 [Читать](#_Toc379725088)

Глава пятая. Спектакли петербургских студентов 150 [Читать](#_Toc379725089)

Глава шестая. Необыкновенная встреча 164 [Читать](#_Toc379725090)

Глава седьмая. Массовое увольнение студентов 187 [Читать](#_Toc379725091)

Глава восьмая. Первопуток 196 [Читать](#_Toc379725092)

Глава девятая. В лаборатории театрального новаторства 222 [Читать](#_Toc379725093)

Глава десятая. Старая русса 246 [Читать](#_Toc379725094)

Глава одиннадцатая. На дедовских дорогах 265 [Читать](#_Toc379725095)

Глава двенадцатая. На провинциальной сцене 287 [Читать](#_Toc379725096)

**Указатель имен** 305 [Читать](#_Toc379725097)

# **{****3}** Страницы большой жизни

Необычная зрительская конференция собралась в непогожий ноябрьский вечер 1958 года в одной из аудиторий Московского Дома актера. За плечами многих из тех, кто пришел сюда, были десятки лет работы на заводах и фабриках Петербурга, дела и дни петербургского большевистского подполья в годы царской реакции, окопы первой мировой войны, бои войны гражданской и радость созидания молодого Советского государства.

В светлый зал Дома актера привели их воспоминания о давней юности, когда после изнурительной работы они приходили в просторное здание, выросшее в 1903 году на одной из питерских окраин. Там в ту пору еще протекала зловонная речушка Лиговка, потом загнанная в подземные трубы, по имени этой речушки, Лиговским, и был назван Народный дом, где они тогда занимались в вечерних общеобразовательных классах, брали книги в библиотеке, за спиной администрации завязывали первые партийные связи. Здесь же в долгожданные воскресные вечера встречали их первые театральные радости.

И вот они снова сидят, бок о бок, как сидели когда-то в зрительном зале своего Общедоступного театра, старые металлисты и печатники, бывшие ученики-«ремесленники» и бывшие солдаты, первые рабкоры дооктябрьской «Правды» и зачинатели первого «Сборника пролетарской литературы», ветераны рабочей поэзии, и вместе с ними, за одним столом — тот, чей выход на сцену всегда был праздником, кто вместе с верной спутницей своей жизни являлся душой, создателем, руководителем этого «быть может, единственного в своем роде, театра идейного», как писала тогда «Правда».

{4} Это, вероятно, первая в истории зрительская конференция, на которой спектакли обсуждались — да еще с какой горячностью, с каким запалом! — спустя полвека после премьеры.

Когда участникам встречи приходит черед расписаться на обычных листах регистрации посетителей Дома актера, простая формальная процедура регистрации представляется им недостаточной, и за подписью нередко следует приписка.

Старый питерский наборщик, активист подпольных большевистских типографий А. Я. Тиханов пишет: «Общедоступный театр Н. Ф. Скарской и П. П. Гайдебурова на многое открыл мне глаза. В этом театре я увидел пьесы, немало разъяснившие мне в жизни. Многое виденное в театре живет во мне до сих пор…».

Рабочий-металлист Иван Кузяков, участник гражданской войны, член ВЦИКа ряда созывов, вспоминает, как расширяли кругозор занятия на Лиговских вечерних курсах, и особенно спектакли Общедоступного театра: «Это дало свою отдачу в предоктябрьские и октябрьские годы…».

И. В. Шувалов, начинавший свой рабочий путь на Красносельской бумажной фабрике, рассказывает, как в 1911 году он обратился к активным деятелям большевистского подполья П. Куделли и К. Самойловой за адресом для установления партийных связей в Петербурге и был направлен ими в Лиговский народный дом; там, за кулисами Общедоступного театра, жил, скрываясь от полицейского надзора, поэт-правдист А. И. Маширов-Самобытник. С тех пор Шувалов стал завсегдатаем и Лиговского дома и Общедоступного театра. С благодарностью вспоминает он, какой горячий отклик находили у Н. Ф. Скарской, П. П. Гайдебурова и их сотрудников по театру обращения большевистской организации с просьбами об устройстве спектаклей и концертов в пользу семей арестованных, забастовщиков: «Эти спектакли укрепляли силу воли, вооружали к борьбе…».

Как это бывает почти на каждой зрительской конференции, здесь слышался и голос театральной критики. Но, вероятно, еще не было такого случая, чтобы критик, читая свою рецензию, написанную сорок пять лет назад, будил такой живой отклик, какой вызвала статья о «единственном в своем раде» театре, которую зачитывал рабкор дооктябрьской «Правды» Дм. Одинцов — «рабочий Дм. Ленцов».

Один за другим выступают давние зрители Общедоступного театра, зрители и друзья, ученики Н. Ф. Скарской и П. П. Гайдебурова, в их словах слышится сознание личной ответственности за то, чтобы людям новых поколений было {5} в полный голос рассказано обо всем, что когда-то было ими пережито, звучит живое чувство тревоги за то, чтобы подвиг жизни и творчества Гайдебуровых не был забыт.

Горестный повод, хотя это и не было записано ни в какой официальной «повестке дня», собрал давних посетителей Общедоступного театра в Доме актера. В Ленинградском Доме ветеранов сцены после длительной болезни 17 июня 1958 года, в канун своего девяностолетия, скончалась Н. Ф. Скарская. И едва донеслась эта весть, единый порыв, одно движение души собрали ее старых зрителей: они хотели встретиться с Гайдебуровым, рассказать во всеуслышание о том, что десятилетия хранила благодарная помять.

В их выступлениях обретали новую жизнь сценические образы Н. Ф. Скарской, раскрывался ее духовный, человеческий облик. И все же — иначе и быть не могло! — говоря о Скарской, нельзя было не говорить о Гайдебурове, а вспоминая обоих — об их театре, о Доме, где возник этот театр, и о том, чем жили люди, приходившие на их спектакли. А это подтверждало, на каком широком дыхании, в какой тесной связи с насущными интересами народа жили всегда Гайдебуров и Скарская.

Если бы их совместный творческий труд ограничился одним созданием Общедоступного театра, то и тогда они были бы вправе занять почетное место в истории русского театра. Но деятельность Общедоступного театра, ограниченная десятилетием 1903 – 1914 годов, — это только одна увлекательная и самобытная, но все же только одна страница их жизни.

В первые годы работы Общедоступного театра параллельно с этим театром, силами тех же актеров они создают Первый (первый не только по названию, но и фактически) передвижной драматический театр. Слово «передвижники», завоевавшее заслуженную славу в истории русского изобразительного искусства, обретает такой же смысл и для театра, становится знаменем одухотворенного большими целями служения художника народу.

В весенне-летние месяцы, когда в Петербурге прерывались спектакли Общедоступного театра, «передвижники» выезжали со своими спектаклями во все концы страны. В своих творческих поисках они шли порою на ощупь, иной раз оступались, но общие итоги их работы были плодотворны и значительны.

Постепенно оба театра слились, слились и названия — и театр стал называться Общедоступным передвижным.

После Великой Октябрьской революции, когда все театры {6} стали общедоступными, народными, и зритель, к которому когда-то с таким трудом, преодолевая цензурные преграды, пробивались Гайдебуров и Скарская, стал полновластным хозяином зрительного зала, — на афишах появилось новое название старого театра: «Мастерская передвижного Общедоступного театра». Тем самым Скарская и Гайдебуров как бы хотели сказать, что их театр являлся только студией, ищущей новых путей в искусстве, которое обрело с революцией невиданный раньше размах.

В историю нашего театра Скарская и Гайдебуров входят, однако, не только как убежденные, устремленные в будущее созидатели, руководители народных театров нового типа, не только как вдумчивые, опытные педагоги, о которых с благодарностью вспоминают их ученики, — и старейший народный артист Союза ССР А. А. Брянцев, встретившийся с ними, как и А. Я. Таиров, И. И. Аркадии, М. М. Марусина, Г. И. Питоев, еще в начале века, и мастера второго, третьего поколений — народные артисты республики Л. Ф. Макарьев, А. А. Ханов, И. П. Зарубина, Е. А. Агаронова, драматурги А. Н. Арбузов, Д. А. Щеглов и другие. Многосторонняя руководящая, организаторская, режиссерская, педагогическая деятельность Н. Ф. Скарской и П. П. Гайдебурова, проходившая внутри театра, для широких кругов зрителей почти всегда оставалась в тени, за кулисами, и это было неотделимо от тех начал подлинного демократизма, коллективных принципов построения жизни театра, которые неизменно утверждались «передвижниками» (недаром все работники театра, от первого актера до молодого осветителя, звались одинаково — сотрудниками). Долг историков нашего театра — раскрыть эту работу Гайдебурова и Скарской во всем ее объеме и значении.

Сотни тысяч людей знают и ценят деятельность Гайдебурова и Скарской как актеров.

Шестьдесят лет назад в маленьком зале Петербургского железнодорожного клуба, здание которого давно уж снесено, в спектакле «Гроза» Островского, показанном для дебюта начинающей актрисы, впервые встречаются на сцене Н. Ф. Скарская, игравшая Катерину, и молодой студент-любитель П. П. Гайдебуров, исполнявший роль Тихона Кабанова. История этого спектакля, атмосфера большого художественного праздника, рождение актрисы, приглашенной после этого дебюта в Московский Художественный театр, разнообразные события, тому предшествовавшие и последовавшие вслед за тем, увлекательно описаны на страницах записок П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской.

{7} Спустя два года, осенью 1901 года, в Елисаветграде они вновь встречаются на сцене, в той же «Грозе», в тех же ролях Катерины и Тихона, в спектаклях образованной ими провинциальной труппы. Так возникает этот дуэт, почти не знающий равных в истории театра, и русского, и зарубежного (за исключением, быть может, М. П. Лилиной и К. С. Станиславского).

Настоящим драматизмом, лирической взволнованностью, трепетным биением мысли были отмечены десятки образов, созданных Н. Ф. Скарской: ее Катерина в «Грозе» и чеховские Соня, Сарра, Маша, Раневская, ибсеновские Гедда Габлер и фру Альвинг, Антигона Софокла, горьковская Настя («На дне»), шекспировская королева Гертруда, Клара в «Свыше нашей силы» Бьернсона.

А рядом с королевой Гертрудой — Скарской в памяти зрителя неизменно встает гайдебуровский Гамлет, рядом с ее фру Альвинг — его Освальд, рядом с Раневской — его Трофимов. Гайдебуровский пастор Санг неотрывен от жены Санга — Скарской, его Петр во «Власти тьмы» — от ее Матрены, его Иванов — от ее Сарры.

В иных пьесах они с годами переходили от одной роли к другой. Двадцать лет они вместе выступали в «Гамлете», в «Чайке», в «Плодах просвещения», но если в первых спектаклях рядом с Гайдебуровым — Гамлетом, Треплевым, Звездинцевым Скарская была Офелией, Ниной Заречной, Бетси, то потом уже отвечала ему, игравшему все те же роли, Гертрудой, Аркадиной, Звездинцевой. Неизменной Катериной была Скарская в «Грозе», а Гайдебуров играл Тихона, потом Бориса. В горьковском «На дне» Скарская играла и Наташу и Настю, а Гайдебуров — и Актера, и Сатина, и даже Луку.

Во многих пьесах им приходилось встречаться в ролях супругов — так было и в «Грозе», и в «Свыше нашей силы», и в «Кандиде» Шоу, и в «Плодах просвещения», и в «Иванове», и в «Царе Федоре Иоанновиче», и в «Черных масках» Л. Андреева, но каждый раз дуэт их звучал по-иному, сообразно характерам пьес и героев. В то же время, кого бы они ни играли, зрителям не могла не передаться их настроенность «на одну волну», единство артистических замыслов.

Актерские судьбы Н. Ф. Скарской и П. П. Гайдебурова сложились по-разному. Зритель нового поколения знает одного Гайдебурова, обретшего в последние десятилетия как бы второе рождение.

Скарскую этот зритель не знает. Ее артистическая деятельность оборвалась тридцать лет назад, с последними спектаклями Передвижного театра. В 1926 году в «Плодах просвещения» {8} она создает язвительный сатирический образ Звездинцевой, мастерски владея комедийными красками. Острохарактерна и выразительна ее Матрена во «Власти тьмы» (1927). С неизменным успехом, вплоть до 1928 года, она играет в дуэте с Гайдебуровым любимые, давние роли Раневской, фру Альвинг, королевы Гертруды. Многообещающим был ее дебют в кино — колоритные, словно сошедшие со старинного портрета тургеневская помещица в «Асе» и Головлева в «Иудушке Головлеве». Но на этом и обрываются страницы ее актерской биографии.

Тяжелая болезнь (оказавшееся неизлечимым заболевание голосовых связок) вынуждает Надежду Федоровну в 1928 году навсегда оставить актерскую работу. Она уходит со сцены, но все последующее тридцатилетие продолжает жить интенсивной, полной богатых замыслов и свершений жизнью. Громадный опыт артистки, режиссера, педагога словно растворяется теперь в актерской и режиссерской деятельности Павла Павловича. И можно понять Гайдебурова, когда он и в этот период, едва лишь заходит речь о каком-либо его успехе — будь то выступления с театрализованными «Вечерами актера» (1929 – 1933) или новые сценические образы Уриэля Акосты (1940), Старика (1943 – 1952), Нахимова (1945), чеховского Сорина (1956), будь то постановка «Вишневого сада» в Ленинградском Большом драматическом театре (1940) или «Нашествия» в Ярославле (1944), будь то, наконец, создание и руководство Совхозно-колхозным театром (1933 – 1940), — настоятельно просит не относить все это на один его личный счет. Нет, это их общий счет, плоды совместного труда, выношенные, выращенные, прочувствованные в часы совместных поисков и раздумий. Потому так органична и форма их записок, с которыми знакомится теперь читатель, — этого рассказа двоих, в котором естественно сплетаются два голоса, — начатое одним продолжает другой, и вы все время ощущаете богатство, красоту духовного содружества людей большой, чистой души, ясного, благородного таланта, неколебимых нравственных устоев, людей, неотделимых друг от друга, живших одной жизнью.

### \* \* \*

И вот, читая записки Н. Ф. Скарской и П. П. Гайдебурова, мы знакомимся с началом их жизни.

Дочь выдающегося русского певца и педагога Ф. П. Комиссаржевского, друга Мусоргского и Даргомыжского, поборника {9} «музыки-правды», первого Левко, Самозванца, кузнеца Вакулы, Дон-Жуана на русской оперной сцене, и сын известного литературно-общественного деятеля 60 – 80‑х годов П. А. Гайдебурова, сотрудника некрасовского «Современника», издателя либерально-народнической «Недели», в которой печатались Салтыков-Щедрин, Толстой, Достоевский, Чехов — они в годы детства, отрочества, юности виделись с людьми, имена которых уже давно стали достоянием истории. Не многие из наших современников могут поведать сейчас о посещении их дома Даргомыжским, вспомнить рассказы, шутки И. Ф. Горбунова, рассказать, как напевал им свои песенки Мусоргский, каким был Миклухо-Маклай, когда возвращался с Гвинейских островов, как складывал «Аленушкины сказки» Мамин-Сибиряк, описывать, как отец давал уроки пения молодому Станиславскому, мечтавшему стать оперным артистом…

Перед нами оживают отроческие годы великой русской артистки Веры Федоровны Комиссаржевской и доносится со всей горячей непосредственностью певучий девичий голос, убеждающий в тиши дедовской усадьбы младшую сестру:

— Если человек чего-нибудь очень захочет и твердо поверит в то, что может это сделать, — непременно это сделает.

С несомненным интересом будут прочитаны страницы, на которых П. П. Гайдебуров рассказывает о своих первых сценических опытах, о спектаклях петербургских студентов-любителей. Можно лишь пожалеть, что так лаконичны эти рассказы о спектаклях, в которых впервые скрестились пути юношей и девушек, ставших гордостью и украшением нашего театра.

В давних газетных комплектах сохранилось интересное свидетельство об этих спектаклях, этом «втором университете» петербургских студентов и курсисток 90‑х годов, оставленное таким взыскательным зрителем, каким был писатель Н. Г. Гарин-Михайловский:

«Несомненно, что спектакль прошел прекрасно и доставил полное художественное наслаждение… — писал Гарин-Михайловский о студенческом спектакле “Лес” (том самом, в котором Качалов — В. И. Шверубович впервые играл Несчастливцева). — Совершенно не ощущалась разница между сценой опытной и этой сценой начинающих талантов. Начать с того, что таланты эти действительно имеются, и таланты, на мой взгляд, недюжинные… И это не юноши, пробующие свои силы, это артисты в полном смысле слова, своей игрою доставляющие не притянутое, а настоящее, действительное и полное наслаждение».

{10} Разумеется, и ко многим другим студенческим спектаклям, в которых начинали свой путь в театр Качалов, Грановская, Гайдебуров, Ходотов, Самарин-Эльский, можно было отнести признание писателя: «Удивительно усиливает это общее художественное впечатление тот огонь, та свежесть игры, та вера в искусство и то общее увлечение, которое царило во время спектакля на сцене»[[1]](#footnote-2).

Чем питался этот огонь, чем окрылялась эта вера в искусство, свидетельствовало то, как откликнулась студенческая молодежь на столетие со дня рождения Пушкина. Эпизод этот, к сожалению, не отражен в записках. Мы имеем, однако, возможность восполнить пробел свидетельством очевидца, и притом такого авторитетного, каким является сам П. П. Гайдебуров. В 1949 году, спустя полвека после студенческой постановки «Маленьких трагедий» Пушкина, в которых он играл Моцарта и Лепорелло, — уже в стопятидесятилетнюю годовщину со дня рождения поэта, — Гайдебуров рассказывал: «Время было тревожное, бурливое; была пора студенческих революционных волнений. И, готовясь отметить столетие Пушкина, мы, студенты-общественники, хотели выразить свои свободолюбивые мысли, сделать Пушкина знаменем наших революционных взглядов, нашей борьбы за передовые идеи. Мы наивно полагали, что нам удастся напечатать наши пламенные сочинения: мы писали стихи, прозу, полемические статьи — и всюду старались подчеркнуть революционное, прогрессивное значение творчества Пушкина, его народность. Мы пытались разрешить неразрешимую тогда проблему доступности искусства народу, его приближения к широким массам трудового люда…»[[2]](#footnote-3).

Свои творческие интересы Гайдебуров делил в годы юности между театром, литературой и музыкой. Он с увлечением учился игре на скрипке и даже какое-то время мечтал стать скрипачом-виртуозом. Вместе со старшим братом, учеником Мусоргского, он, будучи еще подростком, участвовал в любительских концертах семейного «гайдебуровского трио», не раз играл на дому у Римского-Корсакова, и лишь болезнь руки вынудила его навсегда оставить скрипку. В 1896 – 1897 годах начались систематические полулюбительские, полупрофессиональные выступления студента-первокурсника на клубных сценах Петербурга, на его окраинах, в пригородах. Тогда же в солидном «Вестнике Европы» появляются его стихи. {11} Впервые он выступил в печати за два года до своего крещения как «поэта» — он дебютировал как публицист на страницах отцовской «Недели», и знаменательно, что темой его первого выступления были не «мечты и звуки» добросердечной лирики, которой в дни юности он посвятил не одну стопу бумаги, а жизнь, культура рабочего люда.

Это был отчет-корреспонденция о концерте, устроенном весной 1895 года в рабочем клубе за Невской заставой. Восемнадцатилетний юноша взволнованно наблюдал, с какой жадной заинтересованностью слушала рабочая аудитория не совсем обычный по своей программе, сугубо серьезный концерт. И тем сильнее было впечатление, что наблюдал происходившее он не только из глубины зала, но и с высоты эстрады, на которую к началу второго отделения концерта перешел, заняв место концертмейстера-скрипача любительского симфонического оркестра. Это был, может быть, первый, по-настоящему серьезный симфонический концерт, устроенный на рабочей окраине Петербурга. Так из далекой юности протягиваются первые, пусть еще слабые, тонкие нити к тому, что потом завязалось в Лиговском народном доме, в театре «передвижников».

Осенью 1899 года в Минске, в труппе Н. С. Васильевой, Гайдебуров начинает свой первый провинциальный сезон — выступает в роли Треплева в чеховской «Чайке», поставленной, как говорилось в афише, «по мизансценам Московского Художественно-общедоступного театра».

От механического воспроизведения мизансцен (как было в этом спектакле) до подлинного освоения того нового, что вносил в сценическое искусство Художественный театр, еще было бесконечно далеко. Решающее значение для этого, для творческого формирования Гайдебурова и Скарской, имело пребывание Скарской в Художественном театре, на сцене которого той же осенью 1899 года она делает свои первые шаги.

Это был второй сезон молодого театра. Скарская становится свидетелем новаторских исканий великих реформаторов театрального искусства. Уроки Станиславского и Немировича-Данченко окажут в дальнейшем неоценимое, глубокое влияние на всю деятельность Скарской и Гайдебурова. Не все, что делалось в МХТ, они, «оперившись», примут на веру, по-своему вступят в полемику с «диктатурой режиссуры», приверженцем которой был какой-то период и сам затем осудил ее Станиславский, своими путями они будут идти и к постижению внутренней техники актера, но главное и основное, определившее значение Художественного театра, как знамени прогрессивного театра, они будут неизменно {12} утверждать и развивать. Недаром, посылая К. С. Станиславскому в день его семидесятипятилетия слова любви и благодарности, они заключат свое приветствие искренним признанием: «Гордимся быть вашими современниками, единомышленниками и учениками»[[3]](#footnote-4).

На страницах записок рассказывается и о тех внутренних мотивах, которые привели Скарскую к решению испытать свои силы «на широких просторах жизни», перейти к самостоятельной работе на провинциальной сцене. «Крылья крепнут в полете». Чтобы вполне понять, какое внутреннее мужество потребовалось для такого шага, чтобы ясней представить себе, от чего она отказывалась, следует дополнить ее рассказ свидетельством современника.

Среди немногих ролей, которые довелось сыграть Скарской в МХТ, она исполняла, дублируя заболевшую М. П. Лилину, роль Эльфштедт в драме Ибсена «Гедда Габлер». В этой роли она впервые выступает 15 ноября 1899 года, имея своими партнерами М. Ф. Андрееву (Гедда), К. С. Станиславского (Левборг), И. М. Москвина (Тесман), М. А. Самарову (Юлия), А. Л. Вишневского (Бракк).

Несмотря на то, что спектакль шел премьерой еще весной и имел тогда достаточно обширную прессу, он вновь вызывает отклик критики. И «ввод» останавливает ее внимание. Критик газеты «Русское слово» Петр Кичеев, славившийся прямотой и резкостью, порою даже грубостью своих суждений, отмечал в своей статье, что «исполнение драмы нельзя назвать вполне удачным», но тут же оговаривался: «В общем, правда, оно очень хорошо, некоторые исполнители не оставляют желать лучшего: есть одна артистка, игру которой прямо-таки можно назвать верхом совершенства». И вновь повторяет эту оценку, обращаясь к роли Эльфштедт: «Превосходна и прямо-таки “верхом совершенства” была игра г‑жи Скарской, выступившей в трудной, в сущности, небольшой, крайне неблагодарной, но в высшей степени переполненной душевными настроениями роли г‑жи Эльфштедт. Г‑жа Скарская своим исполнением дала такой поэтический и в то же время жизненно верный образ существа, органически, почти бессознательно чувствующего в мире и в человеческих отношениях “высшие правду, красоту и смысл жизни”, что можно было залюбоваться созданным ею образом. И сколько силы, сколько нервного подъема в игре этой совсем еще молодой артистки!.. Как она провела сцену признания {13} с Эддой в первом действии драмы! А весь второй акт, и, наконец, потрясающую по своей нервности сцену третьего акта, когда Эльфштедт узнает, что Левборг сжег рукопись!.. Да, все это — такие перлы сценического воспроизведения, такие шедевры артистического вдохновенного творчества, какие встречаются не часто и дают полное право утверждать, что те артистические силы, которые на них способны, имеют полное право называться из ряда вон выходящими силами, и им предстоит, бесспорно, блестящая артистическая будущность»[[4]](#footnote-5).

Представление о «блестящей артистической будущности» было, однако, для молодой актрисы связано с не совсем обычными тогда стремлениями и чаяниями. Глубокое понимание этого высказал Станиславский, когда в минуту сердечного расставания поддержал ее решение: «Да, я вижу, что вам действительно надо пройти свой путь исканий. В добрый час. Ваше в жизни поможет вам на сцене».

И вот они начались, эти поиски «своего в жизни».

С детских лет остались для Н. Ф. Скарской памятны заветные мысли отца, который не переставал и на склоне лет повторять в письмах к старшей дочери, В. Ф. Комиссаржевской:

«… перед тобой, совершенно свободной и независимой, два выбора: пирог с вкусной начинкой, для вкушения от которого ты должна пристать к среде объедал, или служение чистому идеалу, и тогда ты должна стать революционеркой, нажить кучу кишащих в болоте врагов и стать сюжетом уязвления неустанного. Словом, твое призвание — не наслаждаться, а страдать, и ты должна или уйти, порешив, что не способна на самопожертвование во имя правды, или пристать к среде грызунов и служителей мамоны…»[[5]](#footnote-6).

Дело не в терминологии старого артиста, а в направлении его мысли, в решительном отвержении «пирога с вкусной начинкой», в страстности презрения к «среде грызунов и служителей мамоны». Нужно идти на любые жертвы, лишь бы осуществлять задачи «служения чистому идеалу», говорил отец, задачи общественного назначения искусства — как, с течением времени, становилось ясным дочерям.

Представления Гайдебурова и Скарской о формах и возможностях участия искусства в жизни и, главное, о том, что судьба самого искусства зависит от коренного изменения общественного {14} строя, были тогда еще расплывчатыми и неопределенными. Как сами они теперь пишут, в ту пору им еще было далеко до подлинного осознания действительных движущих сил исторического процесса. Во всеобъемлющей любви к людям, в призывах к помощи «униженным и оскорбленным» было немало от пережитков либерально-народнических, идеалистических воззрений, характерных для людей, окружавших их в юности. Отсюда и надолго укоренившиеся представления о «всечеловечности» искусства как едва ли не основном средстве нравственного самоусовершенствования человека.

П. П. Гайдебуров мельком упоминает о своих юношеских поэтических опытах. Его стихи той поры могли бы служить наглядной иллюстрацией тех противоречий, которые томили молодых художников, полных горькой неудовлетворенностью «окаянством мира сего».

Во второй книге журнала «Русская мысль» за 1901 год рядом с первой публикацией пьесы Чехова «Три сестры» можно встретить сонет П. П. Гайдебурова — «Задумчивая тень угаснувшего дня неслышно стелется безмолвною печалью…». «Не зажигай огня!» — проходит лейтмотивом через этот сонет:

Дай волю сердцем чуять жизнь иную,  
Не испугай занявшейся мечты,  
И от ее небесной красоты  
Не возвращай в действительность земную…[[6]](#footnote-7).

Но от действительности этой нельзя было никуда уйти, да и сами молодые художники не считали себя вправе спрятаться от жизни в облаках «занявшейся мечты». Лирика — лирикой, а в своей повседневной, непосредственной практике они упорно и настойчиво шли навстречу жизни. И чем глубже окунались они в эту жизнь, тем теснее связывали творчество с интересами реальной борьбы передовых, прогрессивных, демократических слоев общества.

Вспоминая о своих первых выступлениях на провинциальной сцене, П. П. Гайдебуров как-то приводил слова одного из героев рассказа Чехова «По делам службы», напечатанного, к слову сказать, в том самом 1899 году, который и для Гайдебурова и для Скарской был первым годом профессиональной работы в театре:

«Я так тебе скажу, ваше высокоблагородие, наша служба для непривычного — не приведи бог, погибель сущая, а для нас ничего».

В книге Гайдебурова и Скарской ярко воспроизводятся дела и дни провинциальной сцены конца прошлого и начала {15} этого века и в отличие от ряда мемуаров, ограничивающихся преимущественно бытовой стороной провинциального театра, дается творческий анализ стороны идейной, сценической.

В переписке молодых актеров, завершающей книгу, в этих взволнованных голосах людей, увидевших «погибель сущую» театральной рутины, слышится их общим лейтмотивом: так жить, так работать нельзя. Дело не в успехе отдельных актерских работ или удаче единичных спектаклей. Спектакль — только частица целого. А целое — театр — может возникнуть лишь в результате целеустремленного усилия актеров, сплоченных в единый коллектив.

Гайдебуров и Скарская расстаются с читателями в книге «На сцене и в жизни» в переломный момент жизни, накануне первой их встречи в общем деле. Скарская играет последние спектакли в Нижнем Новгороде, одном из самых крупных театральных провинциальных городов того времени, меняя его на неизвестность, на маленький южный город — Елисаветград. Там Гайдебуров на свой страх и риск, вопреки предостережениям опытных театралов, несмотря на кабальные условия антрепризы, арендовал, по поручению всей своей «артели мечтателей», театр.

В бумагах матери Скарской, М. Н. Комиссаржевской, сохранилось несколько писем, посланных Надеждой Федоровной из Москвы, в преддверье елисаветградского сезона. Она описывает, какое сочувствие встретил в среде ее бывших сотоварищей по Художественному театру этот почин — организовать в провинции театр на новых, коллективных идейно-творческих началах. И приводит слова, сказанные ей и Гайдебурову «в путь-дорогу» В. И. Качаловым:

«Каждый из нас мог бы быть счастлив, что попадает в такое дело…».

### \* \* \*

Со смешанным чувством закрывает эту книгу читатель. Он охвачен радостью знакомства (более сердечного и близкого, чем это может дать обычная монография) с большими людьми русского советского театра. Но, остановившись у самого порога тех значительных дел, которые принесли им славу, он невольно повторит вопрос, заканчивающий одну из глав книги, — вопрос, который задавали один другому авторы записок:

— А дальше?.. А дальше?..

На протяжении пятидесяти трех лет, что отделяют открытие елисаветградского сезона пьесой Чехова от чеховской премьеры с участием П. П. Гайдебурова в театре имени Вахтангова {16} в 1955 году, ими создано несколько театров, поставлено свыше двухсот спектаклей, сыграно более трехсот ролей… С горечью приходится признать, что читатель, который захочет узнать хотя бы основные факты этой большой жизни, не сможет удовлетворить своего естественного интереса. Даже о таких этапных явлениях, как Общедоступный передвижной театр, почти ничего не говорится в трудах историков театра. Несколько строк в БСЭ пробела не восполняют. Шире освещены сценические образы, созданные Гайдебуровым в последние десятилетия, и прежде всего горьковский Старик. Что же касается статей, появлявшихся в театральной печати 20‑х – начала 30‑х годов, то, освещенная с позиций вульгарного социологизма и эстетики формалистической критики, история Общедоступного передвижного театра там представала в искаженном виде, в кривом зеркале. Вступительная статья к запискам — не место для полемики по общим вопросам театроведения, тем более что автор статьи сам принадлежал к тому отряду литераторов и должен полностью делить с ними вину. Нет сомнения, что долг историков театра по отношению к таким значительным явлениям общественно-культурной жизни, как гайдебуровские театры, будет восполнен. Но о некоторых фактах хотелось бы напомнить уже сейчас. Ознакомление с ними, быть может, позволит читателю вдвойне оценить значение рассказа, начатого Н. Ф. Скарской и П. П. Гайдебуровым в их записках.

С тех пор, когда для Скарской и Гайдебурова в Елисаветграде открылась новая страница их жизни, прошло почти шесть десятилетий. Сегодняшний Кировоград, один из индустриальных, культурных центров Советской Украины, так же мало похож на тогдашний Елисаветград, как не похож весь уклад культурной жизни страны на захолустье старого провинциального города. Единственный источник возможной информации — печать того времени. Обратимся же к ее содействию.

Елисаветградский корреспондент губернской газеты «Юг», занятый скандальной судебной хроникой и хлебными негоциями, так за весь сезон и не удосужился упомянуть о работе театра.

Елисаветградский корреспондент одесского «Южного обозрения» оказался человеком более обеспокоенным судьбой нового дела. Одно из своих «Писем в Одессу» он начинает с горького признания:

«Хроникеру жизни таких городов, как Елисаветград, обыкновенно приходится выполнять, в сущности, очень печальную задачу — отмечать почти всегда или уродливость общественной {17} жизни, или, что еще чаще, ее отсутствие… Беда в том, что “идеи” и Елисаветград — понятия, трудно совместимые»[[7]](#footnote-8). Вот сообщение о предстоящем 20 сентября 1901 года открытии сезона труппой «под управлением П. П. Гайдебурова, сына покойного редактора “Недели”»:

«Сезон откроется пьесой “Дядя Ваня” Чехова. Вся труппа воодушевлена одним искренним желанием послужить делу дорогого им искусства, и только. Художественная сторона дела у них на первом плане. Никаких абсолютно фарсов ставить они не будут; никаких особых чисто коммерческих целей антрепренер не преследует. Труппа уповает на доброе сочувствие и поддержку со стороны местного общества»[[8]](#footnote-9).

В корреспонденциях отмечается успешная постановка театром таких пьес, как «Дядя Ваня» и «Три сестры» Чехова, «Микаэль Крамер», «Одинокие», «Ганнеле» Гауптмана, «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, «Дети Ванюшина» Найденова, «Гроза» Островского, «Маскарад» Лермонтова, «Принцесса Грёза» Ростана, «Мертвый город» Д’Аннунцио. Сообщается и о таких необычных для рядовой антрепризы фактах, как систематическая организация «даровых спектаклей исключительно для учащихся народных и городских школ»[[9]](#footnote-10). И через четыре месяца грустная заметка: «Антрепренер труппы г. Гайдебуров закончил сезон в Елисаветграде с убытком около 8 тысяч рублей. Таков результат его попытки привить у нас исключительно интеллигентную драму». Отмечая, что немалую роль сыграли здесь кабальные условия аренды, вдвое превышающие расходы предшественников Гайдебурова, корреспондент пишет: «Эта разница главным образом и подрезала г. Гайдебурова, которому мы приносим искреннюю благодарность за его благую цель и труд»[[10]](#footnote-11).

Дело было, разумеется, не только в условиях аренды. Немалую роль играло противодействие «столпов общества» попытке пришельцев «привить интеллигентную драму». Фарсов действительно не ставили, но наряду с пьесами бесспорной идейной, художественной ценности попадались и названия, характерные для любой провинциальной труппы того времени, вплоть до «Трильби». Да иначе и быть не могло. У самих руководителей театра еще только формировались художественные вкусы. Брал их «за горло» и неизбежный цейтнот в подготовке новых постановок. Чуть ли не каждый день, через {18} день надо было давать премьеру — до пятнадцати, а то и двадцати в месяц. И тем не менее подчеркнуто програмный характер носил уже выбор пьесы для открытия сезона (той же пьесой Гайдебуров и Скарская открыли на следующий год и сезон в Новгороде) — «Дядя Ваня» Чехова.

«Будущее оправдало наш выбор, — имели все основания сказать они впоследствии. — Афиша с пьесой Чехова явилась для наших зрителей идейно-эстетическим манифестом. Была сказано первое и решающее слово, объединившее вокруг театра всю прогрессивно настроенную часть населения. Сразу же определилась неизбежность борьбы этой передовой части с отсталыми, обывательскими группами. Чеховская пьеса, включенная в обычный для того времени эклектический репертуар, не терялась в нем. Она, как свежий воздух, оздоравливала театральные кулисы. С неумолимой очевидностью вскрывала она также и бессилие старого театра сказать новое слово старыми, узаконенными средствами актерского “нутра”»[[11]](#footnote-12).

Смелым и необычным для театрального уклада такого города, как Елисаветград (да и только ли Елисаветград?), был ряд нововведений, направленных к коренной ломке привычной системы работы и продиктованных желанием осуществлять коллективные принципы строительства театра. Вводится очередная режиссура актеров, — каждый имеет право сделать заявку на постановку. Настойчиво пропагандируются постановочные методы Художественного театра. Для приближения к театру демократических слоев зрителей проводятся открытые генеральные репетиции. Для пропаганды новых произведений и лучшего ознакомления с ними зрителя впервые вводятся также специальные аннотации на программах. И пусть еще немало противоречивого было в повседневной «текучке» репертуара, пусть от желаемого и до сущего была еще порою немалая дистанция — само направление экспериментов говорило за себя.

Пожалуй, трудно было отчетливее сформулировать положительный характер поисков этого театра, с большей точностью определить их источник, подчеркнуть их общественный смысл, чем это было сделано в самой «ругательной» из рецензий, полученных в те годы Скарской и Гайдебуровым. Елисаветградский корреспондент журнала «Театр и искусство», вероятно, полагал, что не оставляет от театра камня на камне, когда издевательски писал:

{19} «Во время оно гр. Растопчин грозил забросать французов шапками, а г. Гайдебуров решил поразить “новинками”. Ряд сыгранных спектаклей нам только доказал, что нашей антрепризе не дают спокойно спать лавры прославленного театра. Последователи театрального Заратустры совершенно упускают из виду, что г. Станиславский “до этого дошел своим умом”… Заботятся о “настроении” и тут же мучают публику получасовыми антрактами. Додумались даже до того, что в сценах, где нужно темно, выключают совершенно электричество. Пьесы ставятся у нас по очереди актерами… Ах, да и это ли только! Нельзя также примириться с тем, что г. Гайдебуров в погоне за “больным” репертуаром, дошел до того, что даже в “дешевку”, предназначавшуюся, как известно, для массы, ставит такие пьесы, как “Одинокие”… Кому это нужно? Что вообще-то и “Одинокие” и “Микаэль Крамер” могут сказать нам нового? Основную мысль этих пьес давно выразил Флобер: “никто никого не понимает”. Мы это знаем, а зачем это знать народу? В данном случае, без ущерба показаться ретроградом, можно смело сказать словами одного из лиц комедии Островского: неполитично»[[12]](#footnote-13).

«Неполитично»! Лучше действительно не скажешь. Это была та хула, в которой молодые художники вправе были услышать одобренье. Вспомним, какую настойчивую, глумливую травлю вел в те годы по адресу Художественного театра журнал «Театр и искусство». В этом контексте услужливая брань провинциального подпевалы лишь подчеркивала новаторский характер дела, начатого Гайдебуровым и Скарской.

Что же касается «неполитичности» постановки драмы Гауптмана «Одинокие», то пройдет десять лет, и, вновь поставив «Одиноких», уже в коллективе «передвижников», Скарская и Гайдебуров снова станут играть эту пьесу в провинции, и во владикавказской газете «Терек», и в рецензии, написанной С. М. Кировым, мы встретим ответ на вопрос «кому это нужно»: «Говорят, что это драма из немецкой жизни, но как она близка к нам… Спокойно, без криков, изобразить нашу жизнь, показать нам, как в зеркале, живом зеркале — вот к чему стремится труппа “передвижников”»[[13]](#footnote-14).

Это стремление окрашивало и первую, пусть еще во многом несовершенную, работу Гайдебурова и Скарской над «Одинокими» в Елисаветграде. Вспомним, с какой горечью описывает Скарская на страницах записок постановку «Одиноких» в антрепризе Тинского, когда вместо призыва к борьбе {20} с филистерством, с мещанством на сцене торжествовала пошлость и юная актриса была бессильна противостоять этой лавине пошлости, оставалась одинокой в своих замыслах. В Елисаветграде, а затем в Новгороде Скарская и Гайдебуров возвращаются к ряду пьес, ранее игранных ими порознь в их начальные провинциальные сезоны (это не только «Одинокие», но и «Дядя Ваня», «Чайка», «Бесприданница»), и стремятся заново прочитать их, показать в них то, что заглушалось или искажалось в обстановке провинциальной рутины.

Эти-то спектакли и сплачивали вокруг театра живые силы, которые были, разумеется, да и не могли не быть в ту пору общественного подъема, в том же «мертвом городе» Елисаветграде.

Голос такого зрителя, завоеванного театром, по-настоящему понявшего устремления руководителей нового дела, оценившего их поиски, слышится в случайно сохранившемся приветствии, полученном Гайдебуровым в день его «артистических именин». Пожелтела, обветшала лента, обвивавшая 17 декабря 1901 года традиционные бенефисные лавры. Но время бессильно было стереть слова, в которых уже тогда, на самой заре «передвижничества» Гайдебуровых, говорилось о том, что отличало их от многих театральных «рыцарей успеха»: «Артисту с глубоким и верным пониманием целей и задач искусства».

В Новгороде, маленьком провинциальном городе, «великом Новгороде на малые дела», как насмешливо прозвали его политические ссыльные, Гайдебуров и Скарская пытаются продолжить начатое в Елисаветграде.

С благодарностью вспоминают они о неизменной помощи, которую оказывала им В. Ф. Комиссаржевская. В Елисаветграде благодаря ее хлопотам цензурой в порядке исключения была разрешена постановка пьесы Гауптмана «Ганнеле». Спектакль вызвал активный общественный отклик, а черносотенцы, разъяренные «богохульством» пьесы, настояли на запрещении ее после первого же представления. Еще большее значение имела помощь Комиссаржевской, когда она добилась у начальника Главного управления по делам печати кн. Шаховского права постановки в Новгороде новой пьесы Горького «На дне», не разрешавшейся до этого ни одному провинциальному театру.

Восемнадцатого декабря 1902 года состоялась историческая премьера пьесы Горького в Художественном театре, а меньше чем через два месяца ее смогли уже увидеть (правда, с немалыми цензурными изъятиями) новгородские зрители. {21} Эта постановка, к сожалению, прошла мимо внимания историков горьковского театра, ведущих «летосчисление» провинциальных постановок «На дне» лишь с марта 1903 года, когда эту пьесу поставили в Нижнем Новгороде и Киеве. Надо ли говорить, что постановка Гайдебуровым новой горьковской пьесы (сам он тогда играл Атера, Скарская — Настю) явилась подлинным событием в культурной жизни маленького города. Интерес к работе театра усиливался еще и тем, что в отдельных спектаклях выступали гастролеры — В. Ф. Комиссаржевская (впервые сыгравшая там, еще до премьеры в Петербурге, роль Магды в «Родине»), П. А. Стрепетова и другие выдающиеся столичные актеры, сталкивавшиеся в этой труппе не с наспех подобранным «антуражем», а с людьми, по мере сил стремившимися создать настоящий творческий ансамбль.

Ширятся творческие планы. Крепнут связи с прогрессивным, демократическим зрителем, растет желание применить накопленный опыт в большем масштабе.

Приходит весть, что в Петербурге на рабочей окраине, в только что построенном на частные благотворительные средства здании Лиговского народного дома, предполагается открытие народного театра. Несмотря на всю мизерность бюджета, театр должен отвечать подлинным задачам культуры и просвещения, быть по-настоящему художественным. Гайдебуров направляет на конкурс проект организации подобного театра. Его предложения, разработанные совместно с Н. Ф. Скарской, имеют мало общего со всей известной практикой так называемых народных театров. Но столько убежденности в его словах и так отчетлива и целеустремленна его программа, что именно ему вверяется судьба театра, действительно явившегося «единственным в своем роде, идейным».

### \* \* \*

В то время, когда создавался театр в Лиговском народном доме, в Петербурге уже был один Народный дом, занимавший огромную территорию на Петербургской стороне и обладавший несколькими театральными зданиями и садовыми эстрадами. Этот Народный дом находился в ведении казенного «Попечительства о народной трезвости», организованного царскими властями в конце прошлого века с целью отвлечения рабочих от политической активности. Основной задачей «Попечительства» было «перехватить инициативу», воспрепятствовать революционной пропаганде. Попечение о «трезвости» носило явно камуфляжный, двусмысленный характер, {22} особенно если учесть, что попечение это было вверено… «Главному управлению неокладных сборов и казенной продажи питей» Министерства финансов. «Попечительством» были созданы в ряде крупных фабричных городов народные дома, где устраивались и «народные спектакли».

С нескрываемым цинизмом говорилось в специальном циркуляре «по вопросу об устройстве попечительствами о народной трезвости театральных для народа развлечений» об истинных целях такого попечения, о том, чтобы «… попечительства организацией народного театра не прививали народу искусственной привычки к театральным зрелищам, а лишь стремились бы принятием дела устройства спектаклей в свои руки удовлетворить наиболее правильным образом потребности уже существующей…».

Особое внимание уделялось в циркуляре соответственной фильтрации репертуара: «… Большой осторожности требует также и выбор пьес для постановки на народных театрах… Безусловно нежелательно, чтобы попечительства, которые в качестве органов правительственных должны постоянно стремиться к облагораживающему воздействию на народ, стали потакать низким вкусам преобладающей части городского населения из интеллигентных и неинтеллигентных классов»[[14]](#footnote-15).

Под «низкими вкусами» подразумевалось здесь то, что могло бы содействовать росту общественно-политического самосознания народа.

На страницах дооктябрьских большевистских газет «Звезда» и «Правда» можно встретить ряд писем рабочих, дававших уничтожающую характеристику «народных» развлечений, предлагавшихся демократическому зрителю «попечительствами». «И вся обстановка, и репертуар Народного дома не только ни от чего не отвлекают и не облагораживают его посетителей, а скорее опошляют и развращают…» — читаем в одном из писем в редакцию «Правды», озаглавленном «Чем воспитывать народ»[[15]](#footnote-16).

Не таков был Общедоступный театр, возглавлявшийся Гайдебуровым и Скарской. Недаром большевистская «Звезда» в первой же своей статье по вопросам театра сочла необходимым подчеркнуть это отличие. Отмечая, что «театр все менее и менее обслуживает широкие запросы населения… перестает объединять массы около важного и значительного, все более приближается к кафешантану», «Звезда» указывала: {23} «Еще хуже дело обстоит с народными и пролетарскими театрами. Знаменитое “Попечительство о народной трезвости” угощает массы патриотической и феерической трухой (исключения редки). Доступного рабочим хорошего художественного театра нет, если не считать скромной, но хорошей по мысли, затеи Гайдебурова в доме Паниной. Театр — как одна из серьезнейших функций общественного организма — требует для своего развития того же, чего весь народ — иных, более свободных условий жизни»[[16]](#footnote-17).

Лиговский народный дом, в стенах которого возник Общедоступный театр, являлся своеобразным культурно-просветительным комбинатом, в котором наряду с театральным залом на восемьсот зрителей были аудитории для занятий, библиотека, педагогический музей, обсерватория, рабочая чайная и столовая, здесь шли занятия в вечерних общеобразовательных классах и различных кружках, устраивались популярные лекции, литературные чтения, выставки.

Этот дом порою в просторечии называли «Домом Паниной», по имени его основательницы. Графиня Панина всячески стремилась ограничить деятельность Дома одними культурническими, просветительскими целями. В стенах Лиговского дома была запрещена какая-либо политическая пропаганда. Внешне так оно и выглядело. Но «политика» на деле все время врывалась в стены Народного дома.

В статье «Материалы к вопросу о борьбе внутри с.‑д. думской фракции», напечатанной в № 22 газеты «За правду» («Правда») за 1913 год, В. И. Ленин писал: «… Ликвидаторы, выступая против подполья и “стачечного азарта”, ратуя за легальность под сенью столыпинских реформ, утверждали, что все легальное за ними! А за кем пошла рабочая интеллигенция? В предыдущем номере *106 рабочих учащихся* приветствуют шестерку и клеймят ликвидаторов!»[[17]](#footnote-18).

Эти сто шесть рабочих учащихся, публично заявивших о солидарности с шестью большевистскими депутатами, о своей поддержке ленинской программы борьбы рабочего класса, были учащимися Лиговских вечерних классов («учащиеся ЛВК», — говорится в тексте письма[[18]](#footnote-19), о котором упоминает Ленин). Иначе говоря, передовая часть учащихся «внепартийного» Народного дома к тому времени уже жила активной политической жизнью. Таков был результат пропагандистской работы, развернутой подпольным большевистским ядром.

{24} Недаром в этом Доме, завязывая новые политические связи, систематически бывали Вера Слуцкая, А. М. Коллонтай, В. М. Бонч-Бруевич, Конкордия Самойлова, Кл. Николаева, издавался на гектографе нелегальный журнал «Голос рабочего», печатались и распространялись листовки.

Великому вождю революции Лиговский народный дом был знаком не только по письму учащихся вечерних классов. В стенах Дома на конспиративных собраниях актива и общегородских конференциях петербургской организации РСДРП Ленин выступал и в январе 1905, и в феврале и мае 1906, и в январе 1907 года[[19]](#footnote-20). В воспоминаниях о Ленине Н. К. Крупской дано описание выступления Ленина (под фамилией Карпова) 9 мая 1906 года на многолюдном митинге в театральном зале Дома, когда сюда стеклось более трех тысяч рабочих из разных районов города.

Осенью 1913 года за кулисами Общедоступного театра происходили нелегальные встречи участников кружка поэтов «Правды», на которых зародилась мысль о подготовке сборника произведений рабочих авторов, горячо поддержанная Горьким.

Многого из этого не знали, да и не могли знать руководители театра, но повседневное общение с участниками второй «большой жизни» Народного дома не могло не отражаться на их общественном сознании, деятельности, на пульсе жизни театра. Уже упоминалось о материальной поддержке, которую оказывал коллектив Общедоступного театра забастовщикам, семьям арестованных рабочих. В день «Кровавого воскресенья», 9 января 1905 года, Общедоступный театр был единственным театром в городе, отменившим ранее назначенный и «раскупленный» спектакль, — театр делил траур со своим зрителем.

Вокруг театра сплотился своеобразный зрительский актив, помогавший вести работу среди молодежи, вовлекать ее в круг живых, культурных интересов. Возглавляли этот актив поэты-правдисты, рабочие-большевики. Руководитель подпольной большевистской организации Дома правдист А. И. Маширов был представителем учащихся в Совете Дома, явившимся своеобразным прообразом будущих художественно-политических советов наших театров. Опыта таких советов, в которые входили бы представители рабочих, ни один театр до этого не знал.

Письмо учащихся Лиговских вечерних классов, упомянутое В. И. Лениным, было далеко не единственным их выступлением {25} на страницах рабочей большевистской печати. Когда буржуазная печать ополчилась на А. М. Горького за его резкий протест против «карамазовщины» и постановки «Бесов» в Художественном театре, в защиту Горького выступила «Правда». Среди статей «К походу против Горького» и рабочих писем, публиковавшихся «Правдой», было и «Открытое письмо М. Горькому» учащихся Лиговских вечерних классов:

«… искренне присоединяемся к вашему протесту. Под видом служения искусству позорно проповедовать мракобесие, позорно служить реакции… Грязь, брызжущая от писаний литераторов из “Биржевки”, не запятнает пролетарского певца — поэта низов перед лицом пробуждающегося рабочего класса»[[20]](#footnote-21).

Это письмо характеризовало идейно художественные позиции учащихся-рабочих, составлявших передовую, наиболее активную часть аудитории Общедоступного театра, оказывавших влияние на направление репертуара, которое делало этот театр особенно близким и нужным рабочему зрителю.

Успех Общедоступного театра был в значительной степени предопределен верным направлением репертуарной линии.

Еще на заре организации Общедоступного театра Гайдебуров обращается за советом к своему учителю М. И. Писареву, которому посвящены яркие страницы воспоминаний «На сцене и в жизни». В дни молодости Писарев был актером Народного театра в Москве, и поэтому его совет был особенно ценен. Гайдебуров рассказывает:

«Пашенька! — обратился ко мне среди нашего разговора Писарев (он называл меня уменьшительным именем в минуты особого расположения). — Заметьте себе, есть три произведения, которые составляют воистину всенародное достояние: “Борис Годунов” Пушкина, “Ревизор” Гоголя, “Гамлет” Шекспира. Эти три пьесы и определяют незыблемую основу народного театра. Стройте репертуар по трем этим произведениям, и ваш выбор безошибочно ответит требованиям массового зрителя».

Эти слова нашли живое воплощение в репертуарной практике театра Лиговского народного дома.

«Модест Иванович умер в один год с Чеховым, — добавляет Павел Павлович, — но он был намного старше писателя. Доживи он до эпохи советского театра, к трем названным пьесам он прибавил бы и “Вишневый сад” Чехова».

{26} Это, впрочем, уже тогда сами сделали Гайдебуров и Скарская: Чехов наравне с Пушкиным, Гоголем, Островским, Шекспиром стал одним из наиболее «репертуарных» авторов Общедоступного театра. «Вишневый сад» был здесь показан в период самого разгула реакции, в 1908 году.

Сейчас трудно даже себе представить все сложности, с которыми столкнулись организаторы Общедоступного театра, решив во что бы то ни стало добиться осуществления своей программы.

Если мы обратимся к «Нормальному каталогу пьес для народных театров», приложенному к циркуляру Главного управления неокладных сборов и казенной продажи питей от 5 ноября 1905 года, то не найдем там ни «Бориса Годунова», ни «Власти тьмы», ни «Бесприданницы», ни, разумеется, драм Чехова и Горького, а такие «крамольные» произведения, как «Горе от ума», пушкинский «Каменный гость», «Горячее сердце», «Гамлет», «Отелло», обнаружим лишь в чахлом перечне «пьес, допущенных с исключениями», со строгим напоминанием об обязательности «учинения необходимых исключений»[[21]](#footnote-22). Тем не менее все перечисленные пьесы были поставлены Гайдебуровым, и зритель Общедоступного театра их увидел.

### \* \* \*

Свой первый сезон Общедоступный театр открывал «Грозой» Островского. С особенно взволнованными чувствами выходили в этот вечер — 23 ноября 1903 года — навстречу новому зрителю Н. Ф. Скарская и П. П. Гайдебуров, играя роли Катерины и Тихона, в которых они впервые встретились друг с другом четыре года назад.

Спектакль «Гроза» начинался увертюрой Чайковского к драме Островского, и хотя у молодого рабочего театра не было средств «поднять» настоящий симфонический оркестр (увертюра исполнялась на двух роялях, в четыре руки), инициатива зачинателей нового Общедоступного театра имела принципиальное значение, начало сразу же давало тон всему спектаклю.

Тщетно искать на страницах тогдашней театральной прессы подробную характеристику молодого театра, понимание его задач и трудностей. Единичные отклики критики на первые спектакли носили высокомерный характер.

{27} «Можно только судить о направлении, в котором их [актеров] воспитывает режиссер. Это хорошие, но, во всяком случае, достаточно устаревшие сценические традиции…» — снисходительно писал критик журнала «Театр и искусство» об открытии театра, будучи, однако, вынужденным констатировать: «Спектакль был хорошо обставлен… Был полный сбор и “рабочая” публика очень шумно аплодировала. Она продолжала аплодировать и спускаясь по лестнице с балкона…». В заключение критик глумливо замечал: «… “народ” (очевидно, по понятиям автора, настоящих людей из народа в зале быть не могло! — *С. Д*.) смеется в самых шумных местах. Почему он смеется и какие водевили “подходящи” здешнему народу — вопросы неразрешенные, несмотря на опыт народных театров и всю работу его деятелей…»[[22]](#footnote-23).

«Неразрешенный вопрос» был, однако, с течением времени успешно разрешен театром. И пусть на первых порах не всеми зрителями еще был усвоен ставший для них потом неписаным законом кодекс правил поведения в театре. Театр это предвидел и не боялся этого. Наряду с передовыми рабочими, трудовой интеллигенцией, учащимися на спектакли приходили и подростки, молодежь, едва ли не впервые видевшая серьезную драму, овладевшая лишь начатками культуры. Всякое бывало! На иных спектаклях в зале «в неположенное время» раздавался смех, слышались выкрики или «причмокивание» во время поцелуев на сцене. В таких случаях (как это было, например, на премьере «Василисы Мелентьевой» Островского) Гайдебуров не боялся даже прерывать спектакль, обращаясь с соответственным словом к зрителям. Наступала тишина, и спектакль возобновлялся. Сила театра заключалась в том, что даже самые отсталые слои зрителей постепенно втягивались в атмосферу спектакля, им настойчиво и увлеченно прививался вкус к настоящему искусству.

Театр лишний раз убедился в правильности избранной художественно-репертуарной линии, когда решил проверить общепринятое мнение, что наиболее доходчивым и привлекательным для народа является жанр мелодрамы. Было поставлено несколько наиболее литературных пьес такого плана: «Свекровь», «Каширская старина», «Быль молодцу не укор».

«Внешнее возбуждение публики на представлении таких пьес действительно достигало высокой степени… — рассказывает {28} П. П. Гайдебуров. — Но когда наряду с перечисленными пьесами шли “Плоды просвещения”, “Ревизор”, “Геншель”, — казалось, целая пропасть отделяла нас от мелодрамы и уже перешагнуть через эту пропасть мы органически не могли…

… Мы видели, какую бурю восторгов вызывали в русском рабочем Бомарше и Мольер, как пушкинские “отрывки” привлекали к себе глубокое внимание зрительного зала вопреки ходячему утверждению о несценичности этих пьес. Вот разница между интеллигентским партером и народной аудиторией…»[[23]](#footnote-24).

Ранней весной 1905 года Общедоступный театр поставил «Бориса Годунова». Вспомним, что трагедия Пушкина почти совсем не имела сценической истории; даже в столетнюю годовщину со дня рождения поэта, в декабре 1899 года, на сцене Александринского театра было поставлено всего несколько ее картин. Еще в 1888 году трагедия была признана цензурой «неудобной к представлению в народных театрах», и немало усилий пришлось затратить руководителям Общедоступного театра, чтобы «вырвать» — пусть с отдельными цензурными изъятиями — право на эту постановку. Гайдебуровский спектакль имел в рабочей аудитории такой разительный успех, что вскоре же, дабы другим неповадно было, специальным цензурным циркуляром (от 20 сентября 1905 года) «Борис Годунов» был вновь запрещен для постановки народными театрами.

Словно забыв о том снисходительно-пренебрежительном тоне, в котором писали (если уж писали) об Общедоступном театре, критик «Театральной России» признавался:

«… Мне удалось видеть “Бориса Годунова” Пушкина, поставленного 13 февраля, и не могу не сказать о том удивлении, с которым пришлось глядеть на все картины этой драмы, проходившие перед глазами. Никто не испугался за Пушкина, поставили все полностью, никто не дерзнул для “удобства” вставить или “своих два‑три слова”, или переделать прекрасное чужое на многое “свое”, как это практикуется в иных театрах с некоторыми авторами. Не попалась в руки программа, поэтому не могу назвать исполнителей, но и вся окружающая меня публика была далека от имен артистов и аплодировала, довольная впечатлением постановки, игры и прочих деталей, образующих вместе художественный ансамбль. Особенно стоит отметить постановку, чего не всегда достигают и на больших сценах; здесь при {29} исторической пьесе ничто не оскорбило глаза: и царские палаты, и костюмы бояр, и Кремль навевал настроение смутных годов русской истории…»[[24]](#footnote-25).

Поучительное совпадение. Рядом с отзывом о «Борисе Годунове» в том же номере «Театральной России» была напечатана рецензия на очередную постановку Народного дома «Попечительства о народной трезвости», ставившего комедию Чернышева «Не в деньгах счастье».

«Когда же наконец перестанут угощать нашу “народную” публику такими дешевенькими проповедями на бытово- или ложноисторической подкладке?» — восклицает критик, с трудом подбирая слова, чтобы достойно охарактеризовать эту «безвкусную стряпню», «едва сносное исполнение» казенной труппы: «А если вспомнить, что большинство “исторических” пьес, которые ставятся здесь, только искажают историю, а обстановочные пьесы почти лишены содержания и приближаются к феериям, то художественная ценность большинства пьес, идущих в Народном доме, окажется очень невысокой»[[25]](#footnote-26).

Значительность достигнутого в постановках Общедоступного театра была тем примечательней, что условия работы труппы являлись далеко не легкими. Артисты, по сути дела, играли «на разовых», получая небольшую поспектакльную плату. Спектакли шли раз в неделю, по воскресеньям, изредка — в субботу. Наряду с основными актерами труппы в спектаклях порою принимали участие и студенты-любители, рабочие, учащиеся вечерних классов.

Лишь на десятом году своей работы Общедоступному театру наконец удалось добиться возможности поставить «На дне». Помимо цензурного заслона этому долгое время мешало широко распространенное суждение опекунов народного театра: «Народ хочет сказки, а не быта». «Чего хочет народ, знает только народ, — писал Гайдебуров, приводя эту сентенцию, — да и завтра он может захотеть лучшего, большего и, во всяком случае, иного, чем он хочет сегодня».

В работе над горьковской пьесой, рассказывал он, «исполнителям удалось ярко пережить ее, и так, как она была пережита театром, — со всей искренностью передать ее в зрительный зал. По окончании спектакля все опасения оказались рассеянными; с затаенным дыханием, почти с благоговением, с изумительным тактом пьеса была принята аудиторией…»[[26]](#footnote-27).

{30} Обычно в течение сезона постановка показывалась один-два раза. Из 23 пьес, сыгранных в сезоне 1913/14 года, за который дано было 35 спектаклей, — три, имевшие наибольший успех, были сыграны по три раза. Это — «Гамлет» Шекспира, «Псковитянка» Мея и «На дне» Горького.

Плодотворны были и опыты театра в области оформления сцены. В спектаклях Общедоступного театра Гайдебуров и его соратники искали ясных, лаконичных средств сценической выразительности, на долгие годы определивших потом стиль «передвижников».

«Чем меньшими средствами достигается проявление общей художественности идеи произведения, тем отчетливее эта идея проступит через внешнюю оболочку представления, — утверждал Гайдебуров. — Поэтому экономность в средствах сценического изображения должна быть признана основным и чисто художественным принципом».

Поиски путей и средств «опрощения театральной декорации» были начаты уже с самых первых постановок Общедоступного театра[[27]](#footnote-28). Своеобразным компасом в этих поисках послужили для Гайдебурова в работе над первой же постановкой Общедоступного театра — «Гроза» — слова автора пьесы, пересказанные М. И. Писаревым своему ученику. Касаясь в разговорах с Писаревым вопросов сценического оформления своих пьес, Островский подчеркивал необходимость возможно большей простоты и лаконичности театральной обстановки. Писарев дословно приводил фразу Островского: «Чтобы дать комнату — достаточно лавку, сундучок…».

В 1915 году в Москве проводился Всероссийский съезд по вопросам народного театра. В связи с этим была устроена выставка. Общедоступный театр послал на выставку несколько макетов своих постановок, в том числе софокловской «Антигоны», чеховского «Вишневого сада», толстовской «Власти тьмы». Это вызвало недоумение устроителей выставки — не произошло ли недоразумение, это же выставка народного театра. Настолько даже в представлении людей, кровно связанных с этим делом, укоренилось мнение об ограниченности репертуарных возможностей и интересов аудитории народного театра.

Говоря об общем направлении Общедоступного театра, следует особо подчеркнуть, что и в репертуарных устремлениях, {31} и в художественно-сценических принципах работы, и в широкой общественно-этической основе всей деятельности коллектива много роднило Общедоступный, так же как и связанный с ним Передвижной театр, с Московским Художественным театром.

Естествен поэтому тот пристальный интерес, который вызывал у деятелей Московского Художественного театра опыт Петербургского Общедоступного театра, высокая оценка результатов его работы. В дни десятилетия Общедоступного театра взволнованно звучали слова: «Московский Художественный театр шлет к десятилетию вашего прекрасного художественно-воспитательного дела сердечный привет и искренние пожелания сил для дальнейших работ. Немирович-Данченко, Станиславский».

Не ограничиваясь приветствием от имени коллектива театра, Станиславский одновременно послал Скарской и Гайдебурову телеграмму лично от себя:

«Давно любуюсь вашей прекрасной деятельностью. Хочется высказать самые добрые чувства любви, уважения и преклонения перед вашим прекрасным артистическим трудом. Станиславский»[[28]](#footnote-29).

Характерный штрих в истории отношений театров. Весной 1914 года, после окончания гастролей в Петербурге, Московский Художественный театр перевез в Лиговский народный дом все декорации своего спектакля «Пер Гюнт», прося принять их как скромный подарок и предлагая театру-юбиляру, материальная база которого была, как известно, очень скромна, использовать декорации для любых монтировочных работ, как сочтет нужным.

В годы первой мировой войны Станиславский и Немирович-Данченко возвращаются к давнему замыслу создания Общества народных театров, мечтают об открытии в четырех рабочих районах Москвы новых народных театров, которые являлись бы своеобразными филиалами МХТ. Это осталось нереализованным, но примечательно, что в раздумьях о тех, кто мог бы практически осуществить подобное начинание, Станиславский и Немирович-Данченко вспоминают прежде всего о плодотворном опыте петербургских «передвижников». Через руководителей Лиговского народного дома Гайдебурову передается предложение возглавить одну из создаваемых театром студий — ячеек будущего народного рабочего театра.

{32} Как ни заманчива была перспектива работать в новом деле, да еще в сотрудничестве со Станиславским и Немировичем-Данченко, Гайдебуров, не задумываясь, отказывается от предложения. Слишком кровно были связаны Гайдебуров и Скарская со своим коллективом, со своим театром, пусть небольшим по составу, не имевшим даже в пору этих переговоров помещения, но жившим большими целями, большой внутренней жизнью…

### \* \* \*

Спектакли Общедоступного театра в Лиговском народном доме прервались с началом первой мировой войны, в конце 1914 года, когда здание было занято под лазарет. Правда, Гайдебурову и Скарской вместе с коллективом «передвижников» приходилось не раз выступать здесь на привычной сцене, но перед непривычным залом, превращенным в громадную палату, однако эти «шефские» (как сказали бы теперь) выступления для раненых солдат уже были связаны с другой, новой главой их жизни.

Когда наконец будут собраны и обобщены материалы по истории Общедоступного театра, — одним из самых драгоценных и основополагающих документов останется развернутая оценка деятельности театра, которая была дана на страницах дооктябрьской большевистской «Правды».

Общедоступный театр еще только начинал расправлять свои крылья — шел ноябрь 1905 года, — когда прозвучали исторические слова Ленина о том, что литературное дело нужно организовывать «в тесной и неразрывной связи с социал-демократическим рабочим движением… с движением действительно передового и до конца революционного класса»[[29]](#footnote-30).

Статьи «Правды» наглядно показывают, как даже самое первоначальное, пусть не всегда последовательное, но честное и искреннее приближение художника к решению такой задачи окрыляет его творчество, завоевывает благородное внимание народа.

Характеризуя кризис буржуазного, декадентского театра, «Правда» показывала шаткость утверждений буржуазной критики о «гибели театра»: «… современный театр, питающийся вниманием и любовью нынешних господ жизни — вырождающейся буржуазии и ее приспешников, сам гибнет от своего творческого худосочия и от неустойчивости своих художественных {33} целей. Не удивительно, что отдельные театры ищут другой публики. Станиславский все время носится с мыслью создания театра для огромных народных масс… Чуткий художник ищет новых сотрудников. Известно желание театра Гайдебурова ввести в свою сценическую залу широкие круги демократии, рабочих»[[30]](#footnote-31).

Указывая, что «одному театру не под силу осблуживать массу рабочего населения столицы», «Правда» в 1913 году сообщает об открытии в одном из рабочих районов города нового театра, названного его организаторами «Наш театр». «Пришлось разочароваться. Это — не наш театр, вопреки названию. Неудачен выбор репертуара, особенно русского… И крикливо-стилизованная обстановка, и неестественно вычурный тон артистов, и их анонимность — все это вызывает в рабочей публике недоумение и разочарование».

«Нашему театру» в кавычках «Правда» противопоставляет подлинно наш театр, без кавычек:

«На наших глазах в Народном доме гр. Паниной с огромным успехом работает несколько лет подряд труппа Гайдебурова. Строго художественный, литературный репертуар, рассчитанный на потребности пробуждающейся демократии, тщательная художественная обстановка, любовное отношение к делу — такова физиономия этого популярного в рабочих кругах театра»[[31]](#footnote-32).

На протяжении полутора лет дооктябрьская «Правда» в 1912 – 1913 годах несколько раз — и в письмах рабочих корреспондентов, и в рецензиях на отдельные спектакли, и в статьях, где ставятся общие вопросы, — возвращается к оценке деятельности Общедоступного театра. Оценка эта остается неизменной начиная с первого же отклика — статьи, посвященной открытию его десятого сезона. В тот вечер шла комедия Островского «На бойком месте».

«Исполнители хороши. Даже странным кажется, что где-то на окраинах, в рабочих кварталах, играют хорошо. Петербургского рабочего вообще не балуют по части предоставления полезных и разумных развлечений. В садах “Попечительства о народной трезвости” для рабочих — по большей части балаганные развлечения, а драма ставится или с пресно-патриотическим содержанием, или что-нибудь из переводных феерий с сыщиками и апашами во всех действиях. Другие театры недоступны для рабочих по ценам на места, и Общедоступный театр в известной степени одиноко делает хорошее {34} дело… Рабочие и работницы приветствовали старых знакомых — труппу Гайдебурова, после каждого акта по нескольку раз вызывая исполнителей»[[32]](#footnote-33).

Высоко расценивает «Правда» такие постановки театра, как «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого, «Гамлет» Шекспира, «На дне» М. Горького, «Псковитянка» Л. Мея, «Трактирщица» Гольдони, «Тартюф» Мольера. Особо отмечая «замечательно яркий образ ловкого проходимца-плута» Тартюфа, созданный П. П. Гайдебуровым, «Правда» подчеркивает современное звучание спектакля: «… публика в изумлении вглядывалась в совсем знакомые черты героя старинной французской пьесы. Они живы, эти Тартюфы, мы их видим среди нас, этих ханжей, святош и лицемеров… Из их среды выходят “блаженные старцы” Распутины, эксплуатирующие религиозные стремления простаков… Пьеса вызвала шумное одобрение публики»[[33]](#footnote-34).

Может ли, однако, репертуар ограничиться одной классикой? «… Для публики постановка старинной пьесы имеет свое хорошее, освежающее значение, — читаем в рецензии на “Трактирщицу”, — но… подождем лучшего»[[34]](#footnote-35).

«Подождем лучшего…». Эти слова относились, разумеется, не к сценической стороне спектакля, не к игре артистов, а к самой возможности увидать на сцене пьесы, которые прямо и непосредственно были бы связаны с актуальными задачами борьбы рабочего класса. В этом отношении самые добрые намерения руководителей Общедоступного театра разбивались о цензурные преграды.

«Рабочий театр должен быть классовым театром, способным откликаться на все запросы пролетарской души», — подчеркивалось в одной из статей дооктябрьской «Правды», посвященной созданию нового рабочего театра. Говоря о трудности осуществления этого, «Правда» напоминала: «Театр Гайдебурова далеко не пролетарский театр, но, быть может, единственный в своем роде театр идейный, и за свою слишком скромную идейность терпит всевозможные притеснения. Если даже классические вещи, вроде “Разбойников” Шиллера, не допускаются к постановке, то возможно ли говорить о пьесах на сюжеты, затрагивающие классовую борьбу?..»[[35]](#footnote-36).

Стремясь все же как-то ответить этой потребности, театр ставит переводную пьесу — драму Ф. Лангмана «Бартель Туразер». Выбор был малоудачным. В статье «Пьеса для {35} рабочих» «Правда» отмечала принципиальное значение постановки пьесы, в которой «вместо салонных героев перед демократической аудиторией развернулась рабочая стачка». «Правда» говорила и о доброкачественности сценической стороны спектакля, и о том, что «публика в антрактах и по окончании пьесы шумно аплодировала артистам, и особенно Гайдебурову, игравшему роль Туразера». И вместе с тем «Правда» резко критиковала идейно-политические недостатки пьесы, основной герой которой, руководитель стачки, оказывался предателем.

«… Возможно, что, не будь в пьесе предательского элемента, не была бы она допущена к постановке. Ведь не разрешают же для данного театра некоторых классических произведений, которые ставятся беспрепятственно в других театрах». И все же ничто не может позволить ослаблять идейные позиции театра. «Для рабочего театра, каким является Общедоступный театр, пожелаем успеха на пути освещения рабочей жизни, но… дирекции театра следовало бы с большей осторожностью выбирать пьесы и так, чтобы они не били вторым концом по не окрепшему еще рабочему движению»[[36]](#footnote-37).

Обобщенную оценку роли Общедоступного театра и его места среди других театров дооктябрьских лет давала «Правда» в статье, посвященной празднованию его десятилетия: «… Театр, который постановкой классических произведений русской и иностранной литературы стремится приблизить сцену к пролетариату и освободить театр от унизительной роли места отдыха и забавы для буржуазных слоев “образованного общества”, мог с чувством удовлетворения сказать, что старания не пропали даром и в среде пролетариата он нашел чуткую и вдумчивую аудиторию, которая сумела понять и оценить стремления труппы и ее вдохновителя и заполнила весь зал. Билеты были все проданы, и много желающих были лишены возможности присутствовать на чествовании…»[[37]](#footnote-38).

Руководители Лиговского народного дома, верные своему стремлению сохранить легально-либеральный декорум «внепартийного», «чисто культурнического» дела, воспрепятствовали какому бы то ни было проникновению заостренных политических мотивов в программу юбилейного вечера театра. Ряд представителей рабочих организаций вообще не был допущен к выступлению на чествовании. «Правда» сурово критиковала {36} такой подход, и, чем резче была критика, тем отчетливей звучала мысль о большом общественном, политическом значении деятельности «единственного в своем роде» театра.

«К глубокому сожалению, приходится, однако, констатировать, что комитет по организации чествования… абсолютно не понял того, как должно быть поставлено чествование такого театра, характер чествования был построен по обыденному шаблону чествования буржуазных “героев”… Ни одного слова о связи искусства вообще и здравого реалистического и бытового искусства с жизнью, ни одного слова об отличии Гайдебуровского театра и его служения искусству от служения остальных “гениев” сцены. Ни одного слова о будущем театра в связи с будущим пролетарским движением… Общее впечатление было впечатлением чего-то недосказанного, спрятанного, трусливо невысказанного. Не так нужно было чествовать Гайдебуровский театр… Пролетариям, видимо, придется, чтоб сказать свое слово, ждать следующего юбилея. Подождем»[[38]](#footnote-39).

### \* \* \*

В марте 1904 года, вскоре после окончания первого сезона Общедоступного театра, Скарская и Гайдебуров выезжают в гастрольную поездку по стране. За два месяца они побывали более чем в тридцати городах, и, когда сейчас просматриваешь отклики провинциальной прессы на те спектакли, — верней сказать, спектакль, потому что всюду они играли одну пьесу, — убеждаешься, что значение этой поездки выходит далеко за границы «частного факта» их биографии.

Что же это была за пьеса, которую возили они по России? Подлинной сенсацией театральной жизни Петербурга, а затем и всей «театральной России» в самые первые дни нового 1904 года явилась постановка драмы Ибсена «Привидения» в петербургском театре Неметти с участием П. Н. Орленева в роли Освальда и Е. Н. Горевой в роли фру Альвинг. Этим спектаклем был «прорван» долгий цензурный запрет, висевший над пьесой.

В центре спектакля оказался образ Освальда. Исполнение этой роли замечательным трагическим актером П. Н. Орленевым потрясало зрителей, но вместе с тем далеко уводило от правильного понимания идеи драмы. Орленев всячески {37} подчеркивал психопатологические черты болезни, полного распада личности Освальда.

Той же трактовке, родоначальником которой являлся итальянский трагик Цаккони, следовал и П. В. Самойлов, выступивший в роли Освальда осенью 1904 года на премьере «Привидений» в Петербургском Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской.

Начало новой, отвечающей ибсеновскому замыслу традиции русского театра в истолковании «Привидений» обычно связывается с постановкой «Привидений» в Московском Художественном театре (премьера — 31 марта 1905 года), где роль фру Альвинг играла М. Г. Савицкая, и с гениальным исполнением этой роли М. Н. Ермоловой в спектаклях Малого театра, поставившего «Привидения» в ноябре 1909 года. Смысл «Привидений» — напоминали эти спектакли — не в клинической картине болезни Освальда, а в трагедии матери, в ее борьбе за сына, в утверждении губительности компромисса и капитуляции перед мертвенной традицией, перед «привидениями». Именно так — первыми на русской сцене — раскрывали драму Ибсена Скарская и Гайдебуров, когда еще ранней весной 1904 года стали исполнять в своей поездке по России роли фру Альвинг и Освальда.

Орленев был одним из любимых актеров Гайдебурова, но, восхищаясь тем, как искренно и вдохновенно играл Орленев роль царя Федора Иоанновича, сам Гайдебуров играл эту роль совсем иначе[[39]](#footnote-40). То же произошло и с Освальдом.

«Освальд в исполнении г. Гайдебурова и нов и интересен», — отмечается уже в первых заметках о «Привидениях»[[40]](#footnote-41).

Вышло так, что, выехав в поездку с «Привидениями», Скарская и Гайдебуров попадали в некоторые города вслед за Орленевым. Характерны сопоставления, которые не раз мелькают в откликах провинциальных газет. Простим их авторам наивность формулировок, «красоты стиля» и попробуем за этим увидеть, в чем выражалась новизна трактовки пьесы Скарской и Гайдебуровым.

«Драма Ибсена “Привидения” в исполнении труппы г. Гайдебурова получает иную окраску, производит большее впечатление, чем в исполнении г. Орленева», — сообщал ярославский корреспондент «Театра и искусства»[[41]](#footnote-42). «Гайдебуров {38} осветил обаятельную и драматическую личность Освальда. Гайдебуров — Освальд видит в Регине жизнерадостную и сильную волей девушку, он хочет почерпнуть из общения с нею ту бодрость духа, которая у него исчезла, он еще надеется на свое воскресение и потому стремится к ней. Орленев это влечение Освальда к Регине опошлил и загрязнил, он в сценах с ней следил за ее движениями плотоядными глазами развратника… Г‑жа Скарская несколько молода для фру Альвинг, но это не помешало артистке сделать очень многое. Страдающая, любящая своего сына и отдавшая ему всю свою жизнь Альвинг — Скарская показала величие женщины — матери и жены».

Чем натуралистичнее показывали многие из исполнителей роли Освальда его физическую, психическую немощь, тем они дальше уводили зрителя от идеи драмы. Освальд Гайдебурова был необычайно легок, изящен, артистичен, движения плавны, весь его облик словно светился той радостью жизни, стремлением к солнцу, веселью, счастливым лицам, которые так хотелось Освальду передать в своих картинах. Верный этому замыслу, Гайдебуров смело, внутренне оправданно решал финал. Всю последнюю сцену припадка, в которой Цаккони и его последователи давали квинтэссенцию клинической картины болезни Освальда, Гайдебуров играл спиною к зрителю. С большой силой жизнеутверждения звучали в его устах последние слова: «Солнца! Солнца!..».

Каково бы ни было, однако, сценическое обаяние гайдебуровского Освальда, этот мотив в общем симфоническом звучании спектакля «передвижников» шел «вторым голосом», уступая теме фру Альвинг. Покоряющей силы воздействия достигала драма матери в исполнении Скарской в сцене признания Освальда, и особенно в финальной сцене, когда фру Альвинг решительно отбрасывает яд, которым Освальд просит его отравить. Актриса потрясала зрителей глубиной, самоотверженностью материнских чувств. На спектакле «Привидения» (не только в двадцатые годы, когда игра артистов достигла особой пластической и эмоциональной выразительности, но и в дни первых представлений) зритель вновь убеждался в одном из самых примечательных свойств удивительного по гармоничности дуэта Скарской и Гайдебурова. Как бы выигрышна ни была та или иная роль, как ни соблазнительны перспективы личного успеха, — ни один из партнеров никогда не становился слугой личной актерской корысти. Основная идейная задача — она, и только она, определяла все распределение красок в их дуэте, полном духовной, эмоциональной слитности. В «Привидениях» {39} этот закон творчества Гайдебурова и Скарской впервые проявился с полной отчетливостью.

В первую поездку с «Привидениями» Скарская и Гайдебуров выезжали, тщательно срепетировав спектакль, обеспечив не только слаженность ансамбля, но и перевозя с собой (что совсем уж не было принято в таких гастролях, обходившихся, как правило, первым попавшимся «подбором» декораций) ряд деталей оформления. Возникла мысль, — а что если подобные поездки ввести в систему, противопоставив калейдоскопу премьер сезонных трупп показ заранее любовно подготовленных постановок новых пьес, «передвигающихся» с полной монтировкой из города в город?..

### \* \* \*

Не собираясь оставлять работу в Лиговском народном доме, Скарская и Гайдебуров в то же время настойчиво возвращаются к мысли продолжить, но уже на новых организационных началах, то, что они пытались осуществлять в своих первых провинциальных «делах», — в Елисаветграде, в Новгороде, в Прилуках. В этих замыслах их горячо поддерживают ближайшие соратники по Общедоступному театру — артист и режиссер А. А. Брянцев, художник Г. С. Толмачев, артистка В. И. Валентинова и другие.

Пройдет десятилетие, и в редакционной статье, открывающей первый номер журнала «Записки Передвижного Общедоступного театра», П. П. Гайдебуров подчеркнет принципиальное значение «двуединого» существования их коллектива:

«Общедоступный и Передвижной театр — два имени, объединяющие собою одну организацию, столько же сложную по своей сущности, как скромную по внешности. Для него ходячее противоположение столицы и провинций заменено сочетанием деятельности общедоступного театра в Народном доме и общедоступного театра в интеллигентской России. Его стремления — найти в своем искусстве органическую связь двух элементов русской народной жизни — городского трудового люда, наиболее ярко представленного столицей, и русской трудящейся интеллигенции, рождаемой русской провинцией и ее населяющей»[[42]](#footnote-43).

Весной 1905 года вместе с другими прогрессивными деятелями русского театра Скарская и Гайдебуров подписывают знаменательный документ — записку «Нужды русского театра», {40} вызвавшую широкий отклик. Движимые настоятельной потребностью «сказать правдивое слово о положении русского театра», которому принадлежат их помыслы, чувства и существование, передовые деятели сцены подробно характеризовали в своей записке тягостность «гнета, испытываемого русским театром», особо отмечая тяжесть положения народного и провинциального театра: «… В этих условиях театр, особенно в провинции, влачит жалкое существование. Он не отвечает потребностям общества, не обеспечивает сценических деятелей материально и угнетает свободную душу художника печальным противоречием действительности»[[43]](#footnote-44).

Одновременно с тем, как на страницах газеты «Слово» появляется записка «Нужды русского театра», журнал «Театральная Россия» публикует статью Гайдебурова «О передвижном театре»:

«… За короткое, сравнительно, существование Художественного театра уже образовалась определенная школа режиссеров. Идея ансамбля, как гармоничной комбинации толкования автора артистами, звуков, красок, света, проникнув в публику, безусловно ею принята. Нарождаются молодые театры, пробуждаются от долгого сна старые… — пишет он в начале статьи. — Искусство пошло вперед и возвращаться к старому не может. Так в столицах. Не то в провинции…». С горечью напоминает Гайдебуров, что хотя «… и там есть свежие артистические силы, и там уже подготовлена новая аудитория, жаждущая живого слова свежего искусства… условия, в которые попадает театральное дело в провинциальном городе, являются таким гранитом, о который разбиваются самые светлые желания…».

«Отчего же не попробовать создать такие формы, в которые можно было бы влить струю свежего искусства, независимо от того, в Петербурге или Полтаве будет оно звучать людям? Так создалась идея Передвижного театра, передвижного потому, что прежде всего он не должен принадлежать ни столице, ни определенному уголку провинции. Имея дело, таким образом, с неограниченной аудиторией, освобожденный от рабского заискивания перед вкусами одной определенной публики, он может смело воплощать только те образы и идеи, которые были бы достойны назначения театра…».

Гайдебуров подробно характеризует принципы организации театра, спектакли которого для поездок готовились бы со всей тщательностью, в течение нескольких месяцев, в таком {41} культурном центре, как Петербург, при поддержке и дружеской критике широких кругов интеллигенции. Знаменательно звучали заключительные строки этой программной статьи — своеобразного «театрального манифеста», прошедшего мимо внимания историков театра:

«… “Человек — это звучит гордо!” — говорит Горький. Свободный театр — это увлекательно! — готовы мы воскликнуть за ним… Я не знаю, конечно, в какой степени удачно суждено осуществить идею передвижного театра нам, то есть кружку лиц, откликнувшихся на изложенный проект, но мы склонны думать, что, если бы постепенно организовался ряд таких передвижных театров с разнообразным репертуаром, провинция вкусила бы от истинного искусства…»[[44]](#footnote-45).

Седьмого марта 1905 года в зале Тенишевского училища (в том самом здании, в котором восемнадцать лет спустя начнет жизнь знаменитый Ленинградский тюз — Театр юных зрителей, организованный учеником Гайдебурова и Скарской — Брянцевым) происходит просмотр первого спектакля нового театра. Идет драма Ибсена «Маленький Эйольф», переведенная Н. Ф. Скарской и никогда до этого не шедшая на русской сцене.

В первых рецензиях отмечается серьезность начатого дела: «… Первый дебют маленькой труппы Первого передвижного драматического театра несомненно удачен. Пьесу выслушали с глубоким, захватывающим интересом. Каждый акт шел с искренними, шумными аплодисментами. То была признательность за тщательное, вдумчивое отношение к автору, к пьесе…»[[45]](#footnote-46).

Критикуя пьесу Ибсена за расплывчатость ее символики, рассудочность замысла, молодой в ту пору критик Корней Чуковский подчеркивает вместе с тем важность факта возникновения нового театра с такой программой и такими принципами организации, как у «передвижников»:

«… Теперь, когда на русской сцене происходит подчас какая-то вакханалия пошлости, когда столичная культурная публика совершенно лишена своего собственного театра, который служил бы ее вкусам и выражал бы ее душевные запросы и стремления, — как не обрадоваться молодому и свежему театру, который вносит в общий хриплый, разрозненный хор — свой, хоть и слабый, очень слабый, но стройный и мелодичный голосок…»[[46]](#footnote-47).

{42} Неотрывный от Общедоступного, Передвижной театр вместе с тем, особенно первое время, во многом отличался от него и по своей организационной структуре, и по системе подготовки спектаклей, и, наконец, по самому построению репертуара. Спектакли Общедоступного театра, происходившие раз‑два в неделю, оплачивались Народным домом небольшой фиксированной суммой. Передвижной театр был создан на основе труппы Общедоступного, на кооперативных началах. Зимой труппа Передвижного театра, пополненная разовыми сотрудниками, играла в Лиговском народном доме, где почти каждую неделю показывала новый спектакль. Весной «передвижники» выезжали на четыре-пять месяцев в очередной «объезд» провинции с несколькими постановками, специально подготовленными за зиму. Если Общедоступный театр строил свой репертуар главным образом на классике, то Передвижной в первые годы стремился играть только новые, современные пьесы, и при этом нигде еще не шедшие, бывшие новинкой не только для провинциальных, но и для столичных зрителей.

Новый театр начинал свою жизнь в эпоху бурного подъема революционного движения, в эпоху первой русской революции. В его постановках, в самой атмосфере спектаклей по-своему отразилось это время. И вместе с тем и в репертуаре и особенно в теоретических высказываниях создателей театра не могли не сказываться противоречия, характерные для тех «широких слоев разночинской интеллигенции с совершенно неустановившимся миросозерцанием, с бессознательным смешением демократических и примитивно социалистических идей»[[47]](#footnote-48), к которым они принадлежали.

Широкую известность приобрела характерная «марка» Передвижного театра, спроектированная художником-архитектором Б. Д. Бухаровым. Крылатый конь, изображенный на марке, должен был символизировать передвижничество, окрыленность идеей «всенародного искусства». Самый образ грифа как бы утверждал «связь времен», верность вечным идеалам, а дата «1905» должна была напомнить не только о времени возникновения театра, но и вызвать более широкие ассоциации, связанные с исторической эпохой первой революции. Эта расплывчатая символика, рожденная самыми добрыми и искренними намерениями, по-своему отражала внутренние противоречия чаяний о «всенародном», «общечеловеческом», «надклассовом» театре-храме, гуманистическом по духу, но лишенном конкретно-политического содержания.

{43} Впрочем, аллегории театральной марки вряд ли усваивались зрителем, а если и расшифровывались, то порою самым неожиданным образом. Так, например, этот знак, печатавшийся на афишах и изданиях театра, не раз вызывал самые резкие возражения цензуры, особенно в провинции, так как изображение грифа принимали за «посаженного в клетку орла», а двуглавый орел являлся, как известно, эмблемой государственного герба царской России.

### \* \* \*

Передвижной театр открылся «Маленьким Эйольфом». Ибсеновские пьесы займут с тех пор почетное место на афишах «передвижников». За «Маленьким Эйольфом» последуют и «Гедда Габлер», и «Женщина с моря», и «Фру Ингер», в которых с таким подъемом играла Скарская, и «Привидения»[[48]](#footnote-49). С Ибсеном роднила «передвижников» резкая неудовлетворенность современным буржуазным обществом, его моралью, несправедливостью общественных отношений, фарисейством «столпов общества», но в не меньшей мере были им свойственны та же неопределенность политического идеала, непонимание классовой природы общества.

«В нашем увлечении Ибсеном, в нашей потребности работать над его пьесами, в нашем сценическом истолковании его образов мы, по совести сказать, руководствовались требованиями нашего профессионального художественного чутья более, нежели силою одного только рассудка», — говорит сейчас Гайдебуров, делясь воспоминаниями о «встречах с Ибсеном». И добавляет: «Что нам было дорого в Ибсене? То, что выражено в словах одного из его героев, Бренделя: “Хочу сильною рукою вцепиться в жизнь. Выйти на арену. Выступить. Настало время бурь, солнцеворота. И я хочу возложить свою лепту на алтарь освобождения”. Мы говорили себе так: все дело в том, что воинствующая мораль неизбежно требует перехода в политику и заключает в себе самой этот переход. Политики не было в пьесах Ибсена, но она была по другую сторону рампы и дополняла собою то, чего не доставало Ибсену, да, вероятно, и нам самим…».

Абстрактная символика «Маленького Эйольфа», как бы ни было эмоционально приподнято исполнение пьесы, далеко {44} не сразу и не всегда доходила до зрителей. Судить об этом можно хотя бы по характерным записям в дневниках Скарской, относящихся к первым поездкам «передвижников» по России:

«Все больше и больше убеждаемся, что “Маленький Эйольф” очень трудно воспринимается зрителем. Может быть, главная причина этому — время, которое мы сейчас переживаем. Люди во всем ищут прямого отклика».

Но вот мы перелистываем несколько страничек дневника актрисы и читаем о том же «Маленьком Эйольфе»:

«В конце спектакля молодежь вызывала без конца и с большим подъемом. Бросали через рампу кепки, платки, и наконец, дежурный пристав не выдержал и велел погасить электричество, так что и зрители и мы, артисты, остались в полной темноте».

«Завтра “Маленький Эйольф” дается в пользу рабочих»[[49]](#footnote-50).

Время общественного подъема явилось лучшим союзником молодого театра, и общее звучание его спектаклей в эту пору сплошь и рядом перерастало то, что было заложено в пьесах.

Репертуар первой поездки кроме «Маленького Эйольфа» составили пьесы «Река идет» С. Рафаловича, «Каин» О. Дымова и «Фарисеи» Шницлера.

Как ни слаба в литературном отношении была пьеса С. Рафаловича «Река идет», как ни наивны были заключенные в ней аллегории, рожденные событиями «Кровавого воскресенья», зритель улавливал в ней близкие, диктуемые временем мотивы — ледохода освободительного движения. «… “Река идет” — это значит: надвигаются события, от которых не уйдешь и которые сметут всю муть и весь сор, который попадется им на пути», — отмечалось в одной из рецензий. — «Собственно, к интриге пьесы, любовной, достаточно путанной и произвольной, “современность” привлечена искусственно. Но, по нынешним временам, даже и это вполне извинительно: было бы лишний раз сказано!»[[50]](#footnote-51)

Характерный эпизод разыгрался 15 мая 1905 года, во время гастролей театра в Вологде. Город, полный политическими ссыльными, жил предчувствием погрома, готовившегося черносотенцами. Когда в последнем акте пьесы на сцену, в дом помещика, ворвалась разъяренная толпа с вилами и топорами, публика приняла актеров за настоящих погромщиков, и театр был охвачен таким волнением, что о продолжении спектакля не могло быть и речи.

{45} Так же как это бывало в Петербурге, в Общедоступном театре «передвижники», гастролируя в провинции, систематически устраивали спектакли и концерты, весь сбор с которых шел в пользу политических ссыльных, бастующих рабочих. В архиве Скарской и Гайдебурова сохранился адрес, поднесенный им после одного из таких выступлений:

«С освобождением жизни — освобождается искусство. Искусство уже само способствует освобождению и борется среди революции против веков произвола и лжи… Служителям свободы — искусства — артистам драматического Передвижного театра на память о литературном вечере в Народном доме в пользу нуждающихся политических ссыльных. Публика и устроители».

Это было в Вологде весной 1905 года. «16 мая 1905 года Передвижной театр в Пушкинском Народном доме дал литературно-вокальный вечер (в пользу ссыльных, проживающих в Вологде): сбор был полный, передвижников полюбили, — сообщал вологодский корреспондент журнала “Театральная Россия”. — Особенный успех выпал на долю Гайдебурова, прочитавшего отрывок из “Красного смеха” Л. Андреева и на бис — множество своих стихотворений; г‑жа Скарская читала “Журавли” Соколова и также принуждена была без конца бисировать. Все участвующие имели успех»[[51]](#footnote-52).

В нашем распоряжении находятся воспоминания одного из очевидцев тогдашних выступлений «передвижников» в Вологде. Этот рассказ тем интереснее, что принадлежит выдающемуся деятелю советского театра, много сделавшему, много видевшему и умеющему расценивать увиденное в широкой исторической перспективе. Вспоминая о первых встречах с «передвижниками», как об одном из самых ярких впечатлений своей театральной жизни, народный артист РСФСР Николай Петров рассказывает:

«Спектакли этого театра были, конечно, непривычны для большинства вологжан. Афиши были скромные, увенчанные маркой театра. Билеты были не казенного, стандартного образца, а специально отпечатаны, таковы же были и программы. Чувствовалось, что художественный вкус касался не только самого спектакля, но и всех организационных разделов жизни театра. После поднятия занавеса в зрительный зал публика не допускалась… Да и занавес-то не поднялся, а раздвинулся мягкими складками… Передвижной театр прежде всего зрительно поражал новизной своей театральной {46} декорации… Когда второй и третий акты “Маленького Эйольфа” Ибсена были показаны не в традиционном “саду” или “лесу”, а в специально спланированном прибрежье фиорда, и за кулисами слышался плеск воды, когда в последнем акте П. П. Гайдебуров поднимал на флагштоке опущенный флаг в знак смерти Эйольфа и этот флаг развевался от ветра, — необыкновенное волненье охватило зрителя. Зритель увидел новое сценическое искусство, он был взволнован этим новым и покорен им. Но, конечно, не только новизной театральной декорации поражали нас спектакли передвижного театра. Они увлекали и необычностью построения спектакля (то, что называется режиссерским решением), и своеобразной простотой, и естественностью актерской игры, и новизной в понимании ансамбля, и отсутствием суфлерской будки… Передвижной театр не ставил агитационных пьес, — да таких тогда и не было, — но весь его репертуар был глубоко прогрессивным для того времени. Театр заставлял зрителя не только волноваться, но и думать…»[[52]](#footnote-53).

Нововведения Передвижного театра в ту пору далеко не всегда находили понимание и верную оценку. Журнал «Театр и искусство» посвятил однажды даже специальную глумливую заметку таким «особенностям» театра, как… «упразднение суфлерской будки, исключение из русского алфавита буквы “ъ” или печатаемое крупным шрифтом заявление о том, что после поднятия занавеса публика в зрительный зал не допускается. Сколько важности, подумаешь!..»[[53]](#footnote-54)

Но тем не менее «вести с мест» о выступлениях «передвижников» свидетельствуют:

«Строгая обдуманность каждой постановки во всех мельчайших деталях, великолепный, выдержанный тон выступления, отсутствие суфлера, стильные до мелочей декорации и обстановка — невольно приковывали внимание зрителей, и все спектакли имели шумный, вполне заслуженный успех…»[[54]](#footnote-55).

### \* \* \*

Оглядываясь на начало большого пути, пройденного им вместе с Н. Ф. Скарской, П. П. Гайдебуров в праздничный вечер своего семидесятилетия со всей искренностью говорил: «Мы счастливы, что, начав нашу работу в пору пробуждения общественного самосознания, в эпоху, готовившую {47} новую, обновленную жизнь России, мы, может быть, были хоть слабым всплеском вздымающейся народной волны…».

Трудным испытанием и для театра и для его руководителей были годы реакции, наступившей после поражения первой русской революции, время глубочайшего разброда в среде интеллигенции, «эпоха распада и развала» (Ленин), «самое позорное и бесстыдное десятилетие в истории русской интеллигенции» (Горький).

Но репертуар Передвижного театра даже в самые черные годы реакции был далек от шовинистического угара, от «эроса в политике», над которым справедливо издевался Горький, от проповеди пессимизма и, разумеется, от какой бы то ни было клеветы на революцию, на рабочий класс. Но было бы неверным отрицать проникновение в театр и символистски-декадентских влияний («Черные маски» Андреева), религиозно-философских заблуждений «богостроительского» толка («Свыше нашей силы», «Город Иты»). Сугубо противоречивый, порою откровенно идеалистический характер, во многом расходившийся с самой практикой «передвижников», носили попытки руководителей театра определить его путь, как «путь к объединению в искусстве мужика, пролетария, интеллигента и буржуа и претворению их через искусство в человека», рассуждения «о всенародном искусстве, опирающемся на всенародное религиозное сознание». Ошибочность этих высказываний уже давно осознана их авторами.

В письме, адресованном в 1947 – 1948 годах одному начинающему театроведу, который в своей дипломной работе пытался на основании одних свидетельств дореволюционной прессы и давних статей Гайдебурова охарактеризовать Передвижной театр, Павел Павлович справедливо напоминал:

«… Есть старинный актерский закон: читай не по черным, а по белым строчкам… Думаю, что понимание художественной природы Передвижного театра и его руководителей лежит не в беспомощной терминологии наших дооктябрьских высказываний, а в самой деятельности театра. Например, отзывы рабочей, большевистской критики зело говорят о том, что за одиозной терминологией теоретических высказываний Гайдебурова, которая отражает эпоху, скрывается творческая воля, направленная на решение задач искусства реалистического, общественно-направленного, передового…».

Чтобы уяснить всю сложность процесса идейно-творческого формирования деятелей Передвижного театра, Гайдебуров советует в этом письме сравнить для примера «путанное туманное изложение экспликации» спектакля «Власть тьмы», относящееся к 1908 году (напечатана в книге П. П. Гайдебурова {48} «Зарождение спектакля»), и его же режиссерский комментарий к пьесе Толстого, вышедший в издательстве «Искусство» в 1940 году:

«Это сопоставление скажет еще и о том, как много дает художнику, в данном случае актеру-режиссеру, изучение классиков марксизма-ленинизма и как поэтому не достаточно было артисту принять Октябрьскую революцию для того, чтобы из политически беспомощного и безграмотного мастера, следующего лишь закону своей творческой интуиции, превратиться в зрячего, сознательно владеющего материалом художника, строителя передового общества. Для этого надо пройти большой и сложный путь…».

Выше упомянута статья Гайдебурова, относящаяся к 1908 году и представляющая экспликацию (постановочный план) «Власти тьмы». В 1933 году, полемизируя с критиками, пытавшимися представить всю историю Общедоступного Передвижного театра как сплошную цепь злокозненных ошибок, А. А. Брянцев останавливался на их попытке охарактеризовать гайдебуровскую постановку «Власти тьмы» на основе упомянутой статьи, как «мистико-символистскую»: «… По книжке так и выходит, а в натуре спектакль этот был сугубо реалистичен и трактовкой ролей, и мизансценами, и оформлением. Мало того, сам Гайдебуров, на статью которого вы ссылаетесь, играя роль Петра, давал исключительную реальную картину смерти мужика собственника, болеющего тем, что “дел собирал, а приказать некому”. Вы, очевидно, не знаете, что дела художника не всегда совпадают с его словами…».

Характеризуя общее направление работы «передвижников», Брянцев напоминал:

«Коллектив театра боролся не только за репертуар, он боролся и за качество его исполнения. История творческого роста гайдебуровского коллектива — история борьбы за право широкого трудового зрителя на художественно полноценный спектакль»[[55]](#footnote-56).

Спектакль «Власть тьмы», являвшийся многие годы одним из основных, программных спектаклей «передвижников», действительно давал глубокое реалистическое раскрытие драмы Толстого. Подтверждение этому — отзыв газеты «Терек» за 1912 год.

«Исключительная по своей простоте и глубокому драматизму драма бессмертного “писателя земли русской”, по-моему, {49} особенно трудна для постановки, — отмечает автор статьи. — Именно потому, что драма развивается в среде, которая большинству подвижников сцены очень мало знакома. К тому же и драматическая литература сравнительно немного уделяла внимания народному быту, отражая главным образом быт интеллигентский. Поэтому “Власть тьмы” смотрится всегда с особым интересом. Интерес к драме усиливается еще тем, что основные моменты ее не перестают действовать в сельской среде и по сей день. А борьба двух течений — патриархального и “нового” — только усилилась…».

«… Передвижники вполне справляются с драмой. Развертывая одну картину за другой, углубляя и развивая драматизм действия, они местами делают его потрясающим и при этом не уступают жизненной правде, не уходят от реальности. Общая постановка драмы, как всегда, безукоризненна. В маленькой рамке, где отражены малейшие детали обстановки, проходит большое психологическое содержание, полное ровного, выдержанного драматизма. Все просто, правдиво, художественно…».

Статья подписана — «С. М.».

«С. М.», «С. Миронов» — под этими псевдонимами писал в «Тереке» Сергей Миронович Киров, совмещавший легальную газетную работу с огромной нелегальной, революционно-пропагандистской и организаторской деятельностью, с руководством большевистским подпольем. Пламенный большевик, великий гражданин, Киров горячо любил театр и литературу, музыку мысли, поэзию жизни и борьбы. Наслаждение искусством было для него, однако, неотделимо от общественно-революционной деятельности. Выступления С. М. Кирова на страницах «Терека» по вопросам искусства и литературы перекликались с выступлениями «Звезды» и «Правды». Изо дня в день появлялись в дни гастролей «передвижников» во Владикавказе его статьи о спектаклях театра. Как статьи «Правды» позволяют воссоздать исторически верный образ Общедоступного театра, так и эти статьи могут служить своеобразным компасом для определения «координатов» «передвижников» на карте современного театра, камертоном общего звучания их репертуара в конкретной обстановке предреволюционных лет.

Спектакли Передвижного театра открылись во Владикавказе драмой Гауптмана «Одинокие»:

«Для театрального Владикавказа — это праздник — большой, красивый праздник. В театре передвижников мы видели театр — каков он должен быть, а не такой, каким нас угощают сезонные труппы. Передвижники не играют, нет. {50} Они берут жизнь, как она есть, и заставляют зрителя пережить сознательно то, во что он погружен сегодня, вчера, завтра… Реализм, чуждый театральности, “игры” — вот девиз передвижников, — пишет Киров, особо отмечая общественный смысл трактовки драмы Гауптмана Передвижным театром. — … Нельзя говорить о них о каждом в отдельности, нет — они “сговорились” и от начала до конца выдерживают это как нельзя лучше»[[56]](#footnote-57).

«Одиноких» осенью того же года, возвратясь из поездки, «передвижники» показали и в Лиговском народном доме. Отмечая успех этого спектакля, «Правда» писала: «Пьеса очень жизненна и интересна. Играли с большим подъемом и оживлением. Особенно хорош г. Гайдебуров — д‑р Фокерат».

Вслед за «Одинокими» театр показывает во Владикавказе «Гедду Габлер» Ибсена, в которой Скарская, дебютировавшая когда-то в роли Эльфстедт, играла теперь центральную роль.

«Кто-то сказал: хвалить труднее, чем хулить. И когда смотришь гастролирующий у нас Передвижной театр, невольно спрашиваешь себя: можно ли дать лучшую художественную драму, чем та, которую создают передвижники?.. Я умышленно говорю — “создают”, потому что на сцене Передвижного театра зритель видит не простую механическую передачу драматического произведения, а истинное, настоящее драматическое творчество. В этом отношении Передвижной театр дает ровно столько же, сколько и сам автор пьесы. И это чувствуется во всей постановке, в каждом штрихе».

Киров подробно характеризует и постановку и исполнение:

«Большое впечатление производит в изображении передвижников ибсеновская “Гедда Габлер”. Насколько трудна и малоопределенна эта драма, настолько же передвижники овладевают ею, делают ее яркой, жизненной, правдивой. Самые “темные” места драмы, благодаря глубоко проникновенной игре исполнителей, проясняются, делаются значительными, красочными и влекут зрителя к себе, захватывают его…»[[57]](#footnote-58).

Высоко расценивая общее направление репертуара театра и реалистический, углубленно психологический характер исполнения, Киров в то же время напоминает о недопустимости отступлений от этой линии. Таким отступлением оказалась в тот приезд постановка комедии Бьёрнсона «География и любовь».

{51} «… Что можно сказать об исполнении столь малосодержательной вещи? Есть вещи, которые при самом тщательном и талантливом исполнении не могут стать интересными, ибо сам автор заранее исключает эту возможность… Передвижники делают все, чтобы спасти Бьёрнсона, даже больше чем следует…»[[58]](#footnote-59). После сказанного особенно значительным представляется характер основного репертуара театра.

«Репертуар передвижников очень серьезен, современен. Они ставили “Одиноких” Гауптмана, “Гедду Габлер” Ибсена, “Власть тьмы”, “Гамлета”. О последней вещи можно сказать без преувеличения, что, кто не видел бессмертной трагедии Шекспира в постановке передвижников — тот вообще не знаком с Гамлетом на сцене[[59]](#footnote-60). Высокохудожественно исполняют передвижники и остальные пьесы».

### \* \* \*

Перечень пьес, поставленных Передвижным театром за время пребывания во Владикавказе, свидетельствует не только о накоплении репертуара, но и об изменении принципа его формирования. Театр уже не делает ставки на одни новые пьесы. Этому учит его и опыт Общедоступного театра.

Первые два‑три сезона афиши «передвижников» резко разнились от репертуара Общедоступного театра. Постепенно «ножницы» стали смыкаться. В 1907 году на сцене Лиговского народного дома показывается драма Энгеля «Над пучиной», до этого поставленная Передвижным театром. В следующем сезоне в обоих театрах мы видим и «Грозу» Островского, и «Антигону» Софокла, и «Гамлета», и байроновского «Сарданапала», и «Вишневый сад» Чехова, и «Бедного Генриха» Гауптмана, и «Апостола сатаны» Б. Шоу…

Все больший удельный вес в предреволюционном репертуаре «передвижников» начинает занимать классика — Островский, Гоголь, Чехов, Толстой, Шекспир, Софокл. Это отнюдь не означало отхода от современности. В годы реакции, годы литературного оскудения обращение к современным русским авторам (если это не был Горький или Чехов, уже {52} ставший классиком) большей частью вело к измельчанию репертуара, к проникновению на сцену символистско-мистических, ущербных мотивов, как это было и в Передвижном и в Художественном театрах при постановках пьес Андреева, Юшкевича… Иной раз именно классика позволяла ответить задачам общественного служения, которые ставил перед собой театр…

Начиная с 1908 года Передвижной театр не раз возвращался к «Гамлету», давая все более углубленную трактовку трагедии Шекспира. Особое значение, которое придавалось этому спектаклю в рецензиях Кирова, было вызвано не только общим интересом к пьесе, но и ее истолкованием.

«Перед аудиторией, на три четверти состоявшей из рабочих, сыгран был классический “Гамлет”, — писала Ларисса Рейснер в одной из статей, посвященных спектаклям Общедоступного Передвижного театра, особо отмечая гайдебуровскую трактовку роли Гамлета, — … такой простой, торжественной и человечной в исполнении Гайдебурова, Из многих Гамлетов, созданных у нас в России, едва ли найдется другой, украшенный такой молодостью, таким целомудрием духа»[[60]](#footnote-61).

Всем, кто видел гайдебуровского «Гамлета», навсегда я думаю, врезалось в память первое же зрительное впечатление. Ступени лестницы, подымающейся во всю ширь «обнаженной», одетой в серые сукна сцены. На верхней площадке два высоких трона, поблескивающих тусклой позолотой в алом отблеске рассеянного света. Посредине лестницы, освещенный факелами, стоит неподвижный, бесконечно одинокий Гамлет. Строгий черный костюм. Черный, прямыми складками спускающийся до ступеней плащ. Устремленный вдаль взгляд широко открытых скорбных глаз…

Сцена с Горацио и Марцеллом. Гамлет внезапно опускается на ступени: «Мне кажется, отца я вижу…». Молча, не шевеля губами, он как бы говорит с отцом, оживающим в его воображении. Долгая пауза, длительность которой зритель не замечает, целиком захваченный волнением Гамлета. В столбе света, движущемся вместе с ним, Гамлет медленно идет вдоль рампы. Полушепотом, говоря и за себя и за отца, ведет Гамлет диалог с невидимою тенью, которая словно проносится перед его духовным взором. Свет рассеивается — и перед нами будто преображенный Гамлет. Гамлет, который позднее придет к твердому внутреннему выводу в размышлениях «быть или не быть…».

{53} В глубине встревоженного сердца Гамлета возникал образ отца и в сцене объяснения Гамлета с Гертрудой — Скарской. Призрака Гертруда не видит, но волнение, трагическое озарение сына с такой силой передавалось матери, что приводило ее в смятение.

В. В. Шимановский, бывший в течение ряда лет неизменным партнером П. П. Гайдебурова по «Гамлету», впоследствии рассказывал:

«Чем ближе к развязке трагедия, тем ярче и сильнее переживает Гамлет — Гайдебуров упоение боем, тем решительнее он становится, свершая подвиг, продиктованный велениями высшей совести. Сцену дуэли он вел так яростно, так жутко-озорно, что я, игравший Лаэрта, неоднократно спрашивал себя: “Да где же он, куда девался этот, почти сказочный принц с прекрасными скорбными глазами? Кто стоит сейчас передо мной с отточенной рапирой в безжалостной руке? Как могли эти глубокие, все понимающие глаза вдруг загореться таким жестоким, буйным восторгом борьбы?” Прошло немало лет. Неясное тогда — стало ясным теперь. Рождение воли к действию — вот зерно сценической жизни образа Гамлета — Гайдебурова»[[61]](#footnote-62).

### \* \* \*

Все более возраставшая популярность «передвижников» обусловливалась не только сценическими достоинствами их постановок, неизменно скромных, лаконичных по оформлению, простых и строгих по форме, подчиненной интересной и большой внутренней жизни спектакля. Успеху спектаклей Передвижного театра и его общественно-творческому авторитету в немалой степени содействовал тот подлинно-демократический дух, «артельный» уклад внутритеатрального быта, который разительно отличался от казенщины императорских театров и делячески-богемной атмосферы кулис многих частных театров. Более чем какому-либо другому театру, «передвижникам» были близки высокие этические нормы, утверждавшиеся Станиславским и Немировичем-Данченко с первых лет существования Художественного театра. За все двадцать три года существования театр не знал ни одного случая нарушения сотрудниками правил внутреннего распорядка. По заведенному обычаю за полчаса до начала и за пять минут до раскрытия занавеса за кулисы и в артистические уборные давался световой «предупредительный» сигнал. {54} Ровно в назначенный час спектакль начинался без всяких дополнительных предупреждений актеров. И только один раз, в 1907 году, на спектакле «Блаженны алчущие» произошло небывалое: в момент выхода актера, игравшего роль рабочего социал-демократа, его не оказалось на месте. Была заперта и его артистическая уборная (как потом стало известно, по пути в театр у него случился сердечный припадок). Секундная пауза — и сразу же на сцене появляется находившийся в то время за кулисами А. А. Брянцев, внешний облик и костюм которого, на счастье, отвечали требованиям роли, и начинает играть взамен непришедшего товарища. Этой роли раньше он не играл и не репетировал, но она была у него «на слуху», как и у других сотрудников театра, готовых в любой момент прийти на выручку друг другу. Да и могло ли быть иначе?

Полвека спустя, провожая в последний путь Н. Ф. Скарскую, А. А. Брянцев сердечно говорил об этической основе деятельности Передвижного театра:

«Коллектив “передвижников” — это было своеобразное братство театральных энтузиастов, лозунгом которых было: “Это нужно Передвижному театру”. Внутренняя жизнь театра не походила ни на один из известных мне театров. Мы называли себя сотрудниками театра, так как считали, что термин “актер” не вмещает всего, что считали нужным отдавать любимому делу. “Нужно Передвижному театру” — этот лозунг позволял преодолевать любые трудности, и этому нас научили Надежда Федоровна и Павел Павлович. Своим личным примером они учили нас беззаветно любить то дело, которому служишь, учили любить идеи, которым служит наше дело. Они учили нас, своих учеников и помощников, искать и находить творческое удовлетворение не только в личных успехах, но прежде всего в достижениях всего коллектива…».

Совокупность этически-художественных свойств Передвижного театра вызывала естественный интерес со стороны руководителей Московского Художественного театра, видевших в Передвижном (так же как в Общедоступном театре) живое воплощение своих чаяний. Внимание это «передвижники» ощущали с первых же своих шагов.

Столкнувшись в результате первого сезона с рядом непредвиденных материальных затруднений, поглотивших все вклады пайщиков, руководители театра обратились за поддержкой к нескольким из передовых общественно-театральных деятелей. В отличие от некоторых весьма уважаемых лиц, ограничившихся одними красивыми словами, К. С. Станиславский {55} сразу же вступил в число пайщиков Передвижного театра. Извещая Н. Ф. Скарскую о переводе денежного взноса (500 рублей), Станиславский писал ей: «… От души желаю успеха Вашему симпатичному, по слухам, делу»[[62]](#footnote-63).

Подчеркивая в письме к Станиславскому, что вновь возникший театр «имеет духовное родство с Вашим художественным созданьем», Гайдебуров особо отмечал, что вклад Станиславского должен был иметь «кроме материальной стороны… немалое моральное значение для всех нас, работающих горячо и убежденно в этом молодом театре, лишенном каких бы то ни было претензий и поднятом только искренней любовью и преданностью нашему искусству»[[63]](#footnote-64).

### \* \* \*

Великая Октябрьская социалистическая революция застает Н. Ф. Скарскую и П. П. Гайдебурова в необычной, фронтовой обстановке. В начале сентября 1917 года вместе с коллективом Передвижного театра они выезжают в большую поездку по прифронтовой полосе. За сентябрь — октябрь 1917 года театр дает для солдат Северо-западного фронта сорок четыре бесплатных спектакля и концерта. В репертуаре фронтовой поездки три спектакля — «Женитьба» Гоголя, «Не все коту масленица» Островского и пьеса Рене Моракса «Телль». Исключительный интерес представили солдатские ответы на анкету, распространявшуюся театром во время этой поездки по фронту, — более четырех тысяч живых голосов фронтовиков исторической осени 1917 года.

Выезжая осенью 1917 года на фронт, «передвижники» ставили перед собой прежде всего культурнические цели. Когда представители политического управления Военного министерства Временного правительства пытались нагрузить отъезжающих агитационной литературой эсеровского толка для распространения ее на фронте, это вызвало решительное противодействие театра. Театр взял с собою только книги русских классиков — от Пушкина и Гоголя до Горького и Чехова. Дальше этого «нейтралитета» «передвижники» пока не шли.

Тем поучительнее были уроки и тем нагляднее поправки, которые вносили в звучание спектаклей фронтовые зрители, в среде которых росло и крепло революционное классовое самосознание.

{56} Об этом прежде всего говорил ряд резких, страстных ответов на последний вопрос анкеты: «Что бы Вы сказали артистам в добрый совет для продолжения их работы на фронте?»

«Нам песен не надо, а надо землю и волю. И Мир. Товарища Ленина и рабочих солдатских деп. С советом завсегда буд[у] согласен».

«… Одно скажу: скорее эту проклятую войну долой, а если им интересно, то пускай едут сами буржуи на фронт, а не присылали бы нам каких-либо артистов забивать эти головы. Вот и вся моя правда».

Это были ответы по существу вопроса об общественной роли театра, о времени и о себе, уходившие далеко за пределы узкотеатральных, культурнических интересов.

«Ваша пьеса очень хороша, да не в это время», — проходит красной нитью через многие ответы на анкеты зрителей гоголевской «Женитьбы».

«Хороши ваши спектакли, но лучше всего нам нужен мир… Долой войну! Да здравствуют большевики…». «… Не хотим больше проливать крови, артистам за их труды большое спасибо. Долой Керенского, да здравствуют большевики. Очень мы все истомились…».

Проверка огнем, живое взаимодействие со зрителем подчеркнули общественный, социальный смысл постановки комедии Островского «Не все коту масленица»[[64]](#footnote-65).

«Очень поучительно, особенно теперь, во время классовой борьбы».

«Согласны буржуазию душить».

«Я просил бы товарищей артистов, чтобы вы побольше разыгрывали такие сцены, где было бы ясно представлено, не как нас уничтожают буржуи, а чтоб можно было пролетариату свергнуть это иго буржуазии и силу капитализма…».

Наибольший успех пал на постановку драмы швейцарского поэта Рене Моракса «Телль», в которой подчеркивалась тема борьбы народа за освобождение родины. «Где же вы были раньше с этой пьесой, когда она так трогательно отдается {57} на сердце», — читаем в одной из анкет, полученных после фронтовой премьеры «Телля».

Участник фронтовой поездки артист А. С. Белогорский вспоминает характерный эпизод:

Двадцатого октября 1917 года. Деревня Бруссы. В трех километрах окопы Западного фронта. В этот день «передвижники» трижды сыграли в своем театре-бараке гоголевскую «Женитьбу». Актеры не разгримировывались с 11 часов утра до полуночи. Скоро рассвет. В одном из купе «театрального» вагона — походного общежития — все еще мерцает огонек. Это Гайдебуров и Скарская углубились в чтение солдатских анкет.

«С. Г. — Стрелковый полк» пишет, обращаясь к Гайдебурову — Подколесину:

«А в вашей игре есть что-то для меня новое: видел я — некоторые зрители смеялись; правда, и у меня были улыбки; и не потому, что смешно, а потому: Подколесин, когда он это все делал, то для него было больше страданий, чем смешного».

Рядом другая анкета:

«Наше мнение такое, что песнями солдата не маните и не забавляйте. Нам нужен скорейший мир для всего народа».

Близ вагона слышатся переборы гармонии. Звонкий голос:

«А не опрокинуть ли и этих? Эй, вылезай, кто есть!..»

Дежурный актер отвечает с площадки в темноту:

«Мы же артисты…».

Пауза.

«Ах, артисты! Ну, пущай их! Артисты нам еще пригодятся…».

### \* \* \*

Революция открыла перед театром новые перспективы, новые возможности.

Скарская и Гайдебуров, ища пути к тому, чтобы принять активное участие в строительстве нового мира, в 1918 – 1919 годах совместно со своими ближайшими сотрудниками по театру организуют ряд рабочих, красноармейских театральных студий — на Балтийском, Орудийном заводах, в железнодорожных депо.

Широкий отклик встречает постановка горьковских «Мещан», осуществленная летом 1918 года одной из этих студий при Сестрорецком орудийном заводе.

Гайдебуров организует театральный факультет при Институте внешкольного образования, читает специальный курс по народному театру, организует и читает курс «Театр, как форма {58} внешкольного образования» в Петроградском университете, из которого был за двадцать лет до этого изгнан за участие в «студенческих беспорядках».

Опыт этих лекций обобщен в книге П. П. Гайдебурова «Театральное дело внешкольника», вышедшей в 1921 году.

В 1918 году при Мастерской Передвижного театра организуется студия, возглавляемая Н. Ф. Скарской. Драматург Дм. Щеглов, который юношей, едва успевшим снять солдатскую шинель, пришел летом 1918 года в студию Передвижного театра, рассказывает:

«Методы работы “передвижников” во многом определили мой дальнейший путь, а также путь и деятельность тех гайдебуровских учеников, с которыми я вместе ушел позднее в рабочие театры и кружки. Значение Передвижного театра было в том, что он на деле, практически, так сказать, убеждал (в особенности молодежь), что роль искусства, его величие и смысл заключены в служении народу, в пропаганде гуманистических идей — причем не в упрощенной, но совершенной классической форме. … После спектаклей “передвижников” всегда возникали большие разговоры о жизни, о человеке и его высоком назначении.

Да, конечно, в спектаклях “передвижников” было много прекраснодушного идеализма, какая-то наивная идеализация человека “вообще”… Все те пороки, которые проистекли из шаткой философии идеализма, не ощущались с такой остротой до революции, и только лишь потом стал нарастать разрыв между марксистским мировоззрением и либеральным идеализмом “передвижников”»[[65]](#footnote-66).

Театр ищет пути к созданию нового репертуара, отвечающего его творческим устремлениям и в то же время позволяющего ближе подойти к тому, чего ждет новый зритель, чего требует современность.

Осенью 1920 года «Известия Петроградского Совета» посвящают спектаклям «передвижников» — «Женитьба» Гоголя, «Власть тьмы» Толстого, «Свыше нашей силы» Бьёрнсона — большую статью, озаглавленную «Народный театр»:

«Все театры теперь стали народными: от народа и для народа. Но не на всех еще печать нового хозяина. И драматург и актер, работающие на “большого хозяина”, будут творить большое. Однако же вы можете каждый день видеть, как время и деньги тратятся на пустяки. Очень довольны, если в пьесе говорится о забастовках, митингах, происходящих где-то за сценой, значит пьеса современная и ей остальное {59} прощается. Но это “современное” торчит в пьесе, как генерал на купеческой свадьбе. К Гайдебурову идешь с хорошим чувством. Всякий знает, что это театр не только “передвижников”, но и подвижников искусства…» — говорится в этой статье. «19 сентября давали “Женитьбу” Гоголя. Весь спектакль шел под знаком чрезвычайно старательной разработки. Благоговейное отношение к автору, к зрителю, а стало быть, к искусству. Гайдебуров (Подколесин) вел роль четко, вдумчиво, ни на секунду не отпускал зрителя от себя, а себя от роли…»[[66]](#footnote-67).

Общую оценку тогдашней деятельности «передвижников» мы встречаем в статье «Петроградской правды», отмечавшей значение постановки «Гамлета» (новой редакцией этого спектакля театр открывал сезон 1922 года):

«Передвижной театр идет своей прямой и определенной дорогой. Невзирая на тяжелое для театра время, “передвижники” были единственными не халтурящими и не изменяющими своим строгим театральным заветам служителями серьезного и идейного театра, имеющего свое художественное лицо и чисто художественные намерения. “Гамлет” снова подтвердил заслуженную репутацию театра. Постановка, стиль пьесы, ритм ее, общий ансамбль, единая сценическая воля — все это производило цельное впечатление… Приветствуем театр “передвижников” с хорошим началом»[[67]](#footnote-68).

В конце декабря 1921 года газета «Жизнь искусства» напечатала статью одного из профессиональных критиков, в которой Передвижной театр уничижительно характеризовался, как театр, потерявший свою аудиторию и решительно ничем не связанный с массовым зрителем. Вскоре в той же газете, под рубрикой «Заметки пролетария» появляется гневный ответ за подписью наборщика одной из петроградских типографий:

«Похоронить Передвижной театр, лишить его аудитории, — как это сделал А. П., — это похоронить театр рабочей интеллигенции, оставив взамен его цирк и мелодраму… — возмущенно пишет рабочий зритель. — … Если мы возьмем все то, что дают петроградские театры — за исключением Мастерской Передвижного театра, то мы увидим, что рабочая интеллигенция ни один из них не может назвать “своим” театром…».

Оставим за скобами заметки, сделанные автором в пылу полемики, отрицание всего, что было ценного в работе других петроградских театров. Несправедливость такого отрицания очевидна, но неверно было не видеть и того, чем привлекали {60} рабочего зрителя спектакли Передвижного театра — «серьезной и вдумчивой, богатой внутренним, глубоким содержанием работы “передвижников”, без погони за славой и мишурой минутного успеха…»[[68]](#footnote-69).

Как пример такой работы, автор «Заметок пролетария» называл только что показанную в Мастерской Передвижного театра композицию «Зеленый шум». Спектакль этот, необычный по форме, яркий и значительный по содержанию, действительно заслуживал внимания. Он был осуществлен в ряду тех любопытнейших опытов по созданию своеобразных литературно-театральных композиций, которые проводились в начале 20‑х годов Гайдебуровым и его соратниками и в чем-то предвосхитили распространившиеся в скором времени «литературные монтажи». Спектакли эти создавались в процессе коллективных поисков участников, на основе самых различных литературных и музыкальных источников, выливаясь то в форму своеобразного сценического «действа» — «мессы» (месса памяти Комиссаржевской, месса памяти Тургенева), то в форму вольной сценической композиции («Ветер, ветер на всем божьем свете» — по мотивам «Двенадцати» Блока), то в театрализованный концерт («Песни Вишневого сада»), то, наконец, в форму «театральной вечеринки», как был назван «Зеленый шум», показанный в столетнюю годовщину со дня рождения Некрасова.

В ряду всех этих спектаклей «Зеленый шум» представлял особый интерес.

Когда открывался занавес, зритель становился очевидцем своеобразной вечеринки молодежи, ведшей оживленную беседу о любимом поэте. В афористически звучавших репликах участников беседы давалась своеобразная и многосторонняя характеристика Некрасова. Театр вступал здесь в острую полемику со все еще бытовавшей тогда недооценкой значения Некрасова не только как гражданина, но и как поэта, подчеркивал народность его творчества, его веру в силы, в победу народа. Высказывания подкреплялись стихами, песнями, сценами из произведений Некрасова. Первая часть спектакля («Рыцарь на час») завершалась одноактной пьесой Некрасова «Осенняя скука». Вторая часть («Коробейники»), в которой особенно щедро были использованы фольклорные мотивы, музыка, песня, образно раскрывала неразрывную связь поэзии Некрасова с народным творчеством, она развертывалась как своеобразная народная игра, воссоздававшая картины {61} русской деревни, образы русских женщин. Театр подчеркивал не только тяжесть, драматизм испытаний, падавших на народ, но и все неистощимое богатство его душевных сил. Через весь спектакль проходил жизнеутверждающий мотив «зеленого шума», «весеннего шума» — предвестья будущей свободы.

Спектакль, звучавший как песня, спетая на одном дыхании (подготовлен он был меньше чем за две недели!), коллективно разрабатывался всем составом исполнителей, возглавлявшихся Гайдебуровым. В процессе работы Гайдебурова над «Зеленым шумом» словно сживали воспоминания юных лет, отзвук которых читатель найдет на страницах его записок. Да это и естественно! Не было в доме Гайдебуровых имени более близкого, чем имя Некрасова. Еще двадцатилетним студентом, вскоре исключенным из университета за «политическую неблагонадежность» (пройдет тридцать восемь лет и сын повторит путь отца!), отец Павла Павловича, П. А. Гайдебуров, начал сотрудничать в некрасовском «Современнике».

Разнохарактерным по составу был зрительный зал первого представления «Зеленого шума», состоявшегося в начале декабря 1921 года. Здесь были и давние друзья театра, его воспитанники и почитатели, рабочие окраинных заводов и красноармейцы, студенты, старшие школьники. Некоторые из них, в том числе автор этой статьи, в тот вечер лишь впервые знакомились с «передвижниками». В разноликой толпе зрителей выделялась характерная львиная голова маленького, сгорбленного, опиравшегося на костыли человека, на которого с почтением поглядывали окружающие. Это был, быть может, единственный из оставшихся в живых современников и друзей Некрасова, почетный академик, выдающийся общественный деятель прошлого, искренне отдавший свои разносторонние знания и огромный талант своему народу, — Анатолий Федорович Кони. В архиве Гайдебурова и Скарской сохранилось его письмо, полученное наутро после спектакля. Письмо написано на бланке Тургеневского общества, возглавлявшегося А. Ф. Кони:

«… Вчера я испытал великое удовольствие и большое нравственное удовлетворение, побыв на Вашем “Зеленом шуме”, и не могу удержаться, чтобы сердечно не поблагодарить Вас за вынесенное мной впечатление, — писал он П. П. Гайдебурову. — Мнение старого юриста для Вас значения иметь не может, но я вспоминаю дружеские отношения к Вашим покойным родителям и чудесные, глубокосодержательные вечера, проведенные мною у них в 90‑х годах, — и это дает мне смелость приветствовать Вас и за Ваше начинание, {62} и за идею, в него вложенную… порадоваться новому способу толкования выдающихся писателей, благодаря которому Некрасов становится понятен и близок слушателям и зрителям гораздо более, чем могли бы дать самые разработанные публичные лекции или статьи. Присутствуя на “Зеленом шуме”, я забывал, что я в театре, и мне казалось, что я сам среди этой оживленной молодежи в уютной и скромной гостиной и что вот‑вот я сам выступлю с цитатами из любимого писателя. Мне думается, что Ваш прием толкования мог бы с большим успехом быть применен и к другим нашим поэтам в подходящих случаях…

Завидую тем, кто делит просветительскую и артистическую деятельность с Вами, и с особым удовольствием вспоминаю Вас в “Рыцаре на час”, — писал Анатолий Федорович в конце письма. Не разрешите ли причислить Вас к членам Тургеневского общества, которое сочтет за честь видеть Вас в своей среде…»[[69]](#footnote-70).

Письмо старейшего деятеля русской литературы пришло к Гайдебуровым незадолго до того, как в «Заметках пролетария» прозвучала та же, хотя и по-своему выраженная мысль:

«… Постановка “Зеленого шума” есть для нас, пролетариев, лучшее из всего того, чем был отмечен юбилей Некрасова, воскресив перед нами художественный образ поэта-гражданина, “печальника горя народного”, облекши в высокие одежды живого слова. Забыть постановку “Зеленого шума” нельзя»[[70]](#footnote-71).

Это совпадение точек зрения на спектакль людей столь разных поколений, разных биографий, различных жизненных судеб, объединенных искренней любовью к родной литературе, — лучшая рекомендация труда театра.

### \* \* \*

В 1922 году на одно из представлений «Власти тьмы» в Мастерскую Передвижного театра приходит старый учитель Гайдебурова, свидетель первых шагов на сцене как его, так {63} и Скарской, Владимир Николаевич Давыдов. В антракте он заходит за кулисы, дружески беседует с актерами и в разговоре, как бы между прочим, замечает:

«Мужики-то у вас все из одной деревни. А вот у нас, в. Александринке, из разных губерний…».

Великому мастеру сценического реализма была очевидна реалистическая природа искусства «передвижников». Именно это достоинство спектакля, так же как и единство ансамбля, он отмечал в беседе с участниками «Власти тьмы».

Стремление быть верными лучшим реалистическим традициям русского театра составляло основной художественный принцип «передвижников», каковы бы ни были их ошибки и заблуждения. Но именно эта-то черта и сделала театр в годы «переоценки ценностей» предметом яростных нападок представителей воинствующего формализма.

Левацки-формалистская критика, отождествлявшая революцию в искусстве прежде всего с ломкой формы, занимала резко враждебную позицию по отношению к Передвижному театру. Его успехи и достижения упорно замалчивались, а ошибки раздувались и подчеркивались. Между тем эти ошибки, как и идейно-художественные колебания «передвижников», были во многом схожи с тем, что происходило в других художественных коллективах, имевших свои давние традиции и шедших своим путем к осознанию революционной действительности. Вспомним настойчивые обвинения в реакционности, отсталости, нежизненности и чуть ли не враждебности, которые обрушивались в эти годы на Художественный театр.

«Театр типично-интеллигентский, литературный, психологический (в устах формалистской критики не было в ту пору большего греха, чем — “психологический”. — *С. Д*.), театр “настроений” и “переживаний”, он является чудовищным анахронизмом в плане текущей театральной действительности…» — трудно было, пожалуй, с большей откровенностью сформулировать «вину» театра, чем это сделал журнал «Жизнь искусства», критикуя постановку Передвижного театра «Принц Гаген» Синклера[[71]](#footnote-72).

Этой постановкой открывались в 1923 году спектакли «передвижников» во вновь полученном ими помещении «Палас-театра» (ныне — Театр музыкальной комедии). Между тем бедою этой постановки как раз и была попытка, сделанная под нажимом все тех же критиков, в какой-то мере применить приемы «левого» театра, чуждые органике искусства «передвижников».

{64} Куда прозорливее было замечание, оброненное на страницах того же журнала незадолго до появления филиппики о «чудовищном анахронизме»:

«Передвижной театр благороден, выдержан, спокоен и суховат. Он ищет новых форм, поняв необходимость от чего-то отрешиться, но манера его настолько в него вошла, что попытки нового лишь портят его. Ценное в нем — уменье проработать спектакль в своей манере и сыграть его. Он должен искать не новые формы, а новый репертуар. Дальнейшая работа Передвижного театра мыслима только по его прежней линии»[[72]](#footnote-73).

Дело, к сожалению, не ограничивалось литературной полемикой. В то время как «передвижники» находились в поездке, работники местного Политпросвета сочли возможным сделать прямые административные выводы из собственных левацких выступлений в печати. Театр был закрыт, а помещение и имущество поспешно переданы одному из клубов.

Это самоуправство вызвало справедливое недоумение и возмущение широкой общественности. Но потребовались указания руководящих, центральных организаций, активное вмешательство народного комиссара по просвещению А. В. Луначарского, чтобы побороть противодействие «власти на местах» и исправить эту ошибку.

Как бы считая нужным особо подчеркнуть заслуги руководства Общедоступного передвижного театра, именно в этот период, в 1925 году, коллегия Наркомпроса выносит решение о присвоении П. П. Гайдебурову почетного звания «заслуженного артиста советских театров» (как написано в почетной грамоте). В 1927 году звание заслуженной артистки республики присваивается Н. Ф. Скарской.

В декабре 1926 года Передвижной театр возобновляет стационарную работу уже в другом, специально переоборудованном помещении (ныне — Областной театр драмы, на Литейном). Свой двадцать первый сезон театр открывает новой редакцией постановки комедии Л. Н. Толстого «Плоды просвещения».

В одной из статей, посвященных возрожденному театру дается объективная характеристика происшедших событий:

«День первого спектакля вновь открытого Передвижного театра был днем всеобщего признания культурно-театральной его значимости. Руководителей театра П. Гайдебурова {65} и Н. Скарскую приветствовали представители общественности, старые театральные работники и актерская молодежь. Во всех их приветствиях, простых и искренних, лейтмотивом звучало осуждение закрытия года два назад Передвижного театра. Теперь эта несправедливость частично искуплена: Передвижной театр не ютится больше в подполье, а включен в сеть постоянных театров Ленинграда».

Говорилось и о том, что являлось источником ожесточенных призывов «Довольно Передвижного!»:

«… Передвижной театр в годы обостренных формальных исканий, в борьбе новаторских театральных идей не желал идти путями легкого, внешне нового, но внутренне бессодержательного формализма. Дешевый успех блестящих, но холодных форм — не в плане работ этого театра. Он жил серьезной работой над актером, воспитанием артиста-общественника. Трудная, не кричащая о себе работа “передвижников” была сочтена за отсталость театра, не имеющего ничего будто бы, кроме былых заслуг. Теперь, когда после дней тяжелых лишений, невзгод театр показывает свою премьеру, далекими и ошибочными кажутся былые, брошенные театру обвинения в его отсталости…».

Наглядное подтверждение этому несла обновленная постановка «Плодов просвещения».

«… Лишенная, казалось бы, злободневности комедия Толстого в постановке Передвижного театра приобрела во многом характер современный и действенный. Написанная “на случай” комедия зазвучала местами злой сатирой, персонажи пьесы, сценически заостренные, получили довольно сильную социальную характеристику. … Труппа театра сейчас сохранила немногих из числа своих старых работников, молодежь еще не всецело слилась в единый ансамбль с ними, но и в первом спектакле видна единая воля руководителя и его твердая рука…»[[73]](#footnote-74).

В 20‑е годы стали приобретать все большее значение студийно-лабораторные занятия, воодушевленные стремлениями Скарской и Гайдебурова найти новые пути органичного и впечатляющего творчества актера. В занятиях «Палестры», как с 1921 года именуется студия театра («Палестрой» звались в Древней Греции школы, в которых велось эстетическое и физическое воспитание молодежи), объединились и вновь пришедшая в театр молодежь и ветераны-«передвижники».

{66} «Наш метод — это метод актерской самодеятельности и коллективизма. Самодеятельность — это активная осознанность творческого процесса. Коллективизм — сущность сценического ансамбля и единства спектакля, — указывала в эту пору Н. Ф. Скарская. — Основа метода — художественный образ, творческое ощущение которого актером служит первоисточником всей его сценической работы».

В теоретических предпосылках «эмоционального метода» руководителей Передвижного театра было немало дискуссионного, противоречивого, порою просто ошибочного. Противоречия эти прежде всего сказывались в недооценке роли сознания в процессе творчества актера, подчеркивании роли «творческого ощущения», значения интуиции. В статьях 20‑х годов, посвященных «эмоциональному методу театра», «методу Скарской», не может не смутить читателя и способ изложения материала и сама фразеология, обилие туманных, иной раз откровенно идеалистических формулировок. Но вместе с тем творчески-педагогическая практика, те положительные результаты, которые она давала, позволяют, вопреки всей шаткости теоретической оснастки этих опытов, рассмотреть в них «рациональное зерно». И тогда становится яснее, что главным образом волновало Скарскую и Гайдебурова в этих творческих поисках, в чем-то перекликавшихся с поисками, которые велись в то время Станиславским.

Основное — это раскрытие творческих сил человека, его способности самостоятельно ставить и решать художественные задачи. Техника актера — величина, не раз навсегда определенная, а изменчивая, вытекающая из особенностей внутреннего содержания актера-человека. Необходимо вооружить актера всеми средствами выразительности, но основной упор надо делать на воспитание творческой мысли и воли актера, на раскрытие в актере горьковского Человека с большой буквы. Человек-актер — решающая сила искусства сцены, искусства огромной взрывчатой силы — обладает, подобно атому, неисчерпаемыми внутренними ресурсами, которые надо уметь раскрепостить.

Не только личное, субъективное мнение, но и голос многих учеников Н. Ф. Скарской и П. П. Гайдебурова, ныне плодотворно работающих на советской сцене, в драматургии, в театральных школах, слышится в словах драматурга А. Н. Арбузова, делящегося воспоминаниями о том, что ему дала школа «передвижников»!

«В школу П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской я пришел семнадцатилетним юношей. До этого я успел уже побывать в двух театральных студиях. В них было шумно, пестро, беспорядочно. {67} Никто толком не знал, чего он хочет. По этой причине все шумели. И педагоги и студийцы. В Передвижном театре поражали сосредоточенность и строгость. Трудно вспомнить, что заставило меня перешагнуть тогда порог гайдебуровской школы, но сейчас я очень ясно вижу, как это было для меня спасительно. В жизни я был обязан многим людям, но никому так, как Павлу Павловичу и Надежде Федоровне. Они заставили меня полюбить театральное искусство прежде всего за его великую, преобразующую моральную силу. Блеск формы, ирония, изощренная театральность — все стало второстепенным, все было заменено пушкинской формулой — “глаголом жги сердца людей”.

Сейчас, размышляя о прошедшем, я думаю, что и актером я перестал быть, вероятно, потому, что не стало любимого театра. И не в том дело только, что наши учителя разбудили в нас чувство восторга и гордости великой русской литературой. Сам метод школы-Палестры ставил своей задачей воспитать прежде всего актера-автора, возбудить его творческую авторскую инициативу. Не послушный исполнитель чужих замыслов и тем, а актер-мыслитель, автор своей роли — вот что давалось нам за образец в стенах гайдебуровской школы. Это в конце концов и привело меня в драматургию…»

В ряду спектаклей Передвижного театра 20‑х годов едва ли не наиболее значительной явилась постановка пьесы ленинградского драматурга М. Жижмора «Бетховен», показанная в начале 1927 года, в «бетховенские дни». Несмотря на формальные промахи, отрывочность, простодушную прямолинейность «обличительных» сцен, пьеса подкупала искренней взволнованностью обрисовки образа великого композитора. Игра Гайдебурова подымала этот образ до подлинных трагедийных высот. Необычным был уж сам внешний облик гайдебуровского Бетховена, его манера поведения, характер речи, жеста. Величественный, необузданный чудак, быть может, чем-то и смешной в быту, но потрясающий, действительно великий в моменты творческого озарения. Гайдебуров давал сложную эволюцию образа — от неуклюжего юноши, романтически влюбленного в свободу, до больного, оглохшего старика, истерзанного нуждой, оскорблениями, но не идущего на компромиссы, все еще пытающегося «схватить судьбу за глотку», озаренного мелодией «оды к радости».

Трогательный образ старушки Штейгер, преданной бетховенской экономики, рисовала Скарская.

Однако удача «Бетховена», обусловленная прежде всего превосходным исполнением центральной роли, так же как и работа над пьесой «Елена Толпина» Дм. Щеглова, перекликавшейся {68} по теме с «Любовью Яровой» К. Тренева, не могли устранить тех трудностей, которые испытывал в этот период театр.

Все говорило за то, что трудности, испытываемые «передвижниками» и в поисках нового репертуара и в попытках перестроить на новый лад оформление спектаклей, были трудностями временными, трудностями роста — плодотворность дальнейшей работы Гайдебурова, Скарской и многих их соратников подтверждает справедливость этого.

В сложной театральной обстановке тех лет, понимая необходимость найти новые, наиболее глубокие и органичные пути сценического воплощения современных образов, театр, более чем когда-либо, нуждался в строгой, но целеустремленной, дружеской критике, которая помогла бы преодолевать пережитки прежних эстетически-философских заблуждений, развивать и утверждать в новых условиях, в новом качестве лучшие традиции сценического реализма «передвижников». Но, к сожалению, тогдашние руководители ленинградских театров предпочли встать на более легкий, поспешный, сугубо административный путь. Осенью 1928 года, когда «передвижники» находились в поездке, их помещение, имущество были переданы Траму, и театр вторично был поставлен перед необходимостью прекратить работу.

Ученики Скарской и Гайдебурова неизменно вспоминают, как настойчиво и убежденно призывали их учителя прислушиваться к голосу критики, какой бы несправедливой ни представлялась она им с первого взгляда. — Если что-либо в вашей работе вызывает возражение, значит вы не сумели полностью донести свой замысел, значит что-то не вылилось в ту художественно убедительную и эмоционально впечатляющую форму, когда зрителю уже не до рассуждений и он безоговорочно идет за вами, — не раз повторяли ученикам Скарская и Гайдебуров. Возможно, что просчет, недоговоренность, ошибка совсем не там и не в том, на что указывает критика, но какое-то неблагополучие есть и игнорировать это нельзя!

Наступило время, когда этот совет, более чем когда-либо, приходилось направлять самим себе. Мужественно преодолевая горечь сознания, что уже нет коллектива, с которым пройден четвертьвековой путь совместных поисков, Скарская и Гайдебуров со всей пристрастностью анализируют пережитое, критически сопоставляют его с опытом всего советского театра, углубленно изучают классиков марксизма-ленинизма и в этой напряженной, искренней работе все глубже постигают, как обогащается творческое сознание художника, когда {69} оно вдохновляется подлинно партийным пониманием задач искусства. Все дальше уходят в прошлое иллюзии, будто «искусство — выше классовой борьбы», обостряется глубина социальных оценок образа, расширяется и углубляется идейное содержание, и присущее всему их творчеству животворное гуманистическое начало приобретает новое, политически насыщенное выражение.

Тяжелая болезнь лишает Н. Ф. Скарскую возможности вести непосредственную театральную работу, но П. П. Гайдебуров продолжает плодотворную педагогическую деятельность (с 1926/27 года он руководит одной из актерских мастерских Ленинградского театрального института, а затем в течение ряда лет возглавляет театральные отделы детских художественных студий) и, отказываясь от вступления в труппу какого-либо театра, создает своеобразный экспериментальный «театр одного актера». Совместно со Скарской он разрабатывает ряд программ «Вечеров актера» — нового жанра театрализованных эстрадных выступлений, в которых использовалось минимальное количество специальных театральных атрибутов и в то же время были широко применены все специфические средства актерской выразительности, звучащего слова, целенаправленного жеста, музыки, света. В 1929 году, после успешного общественного просмотра такой работы — «Хозе Наварре» («Кармен» Мериме), он выезжает с нею в поездку по стране. Заслуженный интерес вызвали и дальнейшие работы такого плана — «Беглец» К. Витфогеля, «Эстрадный силуэт Гамлета». Однако ни Гайдебуров, ни Скарская не могут жить и работать вне коллектива, тем более, что критически оглядываясь на свои пути, они все яснее осознают, как в новых условиях может и должен быть применен опыт, накопленный многолетней деятельностью Передвижного театра.

### \* \* \*

В 1933 году в Ленинграде получает широкое развитие новая форма культурного обслуживания деревни, организуется сеть совхозно-колхозных театров.

«Как обслуживается область? Почему так мало театров, специально посвятивших свою работу деревенскому зрителю? Надо покончить с практикой, когда в деревню шлют актеров по правилу “дай им боже, что нам не гоже”», — указывал руководитель ленинградских коммунистов С. М. Киров. Возмущаясь тем, как поставлено обслуживание деревни спектаклями, он говорил:

{70} «Это нищенский надел — пора брать другие, колхозные масштабы».

Наглядным олицетворением таких масштабов и должен был стать организованный в 1933 году на базе передвижного Гос-агит-театра Совхозно-колхозный театр имени Леноблисполкома.

Горячую поддержку встретила со стороны С. М. Кирова мысль об использовании при организации нового театра опыта «передвижников».

«Колхозники ленинградской области должны иметь образцовый, хороший театр, и они его получат. Надо сделать все, чтобы этот театр был действительно настоящим, чтобы все в нем было по-столичному, как в центре Ленинграда. Но одних решений мало. Благими пожеланиями вымощен ад. Кто будет проводить решение в жизнь? Кто станет во главе театра?»

Названо имя, — и лицо Кирова озаряет широкая и ясная улыбка. Это имя много говорит. Память возвращает к весенним дням 1912 года, во Владикавказ, к первым его встречам с «передвижниками», в спектаклях которых, как писал тогда он, «все просто, правдиво, художественно»[[74]](#footnote-75).

Вверяя давнему другу демократического зрителя, испытанному «передвижнику» Гайдебурову руководство Совхозно-колхозным театром, Киров мог быть уверен, что в новых советских условиях Гайдебуров сможет достойно применить свой богатейший опыт, реализовать большие замыслы. Легко было предвидеть, что Гайдебуров откажется от ряда почетных и выгодных предложений, от «спокойной работы» в больших столичных театрах и вместе со своей неустанной сотрудницей Скарской охотно, радостно примет призыв к новой передвижнической деятельности.

Свой сорокалетний юбилей и высокие награды Советского правительства, удостоившего его звания народного артиста республики и ордена Трудового Красного Знамени, П. П. Гайдебуров встретил на посту художественного руководителя Совхозно-колхозного театра.

«Нас объединяет, — говорил он в одной из бесед с коллективом, — общее дело по созданию и укреплению театра, которого нет и не может быть нигде в мире, кроме нашей Родины. Задача искусства, направленного на помощь коллективизации деревни и укрепление колхозно-совхозного строительства, поистине необычайна по своему значению. Мы являемся {71} художественно-творческим отрядом области, которая носит имя Ленина, и это делает нашу с вами работу особенно ответственной и безмерно повышает требовательность к нам…»[[75]](#footnote-76).

Одним из первых спектаклей театр показал в апреле 1934 года премьеру гайдебуровской постановки «Ревизора». Спектакль явился «значительным событием не только для деревенской сцены, но и для театральной жизни Ленинграда в целом»[[76]](#footnote-77), — отмечала критика.

В страдную пору полевых работ особенной популярностью пользовались выступления своеобразного «полевого» филиала театра, его колхозной «ударной группы».

В весенне-летнее время театр на полтора-два месяца перебазировывался на палубу плавучей «Культбазы». Тип и характер работы такого плавающего Дома культуры, немыслимого в прежних, дореволюционных условиях, были особенно близки и дороги сердцу старых «передвижников».

Превосходно оборудованная трехэтажная баржа вмещала и зрительный зал на триста человек, и хорошую звуковую киноустановку, и радиоузел, и типографию, в которой печаталась своя газета, и выставочный «кубрик», и библиотеку-читальню, и, наконец, своеобразный жилкомбинат, где размещался коллектив театра, врачи, лекторы и т. д. Не успевала база причалить к берегу, как раструбы радио разносили мелодии новых грамзаписей, на берегу расклеивались афиши, возвещавшие начало большого культурного праздника, агроном, юрист, врачи, вели беседы с приходившими колхозниками, раскрывал ставни книжный киоск, лектор и киномеханик шли со своей «передвижкой» в поселок, в колхоз, редактор «Плавучей газеты» связывался с местными селькорами и рабкорами, в классах местной школы размещалась выставка картин ленинградских художников, театральный зал, где с раннего утра Гайдебуров репетировал очередную премьеру, уже с двух часов дня заполнялся зрителями, смотревшими фильмы «Чапаев», «Крестьяне», а вечером спектакли — «Ревизор», «Борис Годунов», «Тартюф», «Платон Кречет»…

В Важинах (Подпорожский район) особенно большой успех имел «Тартюф». Колхозники артели имени Калинина после просмотра «Тартюфа» решили закрыть местную церковь и превратить ее в колхозный клуб.

{72} «Наши попы точь‑в‑точь такие же Тартюфы. И как мы только терпели до сих пор этих обманщиков»[[77]](#footnote-78), — говорили колхозники.

В 1935 году автору этой статьи посчастливилось видеть спектакли «Плавучего театра» в самых «глубинных» пунктах Ленинградской области. И первые же впечатления свидетельствовали о плодотворности работы, осуществлявшейся коллективом театра вместе с Гайдебуровым и Скарской:

«Перед нами крепкий, слаженный профессиональный коллектив, добросовестно, ответственно работающий, любовно и уверенно руководимый. Театр ставит перед собой большие, сложные задачи. Факт постановки в колхозном театре “Тартюфа” и “Ревизора”, классических комедий, которые отсутствуют пока что в репертуаре крупнейших ленинградских стационаров, сам по себе примечателен. Начиная от оформления и кончая разработкой эпизодических ролей, спектакли сделаны с настоящим творческим запалом, с подлинным уважением к автору и зрителю. Как бы ни были спорны отдельные детали постановки, — художественно яркие, социально заостренные спектакли в целом доносят до зрителя основное содержание классического текста. Это с особенной рельефностью сказалось на обсуждении “Тартюфа”, где выступавшие колхозники единогласно подчеркивали антирелигиозный смысл мольеровской комедии, делая порою выводы, идущие весьма далеко за пределы пьесы»[[78]](#footnote-79).

Боевое, антирелигиозное, публицистически заостренное звучание нового гайдебуровского «Тартюфа» представляло в биографии художника особый интерес и как наглядное свидетельство углубления его мировоззрения — пример вдохновляющей силы передовых идей, находивших непосредственное выражение в повседневной творческой практике режиссера.

Глубиной, свежестью трактовки, художественной убедительностью была отмечена и работа Гайдебурова над постановкой «Бориса Годунова», показанного в «пушкинские дни» 1937 года.

В основу режиссерской трактовки была положена мысль о том, что человек, противопоставляющий себя народу, неизбежно приходит к трагической гибели: ничего иного, кроме гибели, и не может нести людям сугубый индивидуализм. Народная масса не приемлет царя Бориса, мнение народное против него. Для самозванца народ является слепой силой, помогающей ему захватить власть. Но народ решительно выступает {73} против Лжедимитрия, как только определяется его роль предателя.

Смелым и художественно убедительным было сценическое решение трагедии, которую колхозный театр показал полностью, без единой вымарки, в самых отдаленных уголках Ленинградской области, порою на крохотных сценических площадках, в амбарах, на пристанях, на колхозных площадях.

Здесь в новом качестве находили выражение те принципы художественного лаконизма, искусства «большого в малом», которые уже издавна утверждались «передвижниками».

Для оформления спектакля был характерен отказ от театральной бутафории и той «монументальности», за которой терялось в иных постановках «Бориса Годунова» истинное содержание и художественное своеобразие трагедии. Сцены трагедии, каждая из которых завершалась куском симфонической музыки, органически связанной с тем, что только что происходило, и подготавливавшей новую картину, сменялись в том стремительном, не терпящем пауз ритме, который предуказан лаконичным, сжатым до предела текстом Пушкина.

Интересно решались в гайдебуровском спектакле массовые народные сцены. Используя слова одного из толпы у Новодевичьего монастыря: «ограда, кровли, все ярусы соборной колокольни, главы церквей и самые кресты унизаны народом…» — Гайдебуров так строил оформление сцены «Девичье поле», что зритель видел не всю площадь, а лишь «конек» дома, верхушку колокольни, где примостились две‑три фигуры. «Вся Москва», площадь были где-то внизу, но так активна и непосредственна была реакция на происходящее этих «наблюдателей», дополненная репликами человека, взбирающегося к ним наверх, и так мастерски передавала музыкальная композиция шум толпы, гул взволнованного человеческого моря, к? к не в силах была бы воспроизвести иная театрально пышная «массовая сцена».

Мудрая зрелость художника в работе над трагедией сказывалась и в общей трактовке текста, и в органичном звучании в спектакле пушкинского слова, и в уменье сделать одно из свойств пушкинской драматургии, ее лаконичность, «ключом» ко всему режиссерскому замыслу.

Когда в 1939 году отмечалось пятилетие Совхозно-колхозного театра, Гайдебуров назвал цифры, лучше всяких громких слов говорившие о сделанном: дано 1177 спектаклей, проведено 499 концертов. Чтобы достигнуть зрителя, труппа театра проехала:

{74} по железной дороге — 8435 *км*,  
на автомашинах — 2822 *км*,  
моторными лодками — 160 *км*,  
под парусами — 250 *км*,  
на телегах — 2711 *км*,  
на санях — 14 646 *км*,  
по Мариинской водной системе (баржа, пароход) — 19 920 *км*  
и прошла пешком 259 *км*.

Среди девятнадцати пьес, поставленных театром за пять лет, были: «Васса Железнова» Горького, «Половчанские сады» Л. Леонова, «Слава» В. Гусева, «Платон Кречет» А. Корнейчука, «Далекое» А. Афиногенова, «Шестеро любимых» А. Арбузова, образцы классической литературы — «Господа Головлевы» (по Салтыкову-Щедрину), «Власть тьмы», «Борис Годунов», «Тартюф» и др.

Так практически воплощалась мысль Кирова о том, чтобы колхозные театры работали «по-столичному».

В 1939 году Совхозно-колхозный театр имени Леноблисполкома показывает в Москве на Всесоюзном фестивале совхозно-колхозных театров «Половчанские сады» Леонова и «Власть тьмы». Самый выбор этих пьес, отсутствовавших на афишах не только ленинградских, но и московских театров, режиссерская трактовка, культура исполнения, слитность ансамбля, простота и выразительность оформления свидетельствовали о действительно творческом развитии, лучших реалистических традиций «передвижников».

Постановка «Власти тьмы» осуществлена была П. П. Гайдебуровым совместно с Н. Ф. Скарской, проводившей углубленную режиссерско-педагогическую работу с исполнителями. В рабочих заметках Скарской сохранилась характерная запись, относящаяся к тем годам и говорящая о том, что волновало режиссера-педагога:

«Писатель-драматург своим творчеством рассказал актеру о человеке через его поступки, его действия, его отношения к окружающей жизни. Задача актера не в одном понимании автора, но гораздо более глубокая и сложная. Задача актера состоит в том, чтобы дать жизнь новому человеку, который никогда еще не жил и никогда не повторится. Актер создает его в своем творчестве, вскрывая внутреннее содержание роли, то есть создает образ, никогда никем не повторяемый. В этом задача актерского творчества, основа игры актера. Только с такими актерами-творцами можно создать настоящий театр, объединенный с живою жизнью и ее непрестанным движением вперед».

{75} Постановка «Власти тьмы» в Совхозно-колхозном театре во многом перекликалась со спектаклем Передвижного театра (любопытно, что исполнительницей роли Анисьи явилась старая «передвижница», заслуженная артистка РСФСР М. М. Марусина, игра которой во «Власти тьмы» особо отмечалась еще в кировской рецензии 1912 года). И вместе с тем пьеса была прочитана глазами людей нового времени, нового общества, навек покончившего с властью тьмы.

### \* \* \*

В неудержимом движении лет, опираясь на все возрастающий творческий опыт, всматриваясь в изменения окружающей действительности, по-новому освещавшей то, что творилось на сцене и в зале, Н. Ф. Скарская и П. П. Гайдебуров не раз возвращались к ранее созданным образам, к постановкам прежних лет, продолжая поиски самого верного и современного звучания любимых образов — спутников жизни. Так, четыре редакции насчитывали и их «Гроза», и их «Гамлет», и «Вишневый сад», трижды на протяжении полувека возвращались они в драме Толстого. Еще юношей, в 1899 году, в свой первый минский сезон играл Гайдебуров роль Петра, — теперь он ставил «Власть тьмы» во всеоружии зрелости художника, идейный кругозор которого был расширен революционной действительностью.

Отпечаток идейной и художественной зрелости лежал и на новом режиссерском прочтении пьесы Чехова «Вишневый сад», которую Гайдебуров ставит в 1940 году в Ленинградском Большом драматическом театре.

Сорок с лишним лет назад в любительском студенческом спектакле «Лес» в зале Кононовой, где студент Шверубович (будущий Качалов) играл Несчастливцева, студент Гайдебуров, исполнявший под псевдонимом «Горев» роль Аркашки, столкнулся с робкой и милой Аксюшей, которую играла совсем юная курсистка-«бестужевка». И вот он снова встретился с нею, но теперь она уже народная артистка — Е. М. Грановская, с увлечением готовящая роль Раневской, а он режиссирует спектакль, помогая ей по-настоящему увидеть в Чехове — Чехова.

В 1940 году, спустя четыре десятилетия после давнего провинциального дебюта в драме Гуцкова, Гайдебуров заново ставит эту драму и играет центральную роль — Уриэля Акосты в одном из маленьких передвижных театров Ленинграда, — и это становится событием ленинградской театральной жизни. Пусть при первом исполнении роли {76} Гайдебуров был сверстником своего героя, — только теперь он смог с покоряющей силой передать всю неукротимость духа Акосты, превращение Акосты из задумчивого мечтателя в убежденного бойца.

Увлеченный разносторонней режиссерско-педагогической и организаторской работой, Гайдебуров совсем было оставил актерскую деятельность. Успех «Уриэля Акосты» знаменует как бы «второе рождение» актера, — и с этого спектакля начинается новый интереснейший этап артистического творчества Гайдебурова, который заслуживает специального подробного рассмотрения.

Поставив «на ноги» Совхозно-колхозный театр, П. П. Гайдебуров с 1940 года помогает ему уже в качестве художественного консультанта и с увлечением берется за новое увлекательное дело — творческую реорганизацию республиканского Театра русской драмы Карело-Финской ССР.

Начало Великой Отечественной войны застает его в Петрозаводске. И вот Гайдебуров и Скарская вместе с труппой театра вновь на баржах, снова плывут по знакомой водной трассе, но как несхож с недавними маршрутами совхозно-колхозного «Плавучего театра» этот горький, полный тревог и опасностей путь эвакуации из Петрозаводска в дальний Бирск, где обосновывается на время театр. В трудной и сложной обстановке Гайдебуров не только сумел сохранить коллектив театра и все его имущество — в маленьком городе, где в силу местных условий наряду с ежедневными спектаклями чуть ли не еженедельно приходилось выпускать новую премьеру, была так налажена работа, что репертуар театра пополнился рядом художественно-полноценных патриотических спектаклей. Гайдебуров ставит здесь пьесы К. Симонова «Парень из нашего города» и «Русские люди», драму Ф. Вольфа «Профессор Мамлок», в которой играет центральную роль, заново ставит «Ревизора», «Тартюфа», «Царя Федора Иоанновича» и ряд других спектаклей.

1942 год — Москва. Московский театр драмы. 1943 — Ярославль. Театр имени Волкова.

В Ярославле Гайдебуров ставит «Нашествие» Л. Леонова, с выдающимся успехом играет роли генерала Брусилова (в одноименной пьесе И. Сельвинского), Тартюфа в комедии Мольера, Старика в пьесе Горького.

В 1944 году П. П. Гайдебуров вступает в коллектив Московского Камерного театра, где начинает выступления с пьесы И. Луковского «Адмирал Нахимов». Отмечая «литературную беспомощность автора», Д. Заславский писал на страницах «Правды»:

{77} «Художественный центр спектакля — роль Нахимова. Превосходного ее исполнителя Камерный театр нашел в народном артисте республики П. Гайдебурове — игра его проста, скупа в жестах, исполнена большой театральной культуры. Не только воспроизведен известный по портретам внешний облик Нахимова, а передана и его огромная внутренняя сила. При совершенной простоте обычных слов — значительность в каждом слове… Театрально-художественный портрет Нахимова сделан верно, хорошо замечательным актером — вот главное в спектакле»[[79]](#footnote-80).

Глубина психологического анализа, темперамент воинствующей политически острой мысли, конкретность и выразительность социально-исторической характеристики образа — все эти качества, свидетельствующие о высокой идейно-художественной зрелости мастера советского театра, определяют исполнение Гайдебуровым таких несхожих ролей, как Шмага в «Без вины виноватых» Островского, инспектор Гуль в пьесе Пристли «Он пришел» или профессор Мийлас — «Жизнь в цитадели» А. Якобсона.

Одним из высших актерских достижений этих лет — и не только для Камерного театра, но и для всего советского театра — должно быть признано новое прочтение Гайдебуровым в 1946 году горьковского образа Старика.

В многочисленных статьях и рецензиях, посвященных этой работе, неизменно отмечается, как с каждым возвращением Гайдебурова к Старику живое «чувство времени» придает его игре все более значительный масштаб:

«Артисту удалось создать поистине зловещий образ мракобесия, бесчеловечности. Надолго врежется в память зрителей гайдебуровский Старик с его пронзительным, злобным взглядом, изломанным жестом, сочетающий в себе давящую силу ненависти с внутренней слабостью, хлипкостью, трусостью, благостность — с отвращением ко всему человеческому. П. Гайдебуров дает образ широкого, обобщающего значения, и зритель думает о всех носителях тьмы, которые ненавидят человечество за его стремления к добру и счастью…»[[80]](#footnote-81).

В расцвете творческих сил встречает Гайдебуров в 1947 году свою семидесятую весну и полувековую дату артистической работы. Выдающиеся заслуги артиста в развитии советского {78} театрального искусства вновь подчеркиваются высокой правительственной наградой — Указом Верховного Совета Союза ССР о награждении П. П. Гайдебурова вторым орденом Трудового Красного Знамени.

Артист полон был новых ярких замыслов, и можно только пожалеть, что они не находили заслуженной поддержки в репертуарных планах театра, где за последние два года на его долю выпала лишь одна новая роль (профессор Мийлас в пьесе А. Якобсона «Жизнь в цитадели»).

### \* \* \*

В канун своего семидесятилетия в одном из писем, сетуя на «творческий простой», П. П. Гайдебуров делился заветной думой: «… и все больше думаю о ролях, которые хотелось бы сыграть, если бы только было где… пушкинского Бориса Годунова, горьковского Булычова и “Фальшивую монету”, Тартюфа, Полежаева в “Беспокойной старости”, Арбенина в “Маскараде” (он же не герой-любовник, а герой характерный, если пользоваться старой терминологией!), Лира. Вот что я хотел бы сыграть, пока есть силы. И все то замечательное, что написали бы для меня советские драматурги. Только они, к сожалению, не пишут, имея в виду отдельных актеров, как это делал Островский, и хорошо делал!»

В 1950 году Павел Павлович — это был уже его пятьдесят первый профессиональный сезон! — работал в одном из больших московских театров. И он и Скарская были окружены большим общественным вниманием, они имели все условия для «спокойной» жизни, но разве может подлинный художник жить «на покое»? Отголосок постоянного творческого беспокойства звучал хотя бы в приведенном отрывке из письма о несыгранных ролях, несыгранных, но ждавших своего часа. Часов этих — не скроешь! — оставалось не так уж много, и потому, едва забрезжила возможность сыграть одну из программных, давно лелеемых ролей, — семидесятитрехлетний Гайдебуров и восьмидесятидвухлетняя Скарская вновь, как это было уже не раз в их жизни, оставляют «насиженное» место и, невзирая на возраст и на болезни, уезжают из Москвы на другой край страны — в Симферополь — в «творческую командировку».

Спектакль, ради которого Гайдебуровы оставили Москву, поставлен не был. Но здесь, в Симферополе, Гайдебуров вновь — уже в третий раз! — возвращается к одному из самых замечательных своих артистических творений — горьковскому «Старику» (пьеса идет в его постановке), и именно {79} здесь роль Старика обретает такую классическую чеканность и горьковскую стереоскопичность, что по праву отмечается Сталинской премией.

Пребыванию Скарской и Гайдебурова в Симферополе мы обязаны и тем, что, следуя настойчивым советам писателя П. А. Павленко, они принялись, наконец, за запись своих воспоминаний.

«Ваш общественный, гражданский долг рассказать молодежи о богатстве вашей жизни, о том, во имя чего и как жили вы в искусстве. Вы же столько дали людям…» — говорил им Павленко. Начало этого рассказа — у вас в руках.

«Король Лир», о котором все настойчивей мечтал Гайдебуров, сыгран не был. Между тем один рассказ об этой несыгранной роли мог бы явиться хорошим уроком для нашей театральной молодежи (да и только ли молодежи?). Этот рассказ пришлось бы начать с давних дореволюционных лет, когда на страницах «Правды» было напечатано «Письмо в редакцию» главного режиссера Общедоступного театра П. П. Гайдебурова.

Рассказывая о письме, полученном от группы петербургских рабочих, выражавших желание видеть в Общедоступном театре трагедию Шекспира «Король Лир», Гайдебуров отвечал своим зрителям, что поскольку такие постановки готовятся в Общедоступном театре месяцами (а «-Гамлет» готовился даже больше года), то их пожелание можно было бы выполнить не ранее нового сезона. Трудности, однако, не только в этом:

«… Кроме того, центральная роль Лира требует совершенно исключительного исполнителя, которого в настоящее время мы не видим не только среди сотрудников нашего театра, но и среди всех известных нам по петербургским театрам артистов. Поэтому же и к следующему году интересующая трагедия могла бы быть подготовлена только при условии, если в нашем распоряжении нашелся бы исполнитель, хоть несколько отвечающий разнообразным и сложным требованиям, предъявляемым ролью Короля Лира»[[81]](#footnote-82).

Гайдебуров был не только главным режиссером, но и первым актером Общедоступного театра. В то время (1913) он уже являлся общепризнанным исполнителем таких ролей, как Гамлет, чеховские Астров и Трофимов, толстовский Петр, горьковский Актер, ибсеновский Освальд, царь Федор и Грозный в трилогии А. К. Толстого, Кабанов и Борис в «Грозе» Островского и т. д. И все же он не мог себе позволить претендовать {80} на эту роль. Только спустя три с лишним десятилетия он счел себя вправе сделать официальную «заявку» на нее. Не дожидаясь формального начала репетиций, он вместе с Н. Ф. Скарской сосредоточенно и углубленно работает над образом.

Передо мною несколько больших тетрадей, исписанных четким, прямым и ясным почерком — 1950, 1951, 1952 годы. В этих тетрадях — «заготовки», «учебная лаборатория» по «Лиру».

Сцену за сценой разрабатывает Гайдебуров. Пользуясь самыми разнообразными литературными источниками, он описывает, как играли Лира знаменитые мировые актеры. Это не просто описания, а раздумья пытливого художника, стремящегося увидеть образ во всей многогранности. Раздумья, страстная полемика, непосредственная радость, если его догадка находит подтверждение в чьих-то поисках, а иной раз — спор с самим собой, отрицание того, что, казалось, уже было найдено.

Одна из рабочих тетрадей по «Лиру» заканчивается записью, сделанной 29 января 1952 года в Симферополе:

«Мой Лир должен быть победителем себя самого в самом себе. Даже плач его над Корделией — это плач протеста, а не убитого скорбью сердца. Это не горе, а гнев. В целом — это познание мира и восстание за мир. Как это выразить внешне? В моих данных? Все еще не знаю. Мне кажется, что мой Лир должен быть гибок и легок, и грозу он слушает, не сломленный ею, а кидая свои вопросы в небо, вслушиваясь, требуя ответа на бурю, пробуждающуюся в нем самом. Он весь порыв и движение, а кульминация — тишина в напряжении всех его душевных сил — понять, постичь в себе рождение нового человека и праздновать торжество этого рождения».

Познание мира, рождение нового человека, горьковского Человека с большой буквы — это проходит лейтмотивом через весь творческий путь Гайдебурова и Скарской, неутомимая мысль об этом питала поиски художников.

Гайдебуровы возвращаются в Москву. Павел Павлович вступает в коллектив театра им. Вахтангова. И здесь — снова Чехов, и снова, как в самом начале пути его к Чехову, — «Чайка».

Год 1955. Театр имени Евг. Вахтангова. «Чайка». В роли Сорина — новый вахтанговский актер Гайдебуров.

Нелегко и непросто «дебютировать» на новой сцене на семьдесят девятом году жизни, да еще в чеховском, уже имеющем общественную репутацию спектакле. И все же на спектакле не было ни малейшего привкуса «черствых именин», {81} будничною «ввода». С юношеским волнением нес Гайдебуров настороженным зрителям боль и горечь раздумий о жизни «человека, который хотел…».

Играя Сорина, Гайдебуров вступал в спор с установившейся традицией исполнения этой роли. В иных случаях он как будто даже начинал спорить с самим Чеховым, отказываясь буквально выполнить ремарку автора. Соблюдая историческую достоверность образа, его характерность, по-своему передавая юмор Сорина, Гайдебуров в то же время рвал с обычной комедийно-жанровой трактовкой роли. В сцене обморока Сорин Гайдебурова менее всего стремился к драматическому эффекту. Обморок — он и в самом деле обморок бесконечно усталого, глубоко оскорбленного человека, который из последних сил старается оградить от унижения молодого друга и всем своим существом возмущен несправедливым, недостойным поведением близких. Выстрел Треплева убивает наповал и Сорина. С крахом Треплева, с его гибелью уходит из жизни и Сорин. Их судьбы тесно переплетены. В Треплеве Сорин воочию видит и свои несбывшиеся надежды, и всю бесплотность и бесплодность жизни, которая, говоря словами письма Чехова, «не пропитана, как соком, сознанием цели».

С какой горечью, с какой силой внутреннего осуждения звучало в устах Гайдебурова: «Вы сыты и потому равнодушны к жизни…». В этом подспудном гневе была слышна и чеховская ненависть к бездеятельности «пескариной жизни» и горьковское, неколебимое: «Правда выше сытости…».

Слитность Сорина с интересами, судьбой, мечтами, тревогами своего молодого друга Гайдебуров передавал с покоряющим артистизмом. Это было видно и в усталом, умном взгляде, которым Сорин все время следил за Треплевым, и в том, как с полуслова он подхватывал мысль юноши, в каждом жесте, интонации. Нарушая в каких-то случаях букву чеховских ремарок, Гайдебуров оставался верен духу чеховской драмы, в которой по горьковскому определению, «реализм возвышается до одухотворенного, глубоко продуманного символа».

Шестьдесят лет отделяло выступление Гайдебурова в роли Сорина от часа, когда он, будучи еще студентом-первокурсником Петербургского университета, впервые с галереи Александринского театра увидел «Чайку». Это было 21 октября 1896 года, в вечер второго представления «Чайки», после которого ночью В. Ф. Комиссаржевская писала Чехову, сбежавшему из театра после провала премьеры: «Антон Павлович, голубчик, наша взяла! Успех полный, единодушный… {82} Ваша, нет, наша “Чайка”, потому что я срослась с нею навек, жива, страдает и верует так горячо, что многих уверовать заставит… Думайте ж о своем признании и не бойтесь жизни!..»

Среди уверовавших, задумавшихся о своем призвании и нашедших свое место в жизни были и П. П. Гайдебуров и Н. Ф. Скарская. «Свое в жизни» оказалось найдено, осуществлено.

Вскоре после выступления в «Чайке» у вахтанговцев мы вновь увидели Гайдебурова в роли Сорина, на большом праздничном вечере, которым театральная Москва отмечала его восьмидесятилетие и шестидесятилетие сценической деятельности. И невольно думалось, как, в сущности, символичен внутренний контраст между бесплодным итогом соринского шестидесятилетия, так драматично раскрытым Гайдебуровым, и красотой, богатством жатвы творческого шестидесятилетия Гайдебурова и Скарской — жизни, действительно налитой, как соком, сознанием цели. Эта мысль по-своему звучала и во взволнованных словах самого Павла Павловича, когда он, отвечая от своего имени и от имени Надежды Федоровны на сердечные приветы зрителей, соратников, учеников, говорил:

«Вслушиваясь в юбилейные приветствия, я думал о том, как неприметно для нас самих легли шестьдесят лет художественного труда за плечами, и за все это время мы никогда не видели таких безграничных просторов, какие открыты теперь перед советской сценой. Ярким огнем разгорается творческий жар советской театральной громады, и нас охватывает радость при мысли о том, что в пламени, которое так ярко светит людям и греет их сердца, искра, когда-то зажженная нами двумя, жива еще и поныне…».

*Сим. Дрейден*

# **{****83}** Глава первая Первые воспоминания одного из нас

Дед мой, со стороны матери, Карл Иванович Кемниц родом был крестьянин. В одну из особенно голодных зим мальчик, в поисках заработка и пропитания, перешел границу и очутился на украинской земле; он был зачислен в кантонисты, а впоследствии стал окружным военным дирижером. Выйти в люди ему помогли недюжинные музыкальные способности да стойкая, упрямая воля. Был он горяч в труде и сердечен в отношении к людям. Его душевный жар время от времени обращался в припадки неудержимой и страшной вспыльчивости, которые не раз грозили ему великими бедами и которые спадали так же внезапно, как нежданно-негаданно назревали, — тогда дед снова становился самим собою. Он был требователен и к себе, и к семейным, и с подчиненными.

Карл Иванович был женат на дочери бедного дворянина-однодворца Сопина. Под венец она пошла, как тогда полагалось, в полудетском возрасте, так что в замужестве, имея уже своих детей, еще долго нравом походила на ребенка и любила развлекаться игрою в куклы. Была она наделена сказочной душевной добротою. Впрочем, если верить преданиям, все русские бабушки были либо ангелами во плоти, либо салтычихами. Середины не бывало.

Бабушки с глухих гончаровских обрывов да из орловских дворянских гнезд одаривали русскую жизнь немеркнущим сиянием своих душевных красот. Не первыми, но и не последними записала их имена народная память в свои заветные святцы.

{84} Должность деда была разъездная, и семья вела кочующий образ жизни. Мать моя, Евгения Карловна, родилась в Чугуеве.

До положенного возраста девочку воспитывали дома, а когда пришло время, ее определили в Московское театральное училище.

О пребывании в Москве мать вспоминала, как о самых мрачных днях своего детства. Судя по ее рассказам, в училище никакими предметами, кроме узкопрофессиональных, всерьез не занимались; предоставленные самим себе, девочки изо дня в день вертелись возле зеркал, подражая старшим.

Может быть, потому, что культурный уровень семьи провинциального музыканта был под стать хотя бы и столице, тогда как строй училищной жизни в Москве был, как в глухом захолустье, мать моя не сблизилась ни с кем из своих сверстниц.

Среди девочек она особо выделяла одну — впоследствии знаменитую актрису Малого театра — Федотову.

Федотова также держалась особняком от своих подруг. Все, что составляло обычный школьный обиход, она выполняла как-то на свой лад. Девочка, как и все ее сверстницы, любила смотреться в зеркало, но, по-видимому, ее влекла к нему какая-то особая артистичность. Глядя на свое отражение, она строила гримасы, а вокруг собирались воспитанницы, одни любопытствуя, а иные — зло издеваясь. Но девочка, вопреки всему, упорно продолжала свои занятия. Впоследствии моя мать, вспоминая свои школьные годы, не могла надивиться природным силам Федотовой, которые помогли будущей актрисе преодолеть пошлость и косность театрального воспитания того времени.

Не чувствуя артистического призвания, мама рвалась вон из училища. В конце концов родителям удалось устроить ее в Петербургский елизаветинский институт. Окончив его, девушка вскоре вышла замуж.

… Я не знаю обстоятельств, при которых в конце 50‑х годов встретились моя мать и отец. Как они полюбили друг друга. Как решили связать свою судьбу на всю жизнь. Знаю только, что они были бедны, но на свое будущее смотрели без боязни, должно быть, в убеждении, что «с милым рай и в шалаше». Венчались они в петербургском храме святой Екатерины на Васильевском острове — церковь сохранилась до наших дней, пережив блокадные беды Свадьба была по-студенчески скромной, жених и невеста пришли в церковь пешком вместе со своими шаферами и после венчанья также пешком ушли из церкви. Невеста была в простеньком платье, {85} без фаты и без подвенечных украшений. Так же по-будничному оделся и жених, за что оба были единодушно осуждены несколькими василеостровскими жительницами, заглянувшими в открытые двери храма. А заглянули — боже милостивый! — Нигилисты венчаются!.. И остались смотреть до конца.

Отец был уволен из университета при переходе на четвертый курс за участие в студенческих «беспорядках» и потому имел скромное звание «домашнего учителя». С таким званием нелегко было найти работу. После напрасных поисков заработка молодой человек решился открыть книжный магазин. В этом помогли ему добрые люди, и помещение нашлось подходящее — на Невском проспекте. Но для успешной торговли одного только бойкого места оказалось мало, и дело не пошло. Но что из этого? Ведь «с милым рай и в шалаше», и хорошее настроение заменяло доходы от неудавшегося предприятия. Владельцы магазина дурачились среди непроданных книг, как дети, у которых впереди необозримое поле жизни, — иди куда хочешь, сколько ни пройдешь, все еще много останется. Однажды с Невского проспекта в магазин забрел покупатель и застал хозяев играющими в прятки. Вошедший оказался не случайным посетителем — это был поэт Яков Петрович Полонский, которого и в наши дни знают по текстам к романсам Чайковского и Рахманинова. С того дня между поэтом и моими родителями завязалась дружба, еще больше окрепшая, когда отец стал писателем и после закрытия некрасовского «Современника», в котором он состоял постоянным сотрудником, вошел в состав редакции газеты «Неделя», а впоследствии принял на себя бремя ее редактора-издателя.

Участвуя в любительских спектаклях вместе с мужем, мать моя обратила на себя внимание как способная актриса и даже получила дебют в Александринский театр в роли Верочки в «Шутниках» Островского. Этому дебюту помешали семейные обстоятельства, и впоследствии никогда уже моя мать не повторяла попыток стать профессиональной артисткой.

Мои первые воспоминания относятся к тому возрасту, когда проблески человеческого сознания впервые вводили меня в мир действительности.

Как мне потом рассказывали, по какой-то причине мать должна была рано отнять меня от груди, я заболел, и по настоянию врачей из деревни выписали кормилицу. «Мамкино» молоко вернуло меня к жизни. И вот, я вижу себя в нашей детской — большой и светлой комнате.

{86} Когда я был уже постарше, я помню, как в детской появился дядя Ося — молодой, стройный и какой-то солнечно веселый. Он хвастается мамке военной формой, которую впервые надел, а мне особенно нравится его каска. На ней медный шишак, он отвинчивается, и в образовавшееся отверстие можно воткнуть все что хочешь. Эта замечательная вещь станет моей собственностью, как только дядя отбудет воинскую повинность, сделается дорожным строителем и уедет из Петербурга в Баку на службу.

Мамка остра на язык и любит задирать дядю Осю. Он тоже в карман за словом не лезет. От их непонятных для меня, но бойких пересмешек мне весело, празднично и легко. Между мамкой и дядей начинается кутерьма, кувырканье, топотня, которые кончаются тем, что мамка кладет дядю Осю на обе лопатки, и в ту же самую минуту из редакционной половины приходит отец. Странное дело! Он не произносит ни одного резкого слова, но долго после того мамка Агафья, притихшая, ходит на цыпочках. И все-таки паркет вздрагивает и трещит у нее под ногами, да неудержимо лукавые глаза сверкают на ее курносом, подвижном, широком лице и по-приятельски мне подмигивают из-за пышных складок кисейного рукава, в то время как рука тянется к оконной шторе у окна, уже потемневшего в ранних зимних сумерках… Бесстрашие и неукротимое ее озорство не знали удержу. Однажды она решилась даже разыграть над моим отцом такую шутку, на которую, казалось бы, никто не мог решиться. Возможно, что моя Агаша, с присущей ей остротой природного ума, учуяла, как мало походила на суровую нелюдимость внешняя замкнутость и неулыбчивость человека, изо дня в день перегруженного редакционными заботами. А между тем от одного взгляда отца все в доме подтягивалось, становясь и серьезнее и скромнее, начиная с кухарки на кухне и кончая секретарем в редакции. Отец не только любил свой каторжный труд редактора и журналиста — он безгранично уважал его, не допуская легкомысленного отношения к нему, от кого бы оно ни исходило. На этом и сорвалась затея моей кормилицы.

Дело было так.

Мамка знала, что читатели «Недели» обращаются к ее редактору не только по общественным и литературным делам, но и по всевозможным вопросам личной жизни — выходить ли, например, такой-то замуж за такого-то? Избрать ли себе такую или иную профессию? Многие из тех, кто приезжал из провинции по служебным делам в Петербург, считали своей обязанностью побывать у редактора «Недели». Отец наконец {87} был вынужден ограничить такого рода посещения, назначив для них определенные дни и часы. В один из таких приемов мамка явилась к отцу под видом подписчицы. Где-то и как-то раздобылась она дамским платьем, нарядилась в пальто и шляпу, вооружилась зонтиком и в таком виде позвонила у редакционных дверей. Служащий впустил ее не сразу: видимо, разобрался, что за дама шла в кабинет редактора, но, вероятно, не решился помешать — с таким апломбом играла свою роль импровизаторша…

Никто не знал, что именно произошло в кабинете, но все видели смущение, с каким Агаша шла обратно. Она вся как-то съежилась и притихла — впрочем, ненадолго. Стихийная жизнерадостность вскоре вернулась к ней и снова радовала нашу семью.

Несправедливости и гнет, которым взрослые не видели конца и края, западали в мое сознание безотчетным чувством внутреннего сопротивления, и потому я сердечно был привязан к моей кормилице, так не похожей на других знакомых людей.

Вот идем мы с нею по Ивановской улице — теперь она переименована в Социалистическую. Тихое, солнечное утро. Я смотрю на добротный, прихотливо оштукатуренный дом, который знаю наизусть во всех подробностях, но почему-то на этот раз, прочный, многоэтажный, он сосредоточивает на себе мое чувство глубокого протеста против его самодовольной незыблемости. Ах, если бы можно было снести этот дом, а на его месте построить что-нибудь новое, необычное, увлекательное!.. Или хорошо бы взять да и закричать на всю улицу именно потому, что этого не позволяют…

Нас медленно обгоняет конка.

Полвека назад конка считалась большим культурным достижением. Она представляла собой вагон, влекомый парой тощих кляч. На крыше вагона и внутри него помещались пассажиры. Наверху они сидели спинами друг к другу. Второй этаж конки назывался империалом. С передней и задней площадки вагона наверх вели винтовые лестницы. Места на крыше стоили дешевле, чем внутри вагона, и потому на империале размещалась демократическая часть публики.

Вагон, обогнавший меня, сестру и мамку, ничем не обратил на себя нашего внимания, как вдруг с империала раздался на всю улицу раскатистый, на «о», басистый вскрик:

— О‑га‑фья!..

От неожиданности мы с сестрой остановились, а наша мамка жалостливо и протяжно охнула и со всех ног кинулась за вагоном.

{88} На империале ехал мамкин муж, угнанный на войну и пропадавший без вести.

Сестра и я перешли в ведение француженки-гувернантки, дочери крымского винодела, мадемуазель Виржини. Скоро она стала другом всей нашей семьи. Благодаря ей мы начали порядочно болтать по-французски, и потому, должно быть, старшие сестра и брат с помощью матери однажды поставили для нас, вернее с нашим участием, детскую французскую оперетту. В ней было только два действующих лица — бабушка и внучка. Сюжет пьесы заключался в том, что бабушка обнаруживала шалости своей внучки, а внучка сваливала их на кошку. Пьеса так и называлась: «Это не я — это кошка».

На мою долю выпала роль внучки, а сестра Надя, которая была на два года старше меня, изображала бабушку. По ходу действия приходилось петь куплеты и песенки. С этой задачей мы справились легко, потому что от природы были музыкальны. Но по части лицедейства я чувствовал себя в затруднительном положении: на меня надели нарядное платье, заново сшитое, и потому какое-то колючее. Я чувствовал себя в нем мальчиком, наряженным в чужую и непонятную мне девочку. В таком виде мне было неудобно и стыдно. Если бы мне сказали тогда, что меня ожидает профессия актера, и я подумал бы, что всю жизнь буду рядиться в чужое платье, я впал бы в безутешное уныние. Может быть, детский инстинкт помимо моего сознания противился тому, что обычно называется «представлять на сцене».

Позднее, но тоже в раннем детстве, вижу себя в одной из комнат нашей петербургской квартиры, в которой почему-то развелось множество крыс.

Я очень был заинтересован рассказом мадемуазель Виржини, как узнавать время по часам. Вдруг она отчаянно вскрикнула, вскочила с кресла, на котором сидела, и, подхватив юбки, приготовилась бежать, но не могла двинуться с места от страха. Кто-то, услышав ее крик, открыл дверь из соседней комнаты и спросил:

— Что случилось?

Оказалось, по ноге француженки пробежала крыса.

Позвали людей, отодвинули тяжелое кресло, окружили его, как зверя на облаве, и обнаружили, что под ним на полу действительно лежала громадная крыса, совершенно неподвижно, как бы в глубоком обмороке. Когда я впервые прочел «Ревизора», то был убежден, что именно таких крыс увидел во сне городничий перед появлением в городе Хлестакова.

Известно, что крысы умны и хитры. Застигнутая врасплох, не зная, куда деваться, наша крыса представилась {89} мертвой. Но люди ей не поверили, сходили в кухню за поленом и прикончили ее. Крыса поплатилась жизнью за плохое притворство. Актерам оно обходится дешевле.

Увлечение театром стало постепенно овладевать нами, сестрой и мною. Нам случалось разыгрывать пьесы, автором которых был один из наших сверстников, Леня, оставшийся сиротою после смерти своего отца, известного в свое время журналиста и общественного деятеля, Евгения Маркова. Впрочем, и сами мы, сестра и я, не чуждались упражнений в литературе и даже издавали, каждый в отдельности, рукописные газеты. Позднее, в отроческом возрасте, мы постепенно расширяли круг своих сотрудников, хотя их литературные труды не всегда нас удовлетворяли. Так, например, нас совершенно обескуражило стихотворение редакционного мальчика Вити, взятого прямо из деревни, В свободные часы он разделял с нами все наши детские затеи, в том числе и литературные занятия. Он писал не только прозой, но и стихами. Из его произведений мне запомнилось на всю жизнь такое четверостишие:

Я, грабельки на плечо,  
Пошел сено шевелить,  
Но не долго шевеливши,  
Лег и отдохнул.

Мне до сих пор памятно известие о кончине Тургенева Весь город готовился к похоронам великого писателя. Делегации — а им не было числа! — вышли на улицу с громадными лавровыми венками, достигавшими сажени в диаметре. С помощью трех длинных шестов, прикрепленных к венкам, их поднимали высоко над похоронной процессией, и они двигались бесконечной чередой, один за другим, среди моря людей.

Отдельные произведения Тургенева печатались в книжках «Недели», и Иван Сергеевич не раз бывал в редакции. Его знали здесь и любили не только как великого писателя, но и как человека, и потому смерть его переживалась, как личное горе. Оно передавалось и нам, детям, и мы с замиранием сердца следили за последними приготовлениями огромного венка от редакции. Я как сейчас вижу пышные траурные ленты с отпечатанными на них словами печали и любви. Мне кажется, я еще слышу запах свежих листьев лавра, наполняющий комнату.

В ответ на общую печаль мы, «маленькие», затеяли свою «панихиду». Обряд был нам памятен по похоронам одного из наших братьев, недавно перед тем сведенного в могилу тифом, осложненным воспалением легких.

{90} Из газетных листов суворинского «Нового времени» — самый большой формат! — сшили себе церковное облачение и, как нам казалось, с большим чувством выполняли печальный обряд. Но в самый разгар «панихиды» нас остановили, запретив когда бы то ни было повторять ее. И тут мы вспомнили слова нашего поэта, получившие новый смысл для нас:

Но не долго шевеливши,  
Лег и отдохнул.

Вскоре пришло время готовиться к поступлению в гимназию, и я был вынужден прервать занятия «искусством».

Из окон нашей квартиры можно было видеть старинное здание Первой гимназии, которая была прославлена одним из ее учителей. Преподаватель латинского языка, по фамилии Збарилл, был грозой гимназистов всех классов. Рассказы о его педагогическом садизме распространились далеко за пределами родного квартала. Как страшный призрак, преследовал он моего старшего брата, и ненавистное имя латиниста склонялось у нас в семье во всех падежах. Поэтому меня отдали не в казенную гимназию, а в частное учебное заведение. И все же я шел на приемные испытания, как на пытку, назначение которой, как мне казалось, заключалось в том, чтобы сделать из меня жертву очередного Збариллы. Для моего детского слуха его имя сливалось с представлениями о гориллах и зубрилах. Обладатель такой фамилии представлялся мне фантастическим получеловеком, и когда я впоследствии прочел рассказ Гофмана об учителе, превратившемся в отвратительную муху, мне казалось, что я уже давно знаком с нею, — она залетела на страницы гофманской книжки с нашей Ивановской улицы. Прямо из Первой гимназии.

Гимназия Гуревича, куда я был определен, пользовалась славой выдающегося учебного заведения. Его директором был высокообразованный человек, редактор-издатель передового педагогического журнала «Русская школа». Сам он пользовался уважением и симпатиями широких литературных кругов. Под стать директору был и преподавательский состав. Среди педагогов я вспоминаю популярного в то время детского писателя Н. И. Позднякова — он преподавал малышам русский язык. Брат Всеволода Гаршина, Евгений Михайлович, вел занятия по русской литературе в старших классах. Огромной популярностью среди гимназистов пользовался выдающийся историк, в будущем профессор, Форстен. Среди других учителей был математик, который пользовался репутацией превосходного преподавателя. Фамилия его — {91} Вульф — почему-то напоминала мне выстрел, от которого человек невольно вздрагивал. Сам он — я был в этом уверен — принадлежал к семейству Збариллов. Первоклассникам он делал страшные гримасы и, ядовито скандируя слова, сквозь зубы цедил о том, сколько у него в запасе острых стрелок и как крепко вопьется каждая из них в любого, кто окажется нерадивым к математическим наукам.

У Вульфа была круглая голова без растительности, круглый живот, круглые жесты, и, когда я стал старше, мне верилось, что, так же как и Збарилл, наш математик может превращаться в гофманскую муху. Единицы его были колючи и злобно впивались в страницы классного журнала против фамилии очередной жертвы.

Получил единицу и я за то, что не приготовил урока по болезни, а мама забыла снабдить меня запиской об этом. Два года я учился очень порядочно, но после того как почувствовал себя несправедливо опозоренным вульфовой «стрелой», потерял учебный темп и уж не мог оправиться до самого окончания гимназического курса. Зато мой интерес к искусству возрос.

Особенно успешно проходили для меня занятия по постановке голоса и выработке правильной речи — они были организованы по инициативе директора «для желающих». Большую часть «желающих» составляли гимназисты из числа «любителей сценического искусства». Занятия вел артист Павел Матвеевич Свободин. Один из культурнейших актеров «Александринки», он был близок к литературным кругам столицы и Москвы. Кстати сказать, его имя не однажды встречается в собрании писем А. П. Чехова. Сам Свободин был не лишен литературного дарования, судя по его живой и занимательной автобиографической повести «Лицедеи», печатавшейся в московском журнале «Артист» в 90‑х годах.

Свободин бывал в доме моего отца, но меня из педагогических соображений на приемы к взрослым гостям не пускали, так что я только понаслышке знаю о том, каким занимательным собеседником бывал Павел Матвеевич, с каким заразительным юмором рассказывал о начале своего актерского пути, когда прирожденная застенчивость служила причиной его трагикомических бедствий. Всякое появление его на сцене сопровождалось очередным скандалом: повалит куст, разобьет посуду, прольет вино. Антрепренеры увольняли неудачника, он кочевал из театра в театр и все-таки добился полного успеха на избранном пути и почетного места на императорской сцене. Как видно, Свободин был примером артиста, соединявшего в себе талант с умным и волевым трудом. {92} Это сочетание оказалось сильнее малоблагодарных данных — невыразительной фигуры, слабого голоса и прирожденной застенчивости.

Свободин умер рано. Я успел видеть его всего в трех ролях, и все три были первоклассными художественными созданиями: в роли Любима Торцова он заставлял плакать буквально весь театр, Оргона в мольеровском «Тартюфе» играл с тончайшим юмором, приближая свою игру к изяществу акварели. Наш Топорков играл Оргона с великолепным мастерством, но, глядя на него, я вспоминал своеобразную трактовку Свободина, и давным-давно созданный им сценический образ не казался потускневшим. Наконец, Свободин был первым исполнителем роли Звездинцева в «Плодах просвещения» Толстого. Его игра, как она осталась в моей памяти, была замечательна ярко сатирическим содержанием которое, как по мерке, укладывалось в безукоризненно реалистические формы, без нажима, без малейшего уклона в гротеск или карикатуру.

Старший мой брат был на представлении «Шутников», которое стало последним в жизни П. М. Свободина. Вот что рассказал он об этом трагическом вечере.

При одном из уходов со сцены артист споткнулся о порог и упал. Публика приняла это как актерский замысел, откликнулась смехом, а по окончании действия с особенной настойчивостью принялась вызывать Свободина. Но занавеса не дали и среди затянувшегося антракта по театру поползли слухи: от внезапного приступа грудной жабы артист Свободин умер. Вскоре перед зрительным залом явился дежурный режиссер. Он объявил о внезапной болезни Свободина и о его замене. Спектакль возобновился, несмотря на протесты. Протестующие голоса усилились, когда на сцену вышел кто-то без грима и по тетрадке стал читать роль Оброшенова. У многих на сцене слезы текли по лицам, и они с трудом владели собой. Из зала послышались громкие требования прекратить представление. Часть публики потянулась к выходу. В такой обстановке действие кое-как довели до конца. Оркестр заиграл антрактовую музыку, раздались игривые звуки польки, и тогда с громкими возгласами протеста зрители общим движением устремились к выходам, и спектакль сам собою прекратился.

На другой день вместе с вестью о внезапной смерти артиста распространилось и возмущение против театральной дирекции. По тогдашнему времени общественный протест не мог получить иного выражения, кроме огромного стечения народа на похоронах Свободина.

{93} Прошло не слишком много времени, и забылось не только это печальное событие, но и память о самом артисте не избегла забвения — таков удел многих выдающихся художников сцены.

Со смертью Свободина занятия по культуре речи, начатые так счастливо в гимназии Гуревича, совершенно прекратились. Но на всю жизнь запомнились советы и указания, которые делал Свободин на своих уроках.

Помню как сейчас: преподаватель уходил в дальний конец зала, где происходили занятия. Ученик оставался у противоположной стены — их разделяло значительное пространство. При чтении не дозволялось повышать голоса, да и Свободин делал свои замечания почти шепотом, и все-таки каждый звук его речи слышался, казалось, возле самого уха ученика. В таком диалоге с удивительной ясностью раскрывалось, как нужно произносить слово и как его произносить не надо. Мне кажется теперь, что эти уроки походили на то, как певчая птица обучает своего наследника-птенца певческим «коленам».

Свободин еще учил произносить текст на одном дыхании, сохраняя одинаковую силу звука, не допуская интонирования и раз от разу удлиняя речевой период. Развитие дыхания и уменье делать нужный запас воздуха достигались при этом сами собою, с совершенной естественностью, а сознательное уменье избегать всякой интонации, когда этого хочешь, вырабатывало навыки правильного владения голосом. Свободин рекомендовал пользоваться упражнениями такого рода каждое утро, еще не поднявшись с постели, а вслед за тем переходить к гимнастике с легкими гирями — ручной и ножной. К этим несложным упражнениям я присоединял занятия спортом. Впрочем, трудно связать с представлением о спортивных занятиях мое увлечение велосипедом и коньками; в особенности любовь к велосипеду скорее отвечала какому-то бессознательному, непосредственному чувству, влечению к просторам русской природы, к ее синим горизонтам, за которыми, казалось, лежит еще нехоженая земля и ждет человека, чтобы раскрыть перед ним свои заветные тайны.

Странно сказать, но именно такое влечение глубоко врезалось в мою душу еще в довольно раннем детстве.

В нашей семье часто упоминалось имя знаменитого путешественника Миклухо-Маклая. Из всех слышанных мною разговоров о нем мне особенно запало в душу то, что наш русский человек первым побывал на таких землях, на которых до него еще не ступала нога европейца. И вот, когда в моем детском сознании гордость за русских людей достигла высшего {94} напряжения, я увидел нашего знаменитого соотечественника, настоящего, живого, в двух шагах перед собою.

Миклухо-Маклай показался мне удивительным красавцем, — может быть, оттого, что я так много слышал восхищенных отзывов о нем от взрослых.

Вмиг в моей памяти запечатлелась целая картина: я помню, как Миклухо-Маклай сидел в кресле, беседуя с моей матерью, как у нее в комнате была расположена мебель, — но только в том углу, где сидел гость, — остальное пространство совершенно стерлось из моей памяти. Мне кажется, я и сейчас вижу, как свесился к самым ногам путешественника край вышитой ажурной скатерти — ею был покрыт овальный стол орехового дерева. Я помню, как стояла на столе керосиновая лампа с розовым картонным абажуром и даже врезанные в этот абажур транспарантные виды времен года, — в ту минуту они не светились, был день, и времена года со вчерашнего вечера отдыхали. Все это запомнилось мне как-то само собою, без участия сознания, потому что, по правде говоря, я не видел как следует ничего, кроме сапога на ноге путешественника. Он заложил ее на колено другой ноги, брючина чуть задралась кверху, и стало видно рыжеватое голенище, ваксой была начищена только головка сапога, и она ярко и весело блестела над желтыми квадратами паркета. На головке сапога и на паркете играло солнечное пятно.

Вот она, та самая нога, которая ступала там, где до Миклухо-Маклая не бывал ни один чужеземец.

Сапог так и лез мне в глаза. Подошва была еще совсем хорошая, как будто она и не принадлежала сапогу человека, побывавшего в самых диких уголках земного шара.

Я неотрывно смотрел на ногу путешественника, и мою голову туманил восторг при мысли о том, что вдруг какая-нибудь песчинка, едва заметная, принеслась на этом самом сапоге из-за тридевяти земель в нашу петербургскую комнату, и эта пылинка сейчас здесь, перед моими глазами, — частица мне неведомого и недосягаемого для меня мира!..

Встреча с сапогом Миклухо-Маклая оставила неизгладимый след в моей детской душе, но почему-то не пробудила романтической потребности идти в Робинзоны, как это бывало со многими ребятами. Круг моих географических интересов ограничивался до поры до времени старорусскими дорогами и реками, которые я за несколько лет исходил вдоль и поперек пешком, исколесил на велосипеде, изъездил на лодке на веслах да под самодельными парусами. Мне полюбился тихий говор северных рек, ослепительность блеска водной глади на солнце, упругое бульканье волны по бортам лодки {95} в ее быстром лете под парусами, надутыми свежим ветром, или мерный стук уключин.

Я любил заночевать где-нибудь по пути к ближнему озеру Ильмень. Мне особенно запомнились ночевки в Кривом Роге, у старорусских потомственных гонщиков барок, где бородатый народ учил заезжего гимназиста русской речи и ласково кормил зеленой кашей с конопляным маслом. За подобные удовольствия, конечно, приходилось расплачиваться — и, случалось, довольно дорого: то домашними разносами, то рожистым воспалением — однажды оно едва не уложило меня в гроб. В другой раз я подхватил трахому — потребовалась операция глаз, и в результате пропал учебный год. А то случилось, что моя самодельная мачта рухнула под грозой, и намокший парус плотно накрыл меня. Лодка лишилась управления, а мне некогда было даже испугаться — схватка вышла жаркой и выигрывать ее приходилось во что бы то ни стало. Борьба шла один на один, надеяться нужно было только на самого себя, и в этом сознании заключалась особая сила. Она и помогла мне тогда выйти победителем.

Спустя день-другой после речной прогулки, я садился на велосипед. Дорога сама бежала под колесо. Вот уж и последний домик на отлете. Из окна по пояс выставилась пышная женская фигура — какая-нибудь ибсеновская Нора на старорусский лад «жадно глядит на дорогу»: из всех здешних жителей велосипедом обзавелся еще один только Голиков, что торгует железным товаром в Гостином дворе. Значит, велосипедист из дачников: интересно ведь, кто такой? Но уж давно встречный ветер бьет мне в уши, впереди дорожная пыль и песок, кругом поля, леса да перелески.

А дальше что? Какие дали? Велосипед свернул на пешеходную тропинку, и она тянется мне навстречу вдоль придорожной канавы, как нитка из клубка, и бог знает, где она теряется у меня за спиною… Уже одна за другой пролетели деревня за деревней, как будто между ними не легли десятки верст старорусской глухомани. По солнцу был уже шестой час на исходе, пришла пора передохнуть, — не поднесет ли какая-нибудь «старушка — божий дар» кислого молока? Но в деревне, куда я добрался в надежде на добрый ужин, безлюдно. Даже собаки попрятались. Что же делать? Отдышусь на завалинке, возле чистенькой избы, у самой околицы. Стукнуло оконце — есть все-таки кто-то в доме!.. Выглянула старушечья голова и поспешно скрылась обратно. Что-то будет? Скрипнула калитка. Вышла-таки ко мне хозяйка!

— Здравствуйте.

— Здравствуйте.

{96} Я не верю глазам: в руках у хозяйки куча разнокалиберных ножей. К чему бы это?

— Давно уж у нас, родимый, никого с колесом не бывало.

— Вот как?

— Не бывало, болезный, нет, не бывало.

Вот, думаю, в какую глушь-то забрался — велосипед колесом называют.

— Куда же ты, бабушка, столько ножей несешь?

— Все иступились. Много ли вручную наточишь? Уж потрудись, родной. Дорого только с меня не проси. Достаток наш, сам знаешь, какой. А «струмент»-то хорош у тебя, — осклабилась старушка, — тот точильщик был у нас с одним колесом, а у тебя, вишь, два прилажено.

Пока я объяснялся с заказчицей, пока пробовал растолковать назначение велосипеда да объяснял его устройство, подошли мужики. Откуда они взялись? Сам не знаю. Двое-трое из них были верхами. Вместе с пешими они внимательно прислушивались к моим объяснениям, к аханьям и причитаниям бабушки. Переглядываясь, люди обступали нас все более тесным полукругом, и в пристальных взглядах, обращенных на моего стального коня и на меня самого, мне привиделись недобрые огоньки, как бы прорывавшиеся сквозь какой-то липкий туман. Те, что стояли ближе, угрожающе молчали. За их спинами приглушенные голоса цедили невнятные обрывки мыслей:

— Слышь, со Старой Руссы…

— На двух-то колесах…

— Нечистая сила.

— Взять бы его, да…

— Городско‑о‑ой…

— Слыхали мы про таких-то…

Кто-то из мужиков вплотную придвинулся ко мне, и я увидел близко перед собой взгляд из-под резко сдвинутых бровей, горевший такой нескрываемой ненавистью, что мне стало ничуть не легче, чем под мокрым парусом. Лицо мужика придвигалось ко мне все плотнее, на щеке, возле глаза, прыгала жилка. Сквозь плотно сжатые губы с трудом пробивались слова, которыми человек как будто замахивался на меня для сокрушающего удара:

— Да ты… да тебя… «старорусського»… А ну…

Я почувствовал, что мое положение стало критическим. Оборвав объяснения старухе на полуслове, я обратился к мужикам:

— Что нам попусту толковать, ведь вы мне все равно не {97} верите. Давайте лучше сделаем так: вы на своих конях, я на своем — кто скорей доберется вон до того лесочка? Идет? Мое предложение вызвало необыкновенное оживление. Раздался злорадный смех, послышались насмешки, восклицания, угрозы, издевательские эпитеты. Не обращая на них внимания, я вывел велосипед на дорогу: всех интересовало, как я ухитрюсь сесть в седло между двух колес без всяких подпорок. Но мужики не решались близко подойти к машине, она внушала им суеверный страх. Не успели они ахнуть, как я уже летел во весь опор в обратный, путь, прочь от негостеприимной деревни — домой к себе, в Старую Руссу. Оглянувшись, я увидел, как кто-то один, верхом на лошади, гнался за мною. Остальные, не двигаясь с места, размахивали руками, не то посылая вслед проклятья и угрозы, не то приглашая воротиться. Я и вернулся к ним, но только через очень много лет, уже вместе с Надеждой Федоровной; мы играли там спектакли Передвижного театра.

Но в то время, воротясь домой на запаренном велосипед-де, я получил книжку «Русской мысли» с повестью Чехова «Мужики». Неприукрашенная правда, сказанная писателем о русской деревне 90‑х годов, явилась крупнейшим литературным событием того времени. Я помню, как особенно поразил мое воображение конец повести — путь-дорога, по которой двинулась в неизвестную даль героиня рассказа, Ольга, со своею дочерью. Не отрываясь, я читал о том, как «… солнце поднялось высоко, стало жарко. Жуково осталось далеко позади. Идти было в охотку, Ольга и Саша скоро забыли и про деревню, и про Марью, им было весело, и все развлекало их. То курган, то ряд телеграфных столбов, которые друг за другом идут неизвестно куда, исчезая на горизонте, и проволоки гудят таинственно; то виден вдали хуторок, весь в зелени, потягивает от него влагой и коноплей, и кажется почему-то, что там живут счастливые люди…». Долго потом, испытывая давнее очарование русских просторов, я видел в своем воображении дорогу и на дороге Ольгу с Сашей. Две простые женщины, большая и маленькая, вместе идут навстречу счастливому будущему, за ту черту, где небо сходится с землею. Таких страниц я встречал в годы своей юности на древних старорусских крестных ходах, которые возобновлялись из года в год, привлекая пеструю толпу крестьян из окрестных и дальних деревень. Заранее подправлялись немощеные улицы города, варились квасы и выставлялись в бесплатное пользование молельщиков. Неслось церковное пение, под тяжестью громадных икон гнулись дородные купеческие плечи, дамы снисходительно {98} оглядывали из-под кружевных зонтиков сермяжный народ, духовенство блистало золотом риз, курился в кадилах ладан — все, как на картине Репина.

Я всматривался в пестрые человеческие толпы, вслушивался в симфонию голосов, и мне казалось, что невидимая рука собрала в один цветистый комок красок, звуков, одежд и лиц все виды жестокого самодовольства и темной нищеты, кричащей тупости и безгласного горя.

Раз в году народ стекался в огромное село за двадцать верст от города встречать «чудотворную икону». Однажды пошел и я за народом. Хорошо было вместе со странниками заночевать у случайных хозяев, а среди ночи выйти на берег могучей Ловати и глядеть, как в фантастическом костре восковых свечей плыла с того берега «владычица», как мягко катились по воде волны нестройного хора певчих-добровольцев. Потом я возвращался домой — тоже пешком, как пешком шел с людьми в село. В утреннем свете таяла и меркла романтическая приподнятость ночи, проведенной с простыми людьми на удивительной северной реке. Романтика линяла быстро, и ее сменяли трезвые будни. «Чудотворная икона» не приносила чуда, все оставалось по старому, по неподвижному и тесному укладу мещанской жизни, и только в душе отдавался мягкий топот множества ног и сдержанный говор сотен голосов, в котором ясно различалось подслушанное Чеховым предупреждение: «Мы идем, мы идем, мы идем…».

В то время передо мною уже раскрылся животворный мир искусства с его чудесными свойствами художественного отображения жизни не только такою, как она есть, но еще и такою, какою она должна быть. Этот мир сблизил меня с группой гимназических товарищей. Особенно тесная дружба завелась у меня с Н. Н. Михайловским, сыном популярного в то время народника-публициста Н. К. Михайловского.

Бывая у моего друга, в демократически доступной квартире его отца, я встречался с людьми нескольких поколений. Среди сотрудников «Русского богатства» особенно привлекательным казался писатель Короленко. Мы не дерзали затевать с ним бесед, а он, хоть и был удивительно простым и приветливым человеком, не мог уделять нам внимания, потому что при каждом появлении в квартире у Михайловских для него находилось столько дел к его литературным друзьям, что нам оставалось довольствоваться счастливыми случаями изредка бывать при этих беседах в качестве «персонажей без речей». Но и такие удачи бывали мимолетны и отлагались в памяти только общими впечатлениями. Но однажды Короленко обмолвился {99} при нас замечанием, которое соответствовало внутреннему облику Владимира Галактионовича настолько, что и сейчас хочется о нем вспомнить.

Умер Анненский, сотрудник «Русского богатства». Мы знали, что Короленко любил его. Но, зайдя к Михайловским прямо с панихиды, писатель показался нам спокойнее, чем накануне, когда от сильно горевал. Он объяснил перемену тем, что потеря близкого человека отяжелялась для него свойственным некоторым людям болезненным чувством отвращения к мертвому телу. На этот раз перед панихидой Владимир Галактионович принудил себя своими руками омыть и одеть покойника и сейчас же после этого перестал испытывать мучительную неприязнь живого к мертвому. Тяжесть, которая прежде угнетала его, теперь исчезла.

Не могу поручиться за точность выражений, в которых Короленко передал свою мысль, но отчетливо ее помню. Мне подумалось при этом, что изречение: «Пусть мертвые хоронят мертвых» — менее жизнеутверждающе, чем ковшенковское выражение дружбы человека к человеку перед лицом смерти.

Из числа других писателей, бывавших у Михайловских, запомнился облик Мамина Сибиряка. В то время он сильно тосковал о недавно умершей дочери.

Для своей маленькой Аленушки он писал удивительно трогательные сказки. Они появлялись в печати, и по ним можно было судить о глубокой нежности отца к своей девочке. Время не облегчало сердечной боли, и, кажется, до конца жизни Мамин так и не мог примириться со смертью ребенка.

Войдя в комнату, Дмитрий Наркисович усаживался в кресло и закуривал трубочку, которую посасывал молча и сосредоточенно. Редко удавалось услышать от него что-нибудь, кроме односложных замечаний или вопросов, обращенных к сыновьям Михайловского. Он их очень любил, и, случалось, у него прорывалась нежданно-негаданно шутка, из которой можно было заключить, сколько живого юмора таилось за видимой нелюдимостью писателя… Вслед за тем он снова погружался в сосредоточенное и деловое курение.

У Михайловских бывали и активные революционеры-студенты. Как ни странно, на нас, или, вернее сказать, на наши умонастроения, они не оказывали никакого влияния. Не составлял исключения даже Саша Успенский, как обычно звали студенты сына писателя и брата трех сестер, с которыми было необыкновенно приятно дружить, — ни одна не походила на остальных. Кажется, не найти было более веселых и ясных глаз, более простых и трезвых мыслей, более располагающей {100} к себе благожелательности к людям, чем те, которые отличали в равной степени всех трех сестер Успенских. Не менее обаятелен был и их брат.

Саша, как все его называли, казался нам непосвященным, одним из тех народников, о деятельности которых, тщательно законспирированной, можно было только догадываться. Он был наделен всеми качествами, которые нужны человеку для того, чтобы стать общим любимцем. Нас поэтому огорчало, что он как будто сторонился нашей компании, несколько по-артистически легкомысленной и чуть-чуть буйной. Но его холодноватость не ослабляла наших к нему симпатий. Напротив. С еще большей ревнивостью мы следили за тем, как устанавливалась, росла и крепла Сашина дружба с одной из девушек, которую мы в отместку прозвали «Наядой», — капризная волна необыкновенно красивых волос вечно выбивалась из небрежной прически, да и все ее повадки отличались подчеркнуто-романтическим стилем. Мы не скрывали своего недоброжелательства к ней, а она отвечала настойчивыми попытками сблизиться с нами. Ее упорство казалось не только взбалмошностью и капризом, но еще и желанием добиться возможности влиять на нас. Оттого каждая новая попытка войти с нами в дружбу приводила к обратным результатам, и наша фронда росла и крепла. Мы все решительнее и несправедливее осуждали ее и за поэтической внешностью готовы были видеть скрытые признаки «синего чулка». В своей неприязни мы дошли, наконец, до того, что заподозрили ее чувство к «нашему» Саше в неискренности.

Дружба молодых людей, как мы и предполагали, закончилась браком. Но Александра Глебовича постигла ранняя смерть, а «Наяда»… она застрелилась тут же, возле еще не остывшего трупа мужа. Мертвые, лежали они рядом, молодые и красивые даже в гробах, и неразлучные в смерти.

Самоубийство «Наяды» послужило для нас неопровержимым свидетельством действительно большого и искреннего чувства, вскипевшего великим отчаянием. Нам, скептикам, пришлось устыдиться своего скептицизма. Трагический выстрел оставил в душе у каждого из нас явственный и глубокий след, но все-таки мы не смогли отнестись сочувственно к романтическому самоубийству молодой женщины. Наша оценка исходила не из общественно-политических взглядов, в которых мы были не очень сильны, — мы руководствовались скорее артистическим инстинктом. В искусстве невозможно жить без любви к людям, а, значит, и без любви к жизни. Тогда, в годы юности, мы еще не понимали умом этой истины, но уже верно чувствовали ее. В годы младенческого {101} пребывания в искусстве «ум сердца» подсказывал нам правильное понимание некоторых явлений действительности и требовал от нас борьбы за ее здоровое будущее, хотя в те дни мы ходили еще в гимназических курточках.

Кому-то из группы моих товарищей стало известно, например, что в Петербурге появился молодой человек, проповедующий мистическое учение, которое, как это ни странно, имеет сочувственный резонанс в обществе. Некоторые подробности, дошедшие до нас, навели на мысль мистифицировать декадентствующего сектанта.

Сказано — сделано. Тут же мы разработали план заседания мистической ложи, наскоро сочинили ее художественно-творческую программу и пригласили на собрание новоявленного проповедника. Он попался на удочку и принял приглашение. Первый шаг удался, оставалось не ударить в грязь лицом и на славу разыграть задуманный вечер.

Заседание нашей «ложи» состоялось на квартире у красавицы-вдовы знаменитого художника в Гусевом переулке. Ее сын в то время заканчивал реальное отделение при гимназии Гуревича, многие из воспитанников которой были детьми писателей, художников, артистов, там же учились и все участники нашей затеи.

Наш гостеприимный хозяин печатал стихи в журналах, но еще более он отличался критическим складом ума, в нашем предприятии ему принадлежало место дирижера. Впоследствии он занял редакторское кресло художественного журнала «Аполлон» и стал идеологом мирискуснического направления в живописи, литературе и театре. Тогда бы уж не видать нам было ни его участия, ни авторитетной консультации в нашей сатирической буффонаде.

Работа двигалась вперед с лихорадочной скоростью. Как-то сама собой состряпалась «теория» флюидов, которые будто бы возникают при помощи условных манипуляций «жрецов» и концентрируются в священной чаше. В этой чаше флюиды приобретают силу творчества и оплодотворяют собою искусство членов ложи.

Среди реквизита покойного художника мы нашли удивительной красоты чашу. Над этой чашей колдовали два «мудрейших» в белых мантиях античного покроя, под тихую музыку «Гимна Аполлону». По окончании мистической части программы следовала общая «беседа», на ней «жрецы» держались шалопаями, одетыми во фраки, у каждого в глазу монокль, в зубах сигара, в полном соответствии с рецептом: «Из всех детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он», — то есть эти два жреца-приятеля.

{102} Хозяйка великолепной квартиры благоразумно оставила нас на весь вечер. Огромная столовая преобразилась общими усилиями в художественный «салон». На длинных столах расположились наскоро составленные литературные наброски как образцы новейшей философии, поэзии и грозы. Дочь художника, сама превосходная рисовальщица, снисходя к общим просьбам, присоединила к нашим литературным фрагментам эскизы такого жанра и стиля, которые не снились даже самым «современным» из живописцев.

Немудреные «идеи» преподносились нашему гостю в такой философической запутанности, что ему оставалось либо откровенно ничего в них не помять, либо делать вид, что он проникает в самую глубь наших мистических тайн. Он предпочел избрать последнее.

Остается добавить, что в убранстве комнат мы старались перещеголять один другого декоративной изощренностью. Наша фантазия питалась богатейшими коллекциями предметов и тканей, хранившихся в квартире. Экзамен по искусству сценической постановки и световых эффектов мы, в общем, выдержали не меньше чем на пятерку.

Наши выдумки оказались настолько ошеломляющими, что будущий сектант принялся звонить по всему городу о необыкновенной «ложе», пока не нашлись добрые люди, которые открыли ему, что он стал жертвой издевательства. Дело кончилось тем, что, встретив на улице одного из членов нашей компании, пострадавший выскочил на ходу из извозчичьей пролетки и кинулся за обидчиком, грозясь избить его зонтиком. Наш приятель был весельчак, столько же быстрый на ноги, как и на слово, — увернулся и исчез в одном из проходных дворов. О своем бегстве он рассказывал с неподражаемым юмором, но самое комичное заключалось в том, что некоторые из участников нашего балагана сами заразились своей мистификацией и оказались распропагандированными нашим гостем.

Этим и кончились театральные затеи гимназической поры. Впереди был университет, где усилиями молодежи был создан единственный в своем роде, не обозначенный ни в каких документах и не предусмотренный университетским уставом «театральный факультет».

В кругу предстоявших мне театральных занятий меня ждала встреча с младшей из двух Комиссаржевских. Необыкновенная встреча определила весь последующий путь моей жизни. Вот почему, прежде чем продолжить воспоминания одного из нас, мы должны перейти к страницам из семейной хроники другого.

# **{****103}** Глава вторая Романтический брак

Нас было три сестры — точь‑в‑точь как у Чехова в его пьесе. Только наша Оля, в отличие от Ольги чеховской, была самой младшей. Болезненная от рождения, она росла особняком, но мы обе, старшая сестра Вера и я, оставались неразлучны. Опережая последовательный ход воспоминаний, скажу еще, что позже взаимная дружба связывала всех нас троих общей любовью к искусству, и, хотя Ольге всегда были чужды увлечения театром, которому с такой страстностью посвятила себя Вера, а вслед за нею и я, — все же влечение к художественному творчеству, закравшись в сердце нашей Ольги, привело ее в парижскую мастерскую Аронсока как достойную ученицу выдающегося скульптора.

Во всех играх и фантазиях, посвященных сцене, Вера всегда оказывалась первой затейницей, но все ее выходки теряли бы свою прелесть, если бы не подкреплялись чьим-нибудь одобрением, не получали поддержки, не вызывали бы восхищения, энтузиазма. Все это сестра находила во мне. Возможно ли ей было обойтись без меня? Я понимала это и оттого любила Веру еще больше. Но отец соперничал со мной в любви к ней — он боготворил свою старшую дочь, так же как она боготворила своего отца. Иначе и быть не могло! Кто бы мог не любить его? Мама, гувернантка Женечка, слуга Викентий, наш белый пудель и все папины ученики и ученицы обожали нашего отца. Еще бы! На то он ведь знаменитый певец Комиссаржевский, — догадывались мы. Я старалась не {104} отставать от других, но все же первое место в моем сердце занимала мать, наша мамуля, как мы, дети, ее окрестили.

Я никак не могла себе представить той поры, когда наши родители не жили вместе. Много позднее мы с Верой узнали подробности их встречи, и как они полюбили друг друга и как необыкновенно поженились. А о том, чего узнать не могли, сами постарались догадаться.

С таким же жадным интересом слушали мы рассказ о том, что у нас есть дедушка, мамин папа, что он был командиром Преображенского полка и что к тому счастливому дню, когда явилась на свет божий долгожданная им дочь — наша мамуля, — у полковника Шульгина уже было два сына, те самые дядя Митя и дядя Коля, которых мы так хорошо знаем. День рождения девочки стал последним в жизни ее матери, и безутешный вдовец всю свою любовь к жене перенес на маленькую Мэри, нашу мамочку.

Мы захлебывались от восторга и сочувствия к ней, когда воображали себе нашу мать подростком, понявшей свое привилегированное положение в доме отца и распоряжавшейся им и двумя братьями по собственному усмотрению, как живым инвентарем в своем домашнем хозяйстве. Нрава она была открытого и веселого — такого же, как и теперь! — и потому дружила со своими семейными, как товарищ с товарищем — тоже совсем, как теперь с нами. Любила верховую езду, в седле держалась не хуже, чем дома в кресле, с отцом и братьями не расставалась даже в пору их лагерной жизни, а с солдатами-преображенцами умела повести себя так, что они в ответ на добродушный юмор «матери-командирши» сами за словом в карман не лезли. Многих из них Мэри знала по имени и умела говорить с ними простым, понятным языком, которому у них же в лагерях и научилась.

Дружба с простыми людьми не мешала нашей матери увлекаться искусством, участвовать вместе с братом Николаем в любительских спектаклях, бывать в театрах и особенно часто в опере, где у них была постоянная абонированная ложа.

Мама отличалась природной музыкальностью: играла на фортепьянах не хуже заправского пианиста, знала толк в народных песнях, любила их слушать и пела сама; голос у нее был не велик, но красив и задушевен, так что никого не могло удивить, когда однажды девушка высказала настойчивое желание учиться пению у лучшего во всем Петербурге певца и педагога Комиссаржевского. Мог ли наш дедушка отказать в подобной просьбе своей командирше? Другое дело — {105} суметь добиться согласия артиста. Это было нелегко. Заваленный подобными просьбами, знаменитый певец сыпал отказы своим поклонницам щедрой рукой. Все упования пришлось возложить на маминого брата, нашего дядю Колю: блестящий гвардейский офицер, он отличался живым умом, передовыми взглядами, умел развеселить и заставить себя слушать самого нелюдимого собеседника. Такой парламентер не мог не прийтись по душе даже Комиссаржевскому, нашему отцу. Полковник не замедлил с довершением переговоров, счастливо начатых его сыном, и когда начались наконец уроки пения, все пошло вековечным порядком, точь‑в‑точь как в веселой опере Россини…

Молодые люди представляли собою прелестную пару, и каждый был достоин другого. Беда заключалась в одном: девушке из круга императорской гвардии выходить за артиста замуж считалось «мезальянсом», следовательно, было делом недопустимым. Восхищаться артистами дозволялось только в театре. Впрочем, артистов можно было вводить в знатные дома с тем, чтобы их искусством угощать приглашенных на вечер гостей. Маленький домашний концерт с участием знаменитостей служил особенно изысканным видом десерта. Ни о каких иных взаимоотношениях светского общества с артистическим миром не могло быть и речи. Вот почему наш отец, как и один из ближайших друзей нашей семьи, знаменитый артист-рассказчик Иван Федорович Горбунов, получая множество приглашений на светские вечера, изыскивали всевозможные отговорки, чтобы отклонить оказанную им честь. Когда это не удавалось, отец ехал на вечер, заранее бесясь и негодуя на предстоявшие удары по его чувству законного человеческого достоинства. Вероятно, в кругу лучших представителей сценического искусства было немало и других артистов, разделявших отношение Комиссаржевского к участию в светских раутах. Отец не раз говорил о том, что одним из самых издевательских обычаев он считал сервировку «ужина для артистов» за особым столом, в стороне от гостей, если не в особой комнате. Случалось, что, исполнив положенные два‑три романса, отец, вопреки установленному этикету, демонстративно уезжал домой, наотрез отказываясь сесть за стол, который носил оскорбительно-насмешливое наименование «музыкантского»…

Мы много слышали у нас дома разговоров о том, что певец, как и актер драматического театра, в глазах «света» олицетворял собой того самого «титулярного советника», которого увековечил Даргомыжский. Возможно, что светские женщины считали допустимым заводить тайные «интрижки» {106} с артистами, но на серьезное чувство ответили бы холодным презрением, тем самым, с каким «генеральская дочь» прогнала от себя «титулярного советника». Вот почему, когда за тяжелыми портьерами полковничьей квартиры зазвучала несложная, но вечная музыка любви, за нею следовало тайное венчание, разрыв с «обществом» и презрение к его кривотолкам о «неравных браках». К такому решению пришли юная ученица и ее молодой учитель. Об этом отчаянном предприятии легко писать теперь, спустя восемь десятилетий, но не просто было решиться на такой шаг девушке, хоть и с независимым характером, но все же дочери своего отца, своего круга, своего века. Как смогла она преодолеть тяжелый груз унаследованных ею предрассудков?

Мы достаем с полки Герцена и, раскрыв «Былое и думы», читаем речь Гарибальди: «… теперь выпьем за юную Россию, которая страдает и борется, как мы, и победит, как мы, — за новый народ, который, освободившись и одолев Россию царскую, очевидно, призван играть великую роль в судьбах Европы».

«Юная Россия», которой посвятил свой тост Гарибальди, заявляла о себе революционно-демократическими веяниями эпохи. Они проникали в различные слои тогдашнего общества, не минуя и царской гвардии. К офицерам-преображенцам они доходили своеобразными путями. Так или иначе, но передовые идеи увлекали младшего из братьев нашей матери — Николая Николаевича Шульгина. Далекий от того, чтобы превратиться в революционера, молодой офицер вошел, однако, в герценовский «Колокол» как его законспирированный сотрудник и завел связи с представителями революционно-демократической молодежи. По тесной дружбе с сестрой он и ее ввел в общество своих новых друзей. Мэри не оставалась в долгу у брата, и ее гардероб не раз оказывался надежным прибежищем для хранения нелегальной литературы — случается ведь, что великим идеям идут на пользу дела очень маленьких масштабов…

Но политика и искусство, взятые вместе, не помешали богу любви взять от учителя пения и его ученицы то, что ему принадлежало по праву. И вот, вопреки всему и всем, невозможное стало возможным: в один прекрасный день, тайком от полковника, молодые люди обвенчались. В тот же вечер наш отец пел в опере, а новобрачная слушала его, сидя, как всегда, с отцом и братьями в их постоянной ложе.

Отец был таким же поздним дебютантом на петербургской сцене, как впоследствии и мы, две его дочери. Для широких зрительских кругов появление Комиссаржевского в {107} Петербурге в составе приезжей итальянской оперы было неожиданным и поразило даже завзятых театралов как явление выдающееся. С каждой новой партией успех артиста возрастал и наконец его приглашение на императорскую сцену стало неизбежным.

Дебютный выход состоялся в опере «Лукреция Борджиа» и сопровождался огромным успехом. Успех не изменял артисту и при исполнении множества других партий во французских и итальянских операх, но Комиссаржевский навсегда связал свое имя с представителями «Могучей кучки» в лице Даргомыжского, Мусоргского и Римского-Корсакова. Он был первым исполнителем партии Дон-Жуана в «Каменном госте», порученной ему по личному назначению автора. По настоянию Мусоргского, отец пел Самозванца в «Борисе Годунове». В его репертуаре были также партии князя в «Русалке», Синодала в «Демоне» и Левко в «Майской ночи».

Удивительны были обстоятельства, сопровождавшие нашего отца на его пути к искусству. Он родился в деревне близ города Почаева. По окончании Петербургского университета он было поступил на государственную службу, но независимый и неподатливый характер будущего артиста не мирился с требованиями чиновничьей карьеры. Получив чин титулярного советника, отец не смог бы продвинуться ни одной ступенью выше и, возможно, кончил бы неудачником, наподобие какого-нибудь «прохожего» из чеховского «Вишневого сада». Многим незадачливым людям на Руси доставалась участь Николая Успенского, многообещавшего писателя-разночинца, который, как известно, не осилил невзгод, выпавших на его долю, и опустился на дно жизни. Таких одаренных людей, как он, загубленных николаевским строем, бродило немало на русской земле и немало их гибло в неравной борьбе с вышневскими, юсовыми, белогубовыми. Нашего отца спасло не только призвание артиста, но и неумолимая требовательность к себе в достижении поставленной цели. Как великий дар он получил при своем рождении голос, удивительный по красоте тембра, да к тому же еще и абсолютную музыкальность. Человеку, владевшему таким богатством, оставалось только не зарывать его в землю, и отец нашел в себе нужные для этого силы. Задумав выйти из чиновничьей трясины на путь артистической деятельности, он решил во что бы то ни стало добраться до Италии, перенять от итальянских мастеров искусство знаменитого бельканто и, усовершенствовав, обогатив его силою русского гения, принести на оперную сцену. В помощь этому широкому замыслу пришла прирожденная способность будущего артиста к языкам: очень {108} скоро он владел итальянским языком с такой же свободой, как двумя родными — украинским и русским. Кстати сказать, когда потребовалось, отец заговорил и по-польски — и притом, как прирожденный поляк.

Когда отец, преодолевая всевозможные препятствия и трудности, добрался наконец до Италии, приезжего ожидало обстоятельство, которого представить было невозможно: в стране шла вооруженная борьба народа за его национальную независимость.

Как было поступить в этом случае? Из всех возможных решений только одно вполне отвечало духу русского человека и личному свободолюбию отца: отложить на неопределенное время занятия пением и, не колеблясь, вступить в ряды гарибальдийцев.

Как задумано, так и было сделано.

Впоследствии все в нашей семье знали, что люди, однажды полюбившиеся отцу, так же как идеи, принятые им, безраздельно овладевали его душой. В этих увлечениях отцу случалось переступать границы возможного. Но с той же крайностью он способен был и охладеть к предметам своего увлечения. Незыблемыми оставались во всех случаях жизни только три твердыни: искусство, сознание ответственности артиста перед народом и закон дружбы. Эти устои оставались непоколебимыми при всех поворотах причудливой судьбы отца, вопреки всем капризам его порывистой натуры. Свободу отец ценил наравне с человеческим достоинством, и потому его сочувствие делу Гарибальди выходило далеко за пределы только увлечения, хотя бы пылкого и искреннего. Вот почему он не покинул товарищей по отряду, пока не выполнил общего с ними долга перед итальянским народом. Только после этого отец принялся за осуществление своего давнишнего замысла.

Нелегко было ему добираться до Милана, но только в городе, который по праву называется мировой академией певческого искусства, отец почувствовал себя наконец у цели. Знаменитый профессор Репетто принял русского в число своих учеников. Ученик, достойный своего учителя, овладел тайнами его мастерства. Дерзнув выступить в святая святых певцом всего мира, в знаменитом миланском театре «Ла Скала», дебютант добился успеха, который, как говорится, превзошел самые смелые ожидания, и отцу открылся широкий путь на оперные сцены и концертные эстрады всех городов Италии.

Громкий успех ожидал певца не только в концертных залах Европы и Южной Америки, где, кстати сказать, ему случилось {109} выступать в смешанных программах со знаменитым скрипачом Венявским; когда отец вернулся в Россию, для него в Петербурге начался путь восхождения к вершинам славы, и в том же Петербурге его ждал день, положивший начало ни с чем не сравнимой любви. В тот памятный вечер, единственный и неповторимый, артист пел для одного только человека, хотя зрительный зал был переполнен до отказа. Этим единственным для него слушателем была девушка, ставшая ему верной женой до конца своих дней.

По окончании оперы вся семья Шульгиных отправилась домой, а ночью за ближайшим углом остановилась карета. Какие-то тени, выскользнув из подъезда, прокрались к экипажу, дверца захлопнулась, лошади тронули, и через несколько минут новобрачные сдвигали бокалы в кругу ближайших друзей.

Наутро тайное стало явным. Столичное общество было ошеломлено сенсационной новостью.

— Вы слышали?

— Только краем уха!

— Бежала от отца с артистом.

— Кто такая? Скажите, бога ради!

— Дочь Николая Дмитриевича Шульгина.

— Командира Преображенского полка?! Быть этого не может!

— Все мы думали, что этого не может быть, а вот взяла да и обвенчалась.

— Что вы говорите! Ни один священник не осмелился бы их венчать — дочь гвардейского полковника с каким-то артистом…

— Простите, в этом я с вами согласиться не могу. Уж кого-кого, а Комиссаржевского «каким-то» никак не назовешь.

— Не лукавьте, не лукавьте, все равно скандал неслыханный! Вы вот говорите «обвенчались», а на самом деле она, может быть, просто так, сбежала к нему из дому, и все тут.

— Да вот, хоть его спросите, если мне не верите, и он вам скажет, что обвенчались.

— Правда?

— Чистая правда. В Царском Селе. С шаферами и певчими. Не придерешься.

— Узнает царь, не поздоровится полковнику.

— Он уж, говорят, доложил государю.

— Ах, бедный отец! Каково ему теперь! Ну‑ну, рассказывайте, что же царь?

{110} — Сначала как будто задумался, а потом только переспросил полковника: «Ты говоришь, брак совершен по всем правилам церковного обряда и гражданских установлений? О чем же толковать? Снявши голову, по волосам не плачут».

— Стало быть, полковнику отставка!

Таким мог быть один из вариантов светских пересудов, слухи о которых доходили до новобрачных.

Брак наших родителей мог, действительно, казаться событием, и притом событием романтическим, хотя на самом деле романтика в этом случае определялась обстоятельствами как своего рода «принудительным ассортиментом». Нашей матери, как мы могли в этом убедиться в свое время, были свойственны трезвые взгляды на жизнь, да и для отца жизнь, так же как и искусство, была прежде всего сферой труда — труд открывал ясный и прямой путь к достижению целей, которые определялись идеями века. Вот почему, кстати сказать, близость отца к художественной группе «кучкистов» была не случайной и вот почему отцу как артисту была свойственна реалистическая концепция художественных образов — в концертном исполнении так же, как и на сцене.

Одним воздухом со своими родителями дышали и мы, дети, с первых проблесков нашей сознательной жизни. Еще со школьного возраста душевное формирование каждой из нас было подчинено общему укладу семьи: музыка и театр вплетались в ее быт и проникали во все поры повседневной жизни и взрослых и детей, не всегда оказывая одно только благотворное влияние, но и нарушая педагогические усилия нашей матери. Например, нам полагалось рано ложиться спать, и к гостям, чуть не ежедневно собиравшимся к вечернему чаю, мы не допускались. Но, на беду, находились услужливые друзья дома, и каждое их появление приводило к нарушению установленного порядка, и даже могло казаться, что такой анархизм доставлял нарушителям особенное удовольствие Один из таких друзей, например, выказывал нам особенно регулярное внимание. Он контрабандно переправлял к нам в детскую, и непременно по вечерам, в запрещенные для нас часы, необыкновенно вкусные конфеты. Мы вскакивали с кроваток, поднимали восторженный визг: «Опять наш приехал!» — коробка переходила из рук в руки, и сна, разумеется, как не бывало. Находилось немало и других поводов к тому, что наше воспитание, вопреки воле матери, становились недостаточно «регулярным». К тому же еще и беседы взрослых, их споры и настроения проникали к нам запретными отголосками, и в каждой из них — особенности театральной жизни во всей сложной их противоречивости…

{111} Мне вспоминается замечание одного из давних театральных критиков о том, что кроме открытой любви к театру, любви громкой и явной, существует будто бы еще и иная любовь; эта любовь впитывает тот театральный воздух, которым дышат ревность, подозрения, сомнения и отчаяние, где‑то там, на опасном перепутье, где стоит театр. Мне ясно помнятся два этих странных слова: «опасное перепутье». Не своеобразное ли понимание романтики делало опасными театральные подмостки, воздвигая их на перекрестке мечты и действительности! Ведь мечта, оторванная от жизни, лишается смысла, а действительность, не окрыленная мечтой о будущем, никнет без сил, без цели, без радости… Театр, воздвигнутый на таком перепутье, должен был быть воистину насыщен ядом, и правы были бы те, кто, качая головами оплакивал всякого, хотя бы только вдохнувшего в себя воздух театральных кулис, — да, такой человек мог остаться на всю жизнь отравленным…

Такая романтика не пользовалась сочувствием в артистическом кругу наших родителей, а когда о ней упоминалось, то, вероятно, с протестом, в суждениях пылких и страстных, так свойственных отцу. Возникший из непонятных источников и недоступный детскому сознанию, этот огонь зажег во мне мечту, похожую на сон, ничем не напоминавший действительность. Когда именно и как пришло ко мне страстное стремление к театру, которого я еще никогда не видела? Я не могу этого припомнить, тем более что разговоры о театре доходили до нашей детской комнаты со дня рождения каждой из нас. Но с каких-то пор при слове «театр» мне стало мерещиться что-то необыкновенно привлекательное, похожее, может быть, на синее-синее море, пронизанное потоками света и музыки. Эти волны катятся одна за другой в упоительно плавном движении, а в сказочных лодках необыкновенной красоты люди плывут в волшебную страну театральных представлений…

Я стала проситься в театр все с большим упорством, надоедая своими приставаниями и изо дня в день возобновляя их. Что было со мною делать? Бедной мамуле, вопреки ее педагогическим принципам, пришлось в конце концов уступить. Я наконец увидела «всамделишный» оперный спектакль. Какая радость! Он показался мне удивительно похожим на тот образ, который создала моя фантазия. Даже театральные ложи имели вид, чем-то схожий с ладьями, — нетрудно было вообразить, что сидевшие в них люди как бы плыли сквозь сумрак зрительного зала в красочный мир зримой музыки.

{112} После этого спектакля обе мы, Вера и я, принялись упрашивать мамулю уговорить отца взять нас с собой за кулисы и показать театр еще и по другую сторону волшебного занавеса. Для того чтобы отвлечь нас от этой новой фантазии, взрослые решили наладить домашний детский спектакль. Устроители увлеклись своей затеей настолько, что и сами оказались в положении детей, поглощенных ожиданием предстоящего спектакля. Возможно, что в силу именно такого увлечения наши менторы остановили свой выбор на водевиле, нисколько не рассчитанном на детское исполнение. Напротив. Чем резче проявлялось несоответствие между недетским содержанием пьески и детским возрастом исполнителей, тем забавнее казалась нашим режиссерам задуманная ими затея. Главными организаторами были оба брата нашей мамули. Дядя Коля занялся творческой стороной дела, а старшему, дяде Мите, досталась постановочная часть — он был великим мастером и энтузиастом комнатных меблировок, — не раз меняя обстановку в собственной своей квартире.

Выбранная для нас пьеска «Которая из двух» была срепетована с необыкновенной тщательностью. Вера и я не щадили сил для «художественного» изображения двух претенденток на одного жениха. На мою долю досталась роль вдовушки. Меня нарядили в длинное платье, совсем как взрослую, и, к общему удивлению, я не испытывала особых затруднений и почти не путалась в довольно длинном шлейфе. Я не очень растерялась, оставшись в этом платье даже после спектакля среди гостей, и до сих пор помню, как директор Мариинского театра, приглашенный на наш спектакль, представился мне, пожал руку и что-то говорил, как совсем взрослой актрисе. Он был необыкновенно высок ростом, почти такой же высокий, каким впоследствии в Москве показался мне Станиславский. От этого контраста — громадного и немолодого уже господина и моей ребяческой фигурки в костюме со шлейфом — я казалась, как говорили, совсем младенцем…

Мамуля, даже при конце жизни, даже тяжело больная, не могла без смеха вспомнить удивительную пару…

Мужские роли исполнялись двумя мальчиками — сыном нашего домашнего врача Хощеновича и Фреем, которого судьба много лет спустя привела оказать Вере последнее и трагическое гостеприимство во время ее ташкентских гастролей тысяча девятьсот десятого года…

Сестра Ольга была еще так мала, что, выйдя в роли горничной на сцену и увидев публику, в ту же минуту ушла обратно — ей не понравилось быть актрисой. Второпях она даже {113} забыла заплакать. Мне тоже не захотелось было идти на сцену; тогда мама вытолкнула меня насильно, страх миновал, и все пришло в порядок. С той поры мечта о приснившемся мне театре разгоралась сильнее прежнего, и обе мы. Вера и я, с новым упорством принялись упрашивать отца взять нас с собой в театр, за кулисы. И отец снова должен был уступить.

Первый акт оперы обставлялся на сцене заранее и, в виде исключения, детям Комиссаржевского разрешили погулять среди декораций до начала спектакля. Впоследствии этот первый визит не раз повторялся и стал для нас привычным делом.

Сцены из опер, в которых пел отец, мы знали наизусть. Вера исполняла партии отца, я служила ей партнершей и подавала необходимые реплики. На настоящей сцене, в настоящей обстановке получалось отлично. Притом в «Демоне» у нас бывал еще и зритель — певица Рааб. В костюме и гриме ангела она усаживалась в маленькую ложу на сцене возле занавеса и оттуда смотрела на наши импровизированные представления, а потом звала к себе в ложу и брала меня на колени. Места в маленькой ложе оставались за нами на все время спектакля, и мы жадно глотали всякий миг знакомой музыки, чтобы запомнить ее на всю жизнь…

Наутро дома нас ждали новые впечатления, в центре которых бывал опять театр, снова театр и еще раз театр…

Часы в столовой пробили положенный час, и в передней раздался звонок. Наступило время уроков. Отец давал их во все дни, свободные от спектаклей и концертов. Среди посетителей встречались ученики совсем молодые, а то и бородатые люди, но чаще являлись девушки и дамы. Некоторые из них были уже певицами и только совершенствовали свое искусство у знаменитого артиста. Но кроме этих уже примелькавшихся нам поклонниц было, должно быть, еще множество других, нам не известных, от которых каждое утро по почте поступали целые тучи писем. Отец говорил о них: «Чепуха!» — и рвал, не читая, или выбрасывая целиком. Конверты нам казались очень привлекательными, самой яркой раскраски. А стоило их распечатать, и разнообразнейшие раздушенные листки дразнили наше детское воображение: необходимо было найти им применение для какой-нибудь новой интересной игры.

Надобно сказать, что для отца искусство никогда не превращалось в скучное ремесло. Исполняя какую-нибудь оперную партию или концертную программу, он к каждому выступлению готовился с таким же волнением, как и к премьере. {114} В дни своих выступлений артист с утра уже становился болен и нервно и физически, так что все в доме ходили на цыпочках. Паника охватывала и маму, и Женечку, и Викентия, и даже белого пуделя. Только мы, дети, оставались верны себе и наблюдали, как в доме шел дым коромыслом.

Заметив, что Викентий с особенной нервозностью накрывает стол к обеду, — ввиду отъезда Федора Петровича в театр, обед должен был подаваться точно вовремя, а он, как нарочно, запаздывал, — мы нарвали из писем яркие, аккуратные кусочки — это будут театральные билеты, — а сами превратились в «капельдинеров». У дверей в столовую Викентий неожиданно натолкнулся на контроль.

— Ваш билет.

— Осторожно, барышни, не разбить бы мне тарелок.

— Ваш билет…

— Что вы еще выдумали, какой билет, папаша рассердятся.

— Купите билет, вон они лежат на столике в передней — это театральная касса. Пока не предъявите билета, мы вас не пропустим.

— Викентий! — слышится из-за дверей голос отца.

Викентий впадает в дрожь. Руки у него заняты посудой, и он не знает, как ему быть. Виданное ли это дело? Неужто же взаправду платить деньги? Бедняга мечется туда-сюда, урезонивает, просит, окрики отца повторяются чаще, настойчивее и раздраженнее, прибегает Женечка, — но что же она может поделать против контроля? На шум приходит мама, Викентий к ней за помощью, гувернантка с жалобой, в дверях, на пороге, отец:

— Что тут происходит?

— Папочка, милый, ты не рассердишься, ты поймешь — видишь, контроль, как в заправдашнем театре…

### \* \* \*

Да простится нам парадокс, но мы действительно уверены в том, что каждая эпоха имеет свои боевые идеи и… своего лирического тенора. Комиссаржевский был тенором эпохи 60 – 70‑х годов. Таким был и круг друзей нашей семьи, кровно связанных с музыкальной жизнью тех лет. Это были по большей части простые, доступные люди, испившие до дна всю горечь нужды, одиночества и болезней в борьбе за свои идеи, за торжество провозглашенной ими новой художественной культуры. Среди этих деятелей искусства был Стравинский, отец будущего композитора, оперный бас, одаренный выдающимся талантом драматического актера, с которым по {115} искусству гримироваться мог соперничать один только Шаляпин. Эскизы своих гримов Стравинский с чудесным мастерством зарисовывал сам, а нередко и лепил их из глины. Здесь можно было встретить Палечека, который по справедливости считался непревзойденным руководителем оперного хора. Знаменитая своим голосом дородная Леонова и замечательная певица Лавровская также любили бывать в нашей семье. Навещал наших родителей Цезарь Антонович Кюи, автор «Ратклифа», которого никак не удавалось поставить на оперной сцене… Композитор бывал с женой и дочкой, нашей однолеткой. Среди друзей отца был Даргомыжский и одним из достойнейших был Мусоргский.

Быть может, оттого, что окружавшая действительность ложилась на душу великого композитора особенно тяжелым бременем, его привязанность к нашей семье проявлялась почти с детской непосредственностью. Она приходилась под стать царившей в нашем доме радости жизни и бившему ключом вдохновению. Нежную привязанность выказывал Мусоргский и к нам, двум маленьким сестрам, и мы отвечали бурной радостью при каждой новой с ним встрече. Услышав знакомый голос, мы с визгом неслись навстречу дорогому гостю и, пока он еще снимал пальто в передней, тащили его к роялю, не давая ему опомниться. Мусоргский послушно усаживался за инструмент, сажал меня к себе на колени, точь‑в‑точь как певица Рааб в образе ангела, Верочка пристраивалась самостоятельно как-то возле самого плеча композитора, и мы наперебой подсказывали ему песенки, которые нам запомнились с прошлой встречи. Но нашему восторгу не было предела, если Мусоргский дарил нас новинкой или тут же что-нибудь импровизировал.

Ненависть Мусоргского к свинцовым тучам зла, нависшим над нашей родиной, одушевлялась страстной тягой к солнцу, верой в его торжествующий восход, когда небо раскинется непременно безоблачной синевой над будущими поколениями. Оттого, может быть, Мусоргский любил детей так глубоко, так умело входил в их детский мир и сочинял для них такую чудесную музыку…

Основоположники искусства, одушевленного передовыми идеями века, последователи художественных принципов, отвергающих всяческие компромиссы, сторонники искусства демократического, и по истокам и по направленности, — вот та среда, тот воздух, которым дышали люди в памятных комнатах дома возле Спасо-Преображенья, где поселились отец с матерью вслед за их романтическим браком.

# **{****116}** Глава третья Вышневолоцкая усадьба

Дедушка расплатился за родство с артистом почетной отставкой — производством в генеральский чин. Вспоминая те далекие дни, мамуля с возмущением толковала нам о вздорности понятий, определявших достоинство императорской гвардии и подкреплявшихся к тому же отголосками крепостнического произвола. Тоска по любимой дочери не могла осилить в старом гвардейце оскорбленной чести. Даже после того, как на свет божий появились мы, две генеральские внучки, решение старика осталось неизменным — не допускать на глаза себе дочь-преступницу и ее учителя пения…

Но судьба нанесла генералу новый удар, горше прежнего, — раскрылось причастие нашего любимца, дяди Коли, к герценовскому «Колоколу», и, хотя формальных улик не сыскалось, все же на основании догадок и доносов молодого человека уволили в отставку. Отец его убивался — какая карьера разбита вдребезги!

За младшим вынужден был уйти в отставку и старший сын, Димитрий, и неудачнику-отцу осталась печальная доля — винить на досуге себя самого за преступный либерализм, в котором воспитывались дети, да за забвение им самим устоев дворянства, поколебленных когда-то декабристами.

Старый преображенец не испытывал, однако, склонности к лирическим размышлениям и меланхолическому бездействию. В противовес «сумасбродным идеям века» генерал вступил на путь служения задачам отечественной культуры, как {117} он их понимал. С присущей ему решительностью Николай Дмитриевич взялся за осуществление своего замысла. План заключался в следующем.

Дедушка ежегодно ездил за границу. Его особенной любовью пользовался Париж. Как-никак, мировой город! Отчего бы не позаимствовать что-нибудь из бытового уклада французов и не перенести на русскую почву? Более всего генералу приглянулись особенности уличного сообщения. С некоторых из них он и решил начать свои реформы. Для первого случая дедушка завел на свои личные средства одноконные каретки и пустил их по столице в общее пользование по самому льготному тарифу. Но — кто бы мог подумать! Российские фиакры не вошли в обиход столичной жизни. Их пришлось ликвидировать со значительными убытками, и еще некоторое время петербуржцы, улыбаясь, вспоминали:

— А не видать стало что-то шульгинских кареток…

Старик не перенес нового удара — уже третьего в его жизни — и навсегда перебрался в свое родовое вышневолоцкое имение. Но соседи стали объезжать Буславлю стороной — владелец впал в опалу, молодой Шульгин на всю губернию прославился как опасный революционер — кому же приятно встречаться с ним? И пришлось старику коротать дни в герметически закупоренной усадьбе. Насильственное одиночество стало сильно прискучивать дедушке, захотелось наладить примирение с отвергнутой дочерью, но как заманить ее со всем семейством в усадьбу? Будь Мэри одна, она, может быть, и пошла бы на мировую, — вся беда в ее итальянце, украинце, французе или… бог его знает, кто он такой этот Комиссаржевский!.. И снова, как давно, дядя Коля оказался в роли парламентера. На этот раз его миссия окончилась не полной удачей: Федор Петрович решительно отказался от приглашения, и только его семья приехала на все лето гостить в Буславлю.

Тотчас же по приезде мы кинулись осматривать дедушкину усадьбу. Все в ней поражало наше детское воображение новизной впечатлений. Гладко отполированные бревенчатые стены, флигель, очень схожий с тем, где жила пушкинская няня. В оранжереях трудно было дышать от влажного нагрева, хотелось выбежать на волю, и тогда, даже на самом солнцепеке, воздух казался свежим и легким. Добрались и до кухни. Познакомились с поваром Никитичем. Тотчас заметив, как он по-особенному курит из трубочки, Вера поскорей сдружилась с ним, а заодно и с его диковинной трубочкой. С этого дня мы забегали к Никитичу ежедневно — поболтать, справиться, что будет к обеду. Мимоходом сестра выпрашивала {118} заветную трубочку — на одну только минуту! — и тянула из нее удушливый дым до тех пор, пока ее не начинало тошнить. Такая неприятность быстро забывалась, и назавтра все повторялось заново. Невозможно было удержаться. Никитич курил без перерывов и не просто, как курят все люди, а с особенным присосом, аппетитным и таким неповторимым, что хотелось перенять его манеру курить во что бы то ни стало. Да чего только не было в старинной вышневолоцкой усадьбе!.. Глаза разбегались во все стороны, с мыслями некогда было собраться, дни летели за днями, и не было такой силы, которая хоть чуть-чуть замедлила бы ход времени на старинных «аглицких» часах в гостиной, где мамуся любила по вечерам играть на фортепьянах, таких же старинных, как часы.

— Спать ложиться, спать! Завтра, дети, большой праздник, и к дедушке с утра приедет священник служить обедню.

Мы не очень-то любили своего дедушку — любили немножко, по обязанности. Зато от всей души боялись его. Многое в нем казалось очень забавным, даже трудно было удержаться, чтобы не фыркнуть со смеху, но в ту же минуту кошки заскребут на сердце…

С первого знакомства мы признали буславльского дедушку непривлекательным, зато дедушкина усадьба пришлась нам по вкусу. Особенно хороша была она в жаркие летние дни. Впрочем, в октябре, под Покров — так назывался «престольный» праздник на селе близ усадьбы — бывало тоже еще очень неплохо. В гостиной окна открыты с утра, как летом. Даже стены молодели, увешанные темными портретами незнакомых прабабушек и прадедушек, старых и молодых, — в такое утро все они казались очень добрыми. Перед диваном стол, обставленный в строгом порядке стульями карельской березы. Прямо напротив стеклянная дверь на балкон — там генерал любил кушать утренний чай, такой горячий, что трудно было взяться за чашку, и крепкий, как черное пиво. К чаю подавались сливки, густые, точно конфетная тянучка.

Пока длилась процедура утреннего чая, в зале, по случаю Покрова, шли приготовления к церковной службе. Доносился приторный запах ладана — дьячок, стоя у открытого окна, раздувал кадило, и пахучая смола вспыхивала голубоватым пламенем. Слышался сдержанный, приглушенный говор — дворня занимала положенное каждому место.

Веру и меня разбирало любопытство. Мы обе ерзали на стульях и готовы были сорваться с них, если бы не суровый взгляд дедушки, неторопливо брошенный в нашу сторону. Когда же старик поднялся наконец с места, все перешли в зал. В тот же миг часы в гостиной пробили урочное время, и началась {119} служба. Установленный чин строго соблюдался. Тишина прерывалась только возгласами священника, пением дьячка, молитвенными вздохами да шумом общего движения в тех местах службы, когда полагалось опускаться на колени и снова подниматься на ноги. Все глаза были обращены на дедушку, и только по его примеру люди вслед за ним клали кресты и поклоны. От долгого стояния и насильственной неподвижности у меня отекли ноги, немножко тошнило и сосало под ложечкой. Но в ту минуту, когда не оставалось, кажется, уже никаких сил, наступила последняя и самая торжественная часть обряда: священник уступил свое место хозяину дома, подал ему кисточку, по другую сторону стал дьячок с металлической чашей в руках, и молящиеся, начиная с семейных, гуськом двинулись к генералу. Каждый останавливался перед ним, клал крестное знаменье и получал помазание чем-то священным. Дедушка опускал кисточку в чашу, окунал в какую-то жидкость и намазывал на лбу у каждого маленький бесцветный крестик. Когда очередь дошла до Веры, я смотрела во все глаза, стараясь угадать, смешно сестре или страшно: казалось, что и смешно и страшно в одно и то же время. Когда же мне самой пришлось стать против дедушки, я никак не могла решиться посмотреть ему в лицо, было чего-то стыдно, и я упрямо уставилась на орден, который свешивался из-за воротника дедушкиного мундира. А когда дедушка наклонился, чтобы поставить мне на лбу крест, мне показалось, что дедушкина крахмальная манжета из-под суконного рукава непременно царапнет меня по носу, и я отдернула назад голову. В обряде получилась неловкая заминка — все смотрели на генерала и его внучку, пока дедушка наконец не рассердился и не ткнул меня в лоб своей кисточкой так, что получилась точка, а не крест. Тогда я поняла, что от меня больше ничего не требуется, и пошла на свое место. Каждый отходил от дедушки к дверям с таким счастливым видом, как если бы генерал не мазнул ему лоб накрест, а сделал ценный подарок; никто ничего не стыдился, а мне все время было чего-то совестно.

Когда последний крест был положен на последний лоб, толпа расступилась, и дедушка открыл шествие по всему дому: священнику полагалось освятить комнаты, опрыскивая их водой из другой чаши, не той, в которую генерал окунал свою кисточку. Святили коридор, чуланы и даже комнаты особого назначения. После этого процессия двинулась на волю. Самые старшие во всей дворне несли впереди икону, за ней шел генерал, за ним следом поп, за попом мы, семейные, дальше дворня, а позади всех остальные. Обрызгивать святой {120} водой полагалось все усадебные помещения, ни одного не минуя. Остановились возле голубятни. Взобраться наверх надо было по зыбкой лестнице, приставленной к столбу под голубятней. Под тяжестью духовного отца столб раскачивался из стороны в сторону, и дедушка собственноручно подсаживал священника кверху. Верующие, стоя поодаль, ахали со страха, оттого генерал еще настойчивее подбадривал духовного отца и втискивал его в птичью дверцу вместе с неподатливой ризой, а риза упиралась, как живая, и комом топорщилась на священнослужителе.

Мы во все глаза глядели на удивительное представление. Забылись и усталость и скука. Фантастическое шествие от дверей залы было ни с чем не сравнимо, хотя непонятностью несколько напоминало марш Черномора на оперной сцене. А впереди ждали впечатления еще более необычайные.

После освящения комнат, надворных построек и полей в дом допустили просителей, людей разного состояния, вида и звания. Эти праздничные посетители представляли для нас, двух дедушкиных внучек, особенный интерес. Ольгуша по малолетству держалась на отлете.

— Смотри, Надя, — говорит мне сестра, поблескивая лукавыми глазами, — какой страшный человек сидит в том конце зала, возле окна! Похож на монаха. Верно, странник. Ай‑ай‑ай, какой тощий… Стань на мое место, смотри в щелочку, видишь? Он, наверно, носит железные вериги. Не скрипи дверью, нас заметят. Стой тихо, не шевелись. Монахи и странники надевают на себя тяжелые вериги. Их только не видно, потому что под подрясником. Вот бы посмотреть!

Я, отрываясь от щелочки, оборачиваюсь к сестре — ее причуды всегда неожиданны, фантастичны и несбыточны, я к ним привыкла, но на этот раз меня берет оторопь. Я опять смотрю в щелочку и снова оборачиваюсь к сестре.

— Как это — посмотреть?

— Просто посмотреть. Подойти к нему и посмотреть. Да нет, ты бы никогда не могла на это решиться.

В Верином голосе звучат нотки разочарования. Это ее военная хитрость. Она знает слабую мою струнку. В противоположность тоненькой, общительной и живой Вере я — замкнутая в себе толстушка и, бог весть почему, необыкновенно податливая на грусть и слезы. В семье меня задразнили: плакса. Я обижалась, но меня не оставляли в покое. Уж много лет спустя я все еще помнила, как отец, бывало, показывал мне палец и говорил: «Ну, Надя, заплачь, ну, плакса, что же ты не плачешь?» Я смотрела на отца, на поднятый к моему лицу палец, слезы лились у меня из глаз, я {121} захлебывалась ими, но собирала все силы и твердо говорила: «А я все-таки не буду плакать, не буду!» Выросла и на самом деле никогда почти не стала плакать. Но в Буславле я еще плакала, была робка и только возле сестры, которую обожала, болезненная робость сменялась приливом сказочных сил и рыцарской храбрости. Вера на мою любовь отвечала такой же горячей привязанностью и, странно сказать, в робкой «плаксе» находила опору, без которой не могла обходиться. Сестрин авторитет оставался для Веры непоколебимым при всех условиях. Но беда была в том, что она любила придумывать самые озорные затеи, так что и ей самой они казались иногда несбыточными. Для того чтобы в таких случаях вызвать мое сочувствие, поневоле приходилось лукавить. Вера знала, если раздразнить мое самолюбие и усомниться в моей любви, я проделаю все что угодно, чего бы мне это ни стоило.

Так было и в тот раз. Снова оглядев в щелочку поле действий и опять обернувшись к сестре, я прочла в ее глазах столько лирической разочарованности, что во мне разом пробудилась вся моя храбрость. Я отворила дверь с такой смелостью, которой сама удивилась. Пересекла зал и вдруг, повернувшись в сторону окна, очутилась возле странника. Он поднялся навстречу, желая, должно быть, спросить о чем-либо, касательно дедушки. Когда мы оказались близко один против другого, странник своим необыкновенным, аскетическим видом испугал мое воображение, и мне пришлось призвать на помощь все свое мужество, для того чтобы решиться действовать. Неожиданно для себя самой я быстрым движением распахнула полы страннической рясы. Растерявшийся от неожиданности человек одно мгновенье стоял почти раздетым — волосатый, истощенный и грязный. Он глядел на озорницу пылающим взглядом, от которого у меня побежали мурашки по телу, и я вихрем унеслась обратно за дверь.

— Что же ты, Вера, выдумала? Никаких вериг на страннике нет…

— А видишь ли, он, наверно, очень торопился, чтобы не опоздать к дедушке на прием, вот и позабыл вериги дома…

Что за беда, в самом деле? Верина затея все-таки удалась, невозможное стало возможным. Только у меня на душе было неспокойно: меня все еще жег злобный взгляд дедушкиного просителя.

Когда настало время обеда и за столом собралась вся семья во главе с генералом, я не смела поднять на дедушку глаз: известен ли ему подвиг, который я совершила? Слух непременно должен был дойти до дворни, от дворни перейти {122} к слугам, от слуг дойти до господ. Но одно неожиданное обстоятельство помогло мне забыть о страхах.

Подали суп. К супу полагались пирожки, старый Никитич был на них особенный мастер. Но только что дедушка добрался до серединки одного из пирожков, как на лице у него изобразился испуг. Старик закашлялся, захрипел, побагровел, и казалось, что с ним вот‑вот случится удар. За обеденным столом началось смятение: одни застыли на своих стульях, другие кинулись на помощь генералу, третьи спешили послать лошадей за доктором…

Что же случилось? Дедушка подавился костью, оставленной поваром в пирожке.

Дедушка был не из слабого десятка и отдышался, не вылезая из-за стола. Едва придя в себя, он, конечно, разразился гневом, — все приготовились к тому, что гроза обрушится на голову Никитича. Повар, стоя у дверей, прижался к косяку и так весь съежился, что стал вдвое ниже самого себя. Какому богу он молился? Гроза прошла стороной — барин прогневался не на повара, а на своего сына, на дядю Колю. Как он смел приказать унести недоеденные пирожки со стола обратно на кухню?!.

А все-таки ночь я провела тревожно. Мне приснился тяжелый сон. Я не забыла о нем даже спустя много лет и записала на страничке своего девичьего дневника. Теперь мы вдвоем, Павел Павлович и я, перечитываем его строчки:

«Я шла по огромному саду. Пели птицы. Было много цветов. Сияло солнце.

Я вышла на липовую аллею. Она очень походила на ту, которая тянулась от дедушкиного балкона широкой и прямой лентой. Кажется, конца ей нет. Навстречу быстро шел человек. В нем нетрудно было узнать странника из дедушкиной залы, и, так же как тогда, он смотрел на меня ненавидящим и сверлящим взглядом. Когда он поравнялся со мной, я почувствовала удар в грудь, от которого мне стало очень больно. Странник исчез. Я взглянула на болевшее место и увидела большое круглое кровавое пятно. Попробовала вытереть кровь, а она лилась все сильнее. Меня охватил безумный страх, и я проснулась».

Я хорошо помню, что с той поры, всякий раз как мне случалось выйти на старую буславльскую липовую аллею, мне становилось страшно и казалось, что кто-то идет вслед за мной. Стоит только обернуться — и случится непоправимое. Ведь детские страхи чаще всего пугают своей беспричинностью. Позже, уже взрослой девушкой, мне случалось переживать в злополучной аллее прежний безотчетный страх.

{123} Мы перелистываем мой старый дневник дальше и находим в нем описание одной старинной барской усадьбы.

«Как в ней мертво, — читаем мы, — как холодно… и как красиво.

Сначала мы осмотрели дом. Старый садовник, который уже сорок лет живет здесь, повел нас.

Дом деревянный, с колоннами. По сторонам балкона два сфинкса. Постройка старинная. Громадные подвалы, тридцать шесть комнат. Лучше всего сохранился кабинет. Мебель красного дерева с красной обивкой и красные портьеры. Много чудных старинных вещей.

Я не умею дать подробное описание всему, что мы видели, да это было бы и долго. Скажу только, что, когда я вошла в дом, меня охватило могильным холодом, точно я отрешилась от остального мира, и это чувство не покидало меня во все время осмотра.

А сад!.. С вековыми деревьями, аллеями и особым отпечатком грустной торжественности… Громадный пруд. Посредине островок, весь заросший деревьями и кустами, в которых соловей, вероятно, устроил гнездышко и чудно поет. Невольно переполняешься желанием представить себе все то, что видел этот дом, этот сад, скольких драм они были свидетелями, сколько слез видели и слышали они…

В саду есть часовня. Ее поставил над колодцем помещик — он был известен варварским обращением с людьми. В этот колодец граф бросил девушку, которую забил до смерти. Священник был этому свидетель. Чтобы избавиться от вечного страха перед ним, Татищев зазвал его пить чай, отравил и выбросил из окна верхнего этажа дома. Графа замучила совесть, и он задумал откупиться от нее тем, что выстроил часовню над колодцем».

Мы оба, вдвоем, Павел Павлович и я, перечитываем эту запись, и нам вспоминается чеховский Трофимов, его слова о том, как страшен вишневый сад: «Когда вечером или ночью проходишь по саду, то старая кора на деревьях отсвечивает тускло, и кажется, что вишневые деревья видят во сне то, что было сто, двести лет тому назад, и тяжелые виденья томят их».

В Буславли наша детская впечатлительность питалась такими же картинами усадебного и крестьянского быта, воспоминаниями старожилов о давних былях и еще недавнем прошлом. Одним из их отражений, как мне кажется, стала для меня роль Раневской.

Я много лет играла эту роль бок о бок с Павлом Павловичем, и он казался мне живым воплощением Пети Трофимова — {124} «облезлого барина». Однажды мы записали наши «автопортреты» в этих двух ролях из «Вишневого сада» на сцене Передвижного театра и уже много позже, по общему нашему решению, включили их в режиссерскую экспликацию при постановке этой пьесы на сцене Ленинградского Большого драматического театра в 1940 году. Наши зарисовки пошли не во вред новым исполнителям, а нас наши преемники подарили радостным сознанием, что жизнь созданных когда-то нами сценических образов продолжена, хотя и в преломлении иного, своеобразного артистического восприятия.

Образ Пети Трофимова, который давал Павел Павлович, определялся общей идейной направленностью спектакля Передвижного театра. Этого студента, «петушка на заборе», пробуждающего людей на заре, я знала так же хорошо, как самого Павла Павловича.

Я разделяла взгляд Пети Трофимова на людей, которым он казался только чудаком, которые не понимали его, как на людей, не имеющих никакой ценности, — так же как не представляли для него ценности предметы домашнего, обывательского обихода.

В кличке «облезлый барин» мы видели, конечно, неприкрытую насмешку. Так оно и было со стороны Гаевых и других, им подобных, обитателей усадьбы. В глазах старых владельцев вишневого сада Петя — чудак, но чудачество Пети Трофимова и его «облезлость» не в том, конечно, будто он в действительности чудачит. Трофимов и чудак и «облезлый» потому, что он уже не барин, а не барин он потому, что по своей воле поднялся над тем, что определяло барина того времени и чем полагалось быть всякому «порядочному» интеллигенту. «Чудачество» Пети существует не в нем, а как представление окружающих. Они не могут не признать в нем чудака, раз он так мало походит на них.

Однако, платя дань молодости, Петя бывал в усадьбе Раневской. И, глядя на Трофимова в исполнении Гайдебурова, нельзя было не видеть в Варе его противника не только по политическим взглядам. Вот почему самое имя Варя Петя произносил с такой интонацией, словно брал в руки огромную, отвратительную лягушку, распластавшуюся на дороге и пялившую круглые глаза, полные страха и ненависти.

Не надо было обладать особенно чутким слухом, чтобы в «Вишневом саде» уловить отзвук тех общественных настроений, которые к тому времени заметно нарастали, хотя еще вдали от усадеб, вроде Буславли или «Вишневого сада» и близлежащих городков. В Трофимове, в этом «вечном студенте», {125} мы не могли не чувствовать живого отголоска назревшего общественного движения, более или менее активного выразителя общественных настроений группировок, связанных с этим движением. Эту мысль отлично выразил один из дооктябрьских критиков, Ф. Д. Батюшков, который писал о Трофимове, что «не такие, конечно, лица создают движение, а движение создает их, и в этом смысле они особо знаменательны: стало быть, движение есть, стало быть, оно сильно, если захватывает в свои ряды даже таких средних личностей без выдающихся индивидуальных свойств, даже без большой личной инициативы».

Павел Павлович ясно давал понять, что невольные каникулы, постоянные занятия переводами для Пети Трофимова составляли временную, вынужденную необходимость.

Чехов в письмах О. Л. Книппер высказывал огорчение по поводу недоделанности, недосказанности роли «вечного студента». «Ведь Трофимов, — писал он, — то и дело в ссылке, его то и дело выгоняют из университета, а как изобразить сии штучки?»

Конечно, ни взглядом, ни движением, ни паузой актер не в силах выразить этого. Но он способен заставить роль в целом сценически зазвучать так, чтобы зритель сам дополнил в своем воображении авторский текст отсутствующими в нем «штучками», как выражается в своем письме Чехов.

Слушая звук, мы улавливаем и его обертоны, об этом не раз напоминал Павел Павлович, ставя чеховские спектакли и участвуя в них как актер. Я и передаю ему слово.

### \* \* \*

Итак, теперь я беру слово. Я действительно думаю, что способность заставить звучать обертоны роли определяет творческую силу каждого актера. И Скарская в роли Раневской служила этому блестящим примером. Я не могу не сказать об этом потому, что оба не только соавторы этих записей: в наши воспоминания включаются еще и отголоски тех впечатлений, которые мы вынесли из своего творческого опыта, как многолетние партнеры по Передвижному театру.

Когда Аня в «Вишневом саде» говорила о том, что Любовь Андреевна купила дачу возле Ментоны, чтобы вслед за тем продать ее, или что в доме у Любови Андреевны толчея, народ — «старый патер с книжкой», дамы, какие-то французы, которые без церемоний прокуривают комнаты, — {126} все эти подробности, отсутствующие на сцене, проступали в образе Раневской, как точные сценические обертоны к ощутимо звучащей мелодии роли. В то же время мне, Трофимову, так же как и актеру, игравшему роль Лопахина, Раневская казалась «хорошим, легким, простым человеком». Вместе с Симеоновым-Пищиком мы находили ее «великолепной женщиной», «с удивительно трогательными глазами», «всегда одетой по-парижски…». Все то, что в Раневской сердило Варю, мне, Трофимову, в ней нравилось, то есть в такой Раневской, как ее играла Скарская, — хоть и не было сомнений в том, что Любовь Андреевна действительно сорит деньгами, что в ресторанах действительно требует самое лучшее, что на чай лакеям действительно ни за что не даст меньше рубля, — ну и что же? Было бы хуже, если бы она была скупа!

Если бы актер задумал играть на сцене все особенности персонажа, как о нем говорят действующие лица пьесы, то из роли, конечно, ничего бы не вышло. Как известно, на сцене надо играть не только внешние признаки человека и его отдельные положительные качества и недостатки, а и нечто третье — то, что обладает свойством само говорить зрителю о таких физических и душевных свойствах человека, о которых сам исполнитель порою даже и не догадывается. Это «третье» Надежда Федоровна называла творческим ощущением, которое присуще творческой природе актера и «цементирует» его работу над образом роли. Оно не приходит с неба, по вдохновению. Творческое ощущение рождается в глубине творческого сознания, иногда ценою тяжелых и мучительных усилий. Сознание находит и готовит пищу для творческого огня, сознание собирает и обрабатывает материал, рождающий в актере необходимое ему творческое ощущение роли.

Наблюдая игру Скарской как ее постоянный партнер по сцене, а часто и как режиссер, я мог убедиться, что техника сценического исполнения не представляла собою в искусстве актрисы самостоятельной задачи, являясь только частью органического творческого процесса, сознание же служило основой художественной интуиции. В роли Раневской Надежда Федоровна убеждала в этом особенно наглядно. Играть эту роль ей как будто ничего не стоило, она как будто была в действительности Раневской, живой и подлинной Любовью Андреевной. На самом же деле во все годы, пока «Вишневый сад» держался в репертуаре Передвижного театра, то есть с 1908 по 1929 год, исполнительницу не покидало мучительное чувство неудовлетворенности: она находила разрыв между тем, что она, как ей казалось, давала на сцене и что хотела {127} дать. Если бы Надежда Федоровна осталась такою же плаксой, какою она была в детстве, она заливалась бы слезами после всякого из представлений нашего «Вишневого сада». Но на смену детской слезливости явилась суровая сдержанность, и только по очень тонким приметам я мог догадываться о действительных переживаниях артистки.

Упоминая о роли Раневской, Чехов говорил, что играть ее очень просто — стоит только найти улыбку и смех. Легко сказать. Найти улыбку и смех человека — значит найти всего человека или, иначе сказать, все то, что составляет содержание, смысл его улыбки и смеха.

В исполнении Надежды Федоровны Раневская — прежде всего и больше всего женщина. Женщина, как говорят французы, до конца ногтей. Но все то, что ей свойственно как женщине, носит отпечаток человечности. Элегантность и вкус, общительность и жизнерадостный оптимизм, любовь и увлечения, живой и деятельный темперамент — все это уживалось в такой слабой по виду, такой хрупкой женщине. Она сама берется за продажу дачи в Ментоне, она, а не ее муж! Ей надо Фирса устроить в больницу, и Варю выдать за Лопахина, и вечеринку устроить! Стоит ли говорить о тех поворотах и следствиях, которые неожиданно получают ее затеи? Это ведь не от нее зависит!

Любовь Андреевна — женщина, в которую не только влюбляются, но и любят. И все те, кто ее любит, и кто в нее влюбляется, и кто к ней равнодушен, и кто не прочь поклеветать по ее адресу, хоть бы, например, ее родной брат, — все они не могут не любоваться ею. Она обаятельна.

Но вот такая женщина начинает стареть. Надвигается осень. Опушенные когда-то цветами, а потом зеленью, вишневые деревья ее безоблачного существования начинают оголяться. Безобразно и жестоко выставляют они напоказ сохнущие сучья. Любовь Андреевна всматривается в них только одно какое-то короткое мгновение и тотчас же спешит заглушить в себе чувство страха и одиночества. Это только тень, скользнувшая по ее жизнерадостному сердцу. У нее есть ее Аня, которую ждет какое-то иное будущее, у нее есть и другая — приемная дочь — она умеет работать… Да и сама Любовь Андреевна — почему она пьет кофе и днем и ночью? Потому что у нее всегда много дела. Надо выслушать патера — может быть, и в самом деле стоит перейти в католичество. Необходимо сочинить костюм к карнавалу. А как не принять друзей-эмигрантов? Они так интересно спорят о судьбах ее милой родины! Ей даже случилось написать неплохую, говорят, новеллу о чем-то… Писать среди ночной {128} тишины, пить кофе и чувствовать на себе «его» влюбленные глаза — как это поэтично и весело… Нет, она не бесплодно прожила свою жизнь.

Как — прожила? Какое странное слово сорвалось у нее с языка… Скорей, скорей, к «нему», в Париж! Там ждет ее тот, кто так болен, так беден, так одинок без нее. Скорей, скорей к нему! Ей еще принадлежит ее «сегодня», оно там, в Париже, около любимого человека, в полутемной, душной, прокуренной комнате…

Лошади поданы. Аня, вишневый сад, родина, прощайте, прощайте! На сколько-то времени денег хватит, а там… Не стоит задумываться. Над ней всегда небо безоблачно. Набежит тучка, прольется дождь, пробежит черная тень по земле, и опять небо ясно. А потом…

Не надо думать, что будет потом. Когда-то, после, будет изумительная жизнь на земле. А пока… Ну что ж, и сейчас жизнь полна красок, людей, чувств… Разве неправда? Зачем только голые сучья деревьев так назойливо лезут в окна? Там, в Париже, за окнами нет деревьев. Там «он» — больной, жалкий, нищий, любимый.

Как-то однажды, говоря о своем замысле сценического образа Раневской, Надежда Федоровна определила его всего двумя словами: однокрылая стрекоза. Он и жил, этот образ, на сцене вместе с исполнительницей. И, глядя на эту прелестную женщину, думалось: да, это чистая правда, все то, что Скарская рассказывает со сцены о своей Раневской. О двух крыльях стрекоза все-таки на что-нибудь да может быть пригодна, хотя бы только на то, чтобы все красное лето пропеть, а потом отплясывать в ненастье и холод. Но «однокрылая» стрекоза и для этого непригодна. Даже «он» — тот, кто ждет ее в Париже, даже он оторвет ей второе крылышко, да и бросит ее за окно, на каменный парижский двор.

… Еще лет за тридцать до того, как образ эпохи дворянско-помещичьего распада наложил неизгладимый отпечаток в творческой памяти двух сестер, двух будущих артисток, «господин Купон» стал впервые подрезывать крылья Раневским и Гаевым. Вот подошла очередь и шульгинской усадьбе. Сначала не стало самого хозяина. Одолели камни в печени. Долго не сдавался генерал, сутками кричал от боли, но встретил смерть, стоя на ногах, ухватившись крепко, обеими руками, за тяжелое кресло. Один только сын Николай смог приехать в деревню похоронить отца. Нехотя принял он управление буславльскими делами. Неистощимый острослов, импровизатор и рассказчик, талантливый актер-любитель {129} и режиссер, он нисколько не подходил к роли помещика. Впервые за всю свою жизнь он почувствовал себя растерянным и смущенным. Когда, по его настоянию, приехали погостить племянницы-подростки и привезли с собой четырехлетнего брата, кудрявого, сосредоточенно-тихого философа Гришу, дядя Коля принялся было занимать его, но, против обыкновения, делал это так нескладно, что мальчик с удивлением поглядел на дядю и после неловкого молчания промолвил, чуть съедая, по природной особенности, букву «р»:

— Какой ты ду’ак, дядя Коля. Дедушка скончался, а ты ломаешься.

На этом разговор тогда и кончился.

Рассказывая о последнем из детских посещений старинной Буславли, Надежда Федоровна вспомнила о том, как подкралась осень, погода часто портилась. Приходилось сидеть дома. В таких случаях, говорила она, мы, девочки, обращались к помощи театральных представлений. Пели отрывки из опер, в которых участвовал отец, устраивая себе нужные костюмы, сооружали декорации. Случалось, исполняли оперы Вериного сочинения. В них бывало много действия и очень мало слов, ровно столько, чтобы сделать оперу похожей на «вампуку» — слова такого еще не было, но оперы-вампуки были. В одной из Вериных опер мне почему-то запомнились пять строк:

… Мой друг прекрасный,  
Тебя молю,  
Надень фрак красный! —  
Во фраке этом  
Тебя люблю.

Самая младшая сестра Ольга и я изображали хор и повторяли одно последнее слово какой-нибудь фразы.

В тот раз, о котором идет речь, у нас шла не опера, а драма. Так как Ольга почему-то не могла участвовать, мы позвали на помощь девочку, которую дядя Коля взял из деревни для домашних услуг.

Содержания всей драмы я не помню, но одна из сцен осталась у меня в памяти.

«Он», интересный и очень богатый человек, влюблен в «нее», но не пользуется взаимностью. «Она» бедна и, хотя любит другого, по просьбе родных выходит за богача. На сцене венчание. Вера, конечно, жених — она любит мужские роли, деревенская Аннушка — невеста, я — священник. На чердаке отыскалась роскошная риза, которую дедушка держал в доме для церковных служб. Вера относится к представлению {130} очень серьезно, волнуется. Аннушка испугана. Я больше всего занята ризой, она мешает мне двигаться. Вера объясняет Аннушке, что невеста должна очень страдать, так как воспоминание о возлюбленном не покидает ее ни на минуту. Поэтому, когда священник спросит, любит ли она жениха, у нее должно вырваться признание: «Нет, не люблю». Вслед за тем начинается трагическая сцена жениха, он не хочет верить своему горю, но невеста подтверждает свой ответ священнику, и тогда жених стреляется.

Начинаем сцену. Вера с любовью смотрит на Аннушку, у которой от вытаращенных глаз лицо кажется деревянным. Никто не обращает внимания на такую мелочь. Я задаю Вере традиционный вопрос священника:

— Любишь ли ты ее?

Вера отвечает с жаром:

— Да!

С тем же вопросом я обращаюсь и к Аннушке, то есть к невесте:

— Любишь ли ты его?

Аннушка отрицательно трясет головой. Мы затаили дыхание — скажет ли Аннушка условленные слова? Она чувствует наше волнение и через силу выговаривает:

— Не.

Напряженное молчание напоминает ей о том, что она еще не все сказала, и тогда она с трудом договаривает:

— Не люблю его.

Вера кидается к ней, хватает ее за руку…

— Как?!. Ты не любишь меня?

Аннушка молча кивает головой. Ее безмолвный ответ выходит очень сильным, драма у Веры нарастает, но тут вдруг Аннушка с простодушным облегчением добавляет:

— Стало быть, что так.

Драматическое напряжение рассеялось как дым. Вера срывает с себя костюм:

— Нет, ты ничего не понимаешь, играть с тобой нельзя!

Тем и кончился наш тогдашний спектакль. Настроение у нас оставалось подавленным до самого вечера. Но когда сгустился сумрак и тишина обступила усадьбу, мы забрались на дедовский диван и, прижавшись друг к другу, молча слушали, как лягушки на далеком пруду дружным хором провожали еще один перемолотый временем день. Мамуся подошла к фортепьянам, и, минуту помедлив, села за клавиши. Они чуть белели под ее руками, и пальцы легко и уверенно перебирали холодные костяшки. Она играет для нас, как когда-то играла для своего отца, и, может быть, вспоминает, {131} как ей случалось играть в первые годы замужества, аккомпанируя на концертах прославленному Комиссаржевскому. Шопеновский вальс, оторвавшись от струн, закружил по темным дедовским комнатам, и нам казалось, что мамусино сердце говорило с нами о чем-то неясном, но радостно обещающем. В моей памяти воскресло при этом самое прекрасное из детских моих впечатлений — образ Катерины из «Грозы», которую я видела однажды в виленском театре со знаменитой в то время актрисой Мельниковой. Как именно она играла, в чем заключалось очарование ее игры, не мне было судить, но впечатление запало мне в душу, как западает музыкальная мелодия — безотчетно и неистребимо.

Хорошо под мамину музыку представлять себе разных людей, случаи их жизни и мысленно разыгрывать их в лицах. Хорошо оживлять эти образы чувствами жгучей боли, страха, восторгов, как это бывало на сцене виленского театра… А Вера, прижавшись ко мне, мечтает о новом спектакле:

— Ты слушай, Надя… «Она», видишь ли, замужем.

В Италии, конечно. «Он» изменил. «Она» ушла. Стала актрисой. Успех ошеломляющий. «Она» приезжает в город, где живет ее бывший муж. «Он» увидел ее на сцене, и жаркое чувство вспыхнуло с прежней силой.

— А она?

— Погоди! В антрактах он у нее в уборной, говорит ей о своей любви…

— И неужели она?..

— Конечно, нет! Она тверда. Неприступна. В ответ он слышит одно только слово. Гордое слово — «никогда».

Я облегченно вздыхаю. Драматизм положения разрешается в моем духе, и Вера, подстегнутая произведенным впечатлением, произносит торжествующую концовку:

— Она посвятила себя безраздельно театру и принадлежит ему одному. К прошлому нет возврата.

Этот эпизод Надежда Федоровна рассказала по необъяснимой ассоциации в дни нашей работы над постановкой леоновского «Нашествия» в ярославском театре. Давнее прошлое завладело было всеми нашими мыслями и чувствами, как вдруг Великая Отечественная война напомнила о себе голосом зениток, ворвавшимся в наш гостиничный номер сквозь плотную маскировку окон, — фашисты рвутся к ярославскому заводу автомобильных шин, а лакомая приманка никак им не дается. И на этот раз обстрел вскоре затихает. Надо возвращаться к прерванной работе, завтра с утра нас ждет встреча с коллективом Волковского театра. {132} А перед моими глазами снова проступает полуосвещенная комната в старинной усадьбе, по стенам портреты незнакомцев… Кажется, что они слушают двух подростков — одни снисходительно им улыбаясь, другие поглядывая на них брезгливо: то ли бывало в старину…

Мне кажется, будто я сам, своими глазами вижу, как кусочек осенней луны высунулся из-за дерева, да и зацепился за переплет оконной рамы. Тени тихонько отползли от дедовского кресла и, протянувшись по полу, слушают шепот девочек, а маятник старинных заморских часов знай себе отстукивает мерно и бесстрастно: «Как было, так и будет, как будет, так и было…».

— Ну а дальше, — спрашиваю я совсем тихо, боясь спугнуть видение.

— Дальше?..

Она тоже задумалась, — и ей, может быть, слышится въявь мерный стук старинного маятника…

— А дальше…

# **{****133}** Глава четвертая Трудные времена

После дедушкиной смерти Буславля осталась за дядей Колей, а Мария Николаевна передала свою часть наследства мужу — для покупки, по его непременному желанию, маленького имения под Вильнюсом — в то время этот город был известен под именем Вильны. Дом с хозяйством расположился в двадцати пяти верстах от Вильнюса, вблизи железной дороги. Федор Петрович увлекся покупкой со всем пылом своей страстной натуры. По его планам появился «висячий сад», разбили причудливые цветники, провели просеку, прямую как стрела, — она бежала через лес от дома прямо к полотну железной дороги, и нам бывало забавно, сидя на подоконнике одного из окон, выходивших на террасу, ждать прохода поезда — не доставит ли он к нам, в Марусино, гостей из Петербурга. Из окна бывало видно, как няня Констанция, которую в доме звали по-дружески Костюшей, везла по саду маленького Гришу в его колясочке, — садовая калитка вела прямо в поле, а полем до лесной опушки было рукой подать.

Гриша пользовался общей любовью, а с тех пор как с ним случилось несчастье — какая-то неизлечимая желудочная болезнь лишила его способности двигаться, — его любили особенно тепло и нежно.

Отцу Гриша был дороже всего на свете, и, может быть, ни с чем не сравнимое чувство обожания к больному сыну более всего одушевляло Федора Петровича на новые и новые затеи, украшавшие сад и радовавшие глаз. Мальчик походил на философа, {134} всегда молчаливого, сосредоточенного и грустного, и оттого радости отца не бывало границ, если какая-нибудь из очередных новинок вызывала на сосредоточенном лице маленького мыслителя солнечную улыбку и вдруг освещала его по-взрослому печальные глаза детски сияющей радостью.

Бывают лица — и у взрослых и у маленьких по возрасту людей, — отмеченные печатью неотразимого очарования. Не живое ли они воплощение того прекрасного, каким должны быть на земле истинные дети солнца? Даже случайный прохожий, взглянув на них мельком, уже не может отвести восхищенного взгляда. Гришин фотопортрет, единственное, что от него осталось, долгое время стоял у нас на письменном столе, и каждый, кто впервые видел его, спрашивал: кто этот замечательный мальчик?..

Пока это удивительное отражение солнечной природы людей было живым существом в образе сосредоточенного в себе ребенка, беспомощного и больного, он оказывался центром семьи, и даже белый пудель, непременный спутник отца, кумир его поклонниц и баловень друзей, — и тот дарил Гришу как особого избранника своей собачьей дружбой. Умный пес умел вести с ребенком беседы на языке, понятном только им обоим.

Был, впрочем, у пуделя еще один избранный друг, но к этой дружбе Гриша не испытывал ревности. Напротив, всей своей ребячьей душой мальчик разделял привязанность пуделя к Ивану Федоровичу Горбунову. Когда знаменитый рассказчик бывал у нас в семье, Гриша смотрел на него и слушал, никогда не прерывая, и так выразительна бывала его манера молча слушать, что могло казаться, будто говорит не один только Иван Федорович и Гриша не молча его слушает, а оба они разговаривают между собою тем же таинственным, им одним понятным языком, как и при беседах бессловесного пуделя с молчаливым ребенком…

Горбунов сочинял рассказы для себя сам. Их рождала острая наблюдательность артиста, оттачивавшая едкую сатиру на самые животрепещущие явления действительности. Сопровождая отца в его гастрольных поездках, Иван Федорович не щадил и отцовских поклонниц, когда они теряли всякую меру в восхищении талантом артиста и его редким по красоте голосом. Судя по анекдоту, который Горбунов сочинил и часто рассказывал, получалось так, что наутро после первого из выступлений певца город превращался в сумасшедший дом. Особенным успехом почему-то пользовался простенький романс, который начинался словами: «Прошу вас, птички, об {135} одном». Мелодия запоминалась сама собою, и у слушателей после концерта не сходило с языка певучее обращение к «птичкам».

Зашел будто бы Горбунов на почту по спешному делу, но не мог добиться толку. Повсюду слышались разговоры о вчерашнем концерте, о пении Комиссаржевского и о его «птичках». Чиновники досадливо отмахивались от посетителя, и наконец Иван Федорович потерял терпение.

— Поймите же, — закричал он на одного из почтовых чиновников, — мне необходима срочная справка, и я прошу вас только об одном…

Тут лицо чиновника осветилось мечтательной улыбкой и, обмакнув в чернильницу собственный палец, поклонник певца впервые взглянул на посетителя и дружески перебил его:

— Вот‑вот, — воскликнул он, — не правда ли, восхитительно: «Прошу вас, птички, об одном…».

И выдал нужную справку.

Этот незамысловатый рассказ, по словам мамули, звучал в передаче Горбунова, как злая критика на обывательское отношение к искусству. Горбунов не упускал случая осмеивать всякое проявление мещанства.

Широкой известностью пользовалась в свое время шутка, которой Горбунов угостил гостя англичанина в одном из аристократических домов Петербурга. Иван Федорович не жаловал «заграницы», но в Европе бывал и, хотя и не любил европейского уклада жизни, все же внимательно к нему приглядывался. На этот раз случилось, что на званом вечере «музыкантский стол» был сервирован для приглашенных артистов в отдельной комнате, смежной с гостиной. Скучая и злясь, Горбунов собрал вокруг себя тесный круг приятелей — они находились у него повсюду — и запасся некоторым количеством бутылок, к которым артист был не совсем равнодушен. Забавляясь бутылочкой, Иван Федорович разразился вдруг речью на английском языке. Это казалось непостижимым — всякому было известно, что Горбунов не знает по-английски ни слова. Между тем хозяин дома и почетные приглашенные, занимая гостя, не могли не заметить, что англичанин становится все более рассеянным.

— Я не могу понять, — пробормотал он наконец, — как сюда мог попасть лондонский полицейский? Из соседней комнаты отчетливо доносится его специфический жаргон. Но только я никак не могу разобрать, о чем именно он говорит!

Нелегко было понять это! Смысл горбуновской речи заключался не в словах, а в той социальной характеристике, которою Горбунов наделил созданный им речевой образ.

{136} Шутка вызвала много смеха, громче всех восхищался и хохотал англичанин.

Одной из наиболее удивительных особенностей горбуновского жанра была почти зримая речевая характеристика целой группы лиц одновременно. Огромная его фигура оставалась при этом неподвижной, редко-редко вырывался скупой жест в то самое мгновение, когда одного его только и недоставало для совершенной законченности исполнения. При этом лицо артиста… О, это незабываемое горбуновское лицо! Широкое, с крупными, округлыми чертами, оно было подвижно, как сама мысль рассказа. Лицо Горбунова обладало выразительными средствами, равными театральной сцене, где появлялись бы и действовали один за другим вереницы образов, каждый из которых соперничал бы с остальными силою сатирической точности и злости. И в то же время картина, рисуемая рассказчиком, была настолько смешной, что зрительный зал бывало стонал от хохота, а наш отец, слушая Горбунова у себя дома, кончал тем, что падал на пол, и слезы лились у него из глаз…

Успех, которым пользовался артист у зрителя, был, можно сказать, фантастический. Некоторое представление о нем дает, например, такой случай.

Как-то Ивану Федоровичу случилось съездить в Ялту на короткий отдых. Из афиш, расклеенных по городу, он узнал, что сегодня в летнем театре выступает он сам, Горбунов, со своими рассказами. Дождавшись вечера и облачившись во фрачный костюм, Иван Федорович явился в театр перед самым началом концерта. Прошел за кулисы:

— Я желаю видеть артиста Горбунова, у меня к нему срочное дело.

— Пройдите вон в ту уборную.

Какой-то пожилой мужчина актерского вида, одетый также во фрак, при появлении Горбунова изменился в лице, на мгновение онемел и вдруг повалился в ноги:

— Не погубите! Пришел в Ялту пешком. Все проел. Погибаю с голоду. Ваш репертуар знаю, как «Отче наш». Решился. В театре аншлаг. По повышенным ценам. «Верхушки» мои. А у меня семья. Ждет меня сегодня с заработком. Здесь, в Ялте, все горят. Только на ваше имя можно было собрать полный театр. Не погубите!

Горбунов поднял неудачника с колен и строго сказал:

— Раз что вы собрали публику на Горбунова, публика Горбунова и услышит. Я сам исполню свою программу. А что касается обещанных вам «верхушек», они при вас и останутся.

{137} Конечно, Иван Федорович Горбунов был явлением исключительным, уникальным. Но в то же время было бы ошибочным счесть его одиночкой как по идейной направленности его творчества, так и по его внутреннему облику. Тот круг людей искусства, с которыми связана наша семейная хроника, определялся общностью их творческих идей и душевного склада. В этом смысле возможно сопоставление с Горбуновым еще одного друга всей нашей семьи, имя которого уже подернуто тенью забвенья, — оперного певца Сариотти. Его дружба с Федором Петровичем возникла еще в Италии, в годы вокального совершенствования обоих молодых людей. Сариотти в своем друге видел идеал оперного артиста, мастера, в совершенстве владеющего итальянской школой вокала. Впоследствии, как бы в подтверждение этому, другой соловей русской оперной сцены, Собинов, уже достигнув вершин вокального мастерства, продолжал совершенствоваться, как известно, у итальянских профессоров до конца своих дней. Однако Федор Петрович не удовлетворялся одним только безукоризненным вокалом. Артист стремился к разносторонней творческой вооруженности, избирая для этого непроторенные пути. Среди невозмутимой исполнительской оперной рутины он был один из немногих артистов-новаторов.

В годы пребывания в «департаменте оперных дел», каким был Мариинский театр в руках петербургских чиновников, отец, не стесняясь, осыпал бранью все тупое, бездарное и отсталое, с чем ему приходилось встречаться как артисту и педагогу. Но в то время как он давал полную волю своему артистическому темпераменту и, громко негодуя, наживал себе непримиримых врагов, Сариотти накрепко замыкался в себе и в своем добровольном одиночестве становился все более злым, хмурым и жестоким, тоже не наживая себе этим друзей. Только у нас в семье Сариотти «оттаивал» и давал себе волю беспощадно высмеивать нелепости современного ему быта и язвы общественного порядка. Как ни горька была правда его слов, она преподносилась им с таким своеобразным юмором, что у слушателей то и дело вырывался безудержный смех, к особенному удовольствию отца.

Жизнерадостный смех, наполнявший нашу городскую квартиру, звенел с каждым нашим приездом в Марусино и среди деревенского простора. Казалось, не было конца беззакатной радости в нашей семье… Так казалось до первого рокового удара, когда не стало маленького Гриши. Целая волна фиалок покрыла собою худенькое, исстрадавшееся тело, сверху легла гробовая крышка, и на старинном литовском погосте вырос новый могильный холмик.

{138} В детстве быстро залечиваются самые тяжелые раны. Снова зазвенел в Марусине безудержный смех трех сестер, опять завелись шалости и забавы, на которые Вера по-прежнему была неистощимой мастерицей.

Она любила усадьбу под Вильно не меньше, чем отец. Усадьба была действительно очень хороша. По одну сторону дома протекала красивая, живописная Вилия, по другую был вырыт небольшой пруд. В нем водилось невероятное количество лягушек, — весной приходилось уничтожать икру, чтобы помешать размножению лягушечьего населения. Это делалось просто: рыбацким сачком икру выбрасывали на берег и размазывали по траве или по песку на самом солнцепеке и оставляли сохнуть. Нас, детей, очень занимала эта процедура, и мы часто приходили смотреть на нее. Однажды Вера не утерпела: пока на берегу пруда никого еще не было, разыскала сачок, и мы взялись за работу сами. Дело оказалось не таким легким, как можно было думать, глядя со стороны, и мы скоро устали. Присели отдохнуть на берегу. Но вдруг Вера вскочила с травы. Я насторожилась: наверно, придумала что-нибудь необыкновенное, но что? Что именно? Я напряженно жду разгадки. Наконец особенным, проникновенным голосом Вера говорит мне:

— Знаешь что, Надя?.. Ведь если человек чего-нибудь очень захочет и твердо поверит в то, что может это сделать, он непременно сделает. Вот, например: Христос ходил по водам, потому что верил. И ты тоже можешь стать на воду и пойти по ней, если только скажешь себе, что веришь. Хочешь, попробуй сейчас.

В Верином голосе, в ее глазах, во всей ее фигурке столько затаенного ожидания, что мне не пришлось долго раздумывать. Раз что Вера этого хочет, я встаю с места, спускаюсь к воде, медленно вхожу в нее и громко повторяю: я верю, я верю, я верю… Дно топкое, я чувствую, что вязну, стараюсь выбраться на твердое место, вязну еще больше, падаю в воду, беспомощно барахтаюсь в ней и уж не говорю о своей вере, а со страху кричу и плачу. Сестра испугана за меня сильнее, чем я сама, но у нее хватает самообладания помочь мне выбраться на берег, своими руками снять с меня промокшее платье, обувь и чулки и разложить все это на солнце, рядом с лягушечьей икрою… Желая меня утешить, она говорит мне примиряюще:

— Значит, ты не до конца поверила…

Мне совестно, что я поверила «не до конца», и она немного сконфужена, но тут же, едва отдышавшись и взглянув на меня, на мое заплаканное лицо, на мои мокрые волосы, {139} с которых все еще бежала струйками вода, на весь мой печальный вид, она залилась смехом. Вера смеялась так заразительно, что нельзя было не засмеяться вслед за ней. Тем и кончилось мое неудачное «хождение по водам».

Вера чувствует все-таки, что совесть у нее не чиста. Ей хочется сгладить неприятное впечатление от неудачной затеи, и она придумывает другую:

— Давай, Надя, покатаем Олю, вон она идет, видишь? И жеребеночек все время вертится около нас, верно, он и теперь где-нибудь поблизости. Давай, позовем его, хочешь?

Жеребеночек был ручной, доверчиво шел к людям на зов, позволял садиться на себя и вообще был покладистого характера. Почему бы, в самом деле, не покатать Ольгушу?

Отправились все трое за калитку, нашли жеребенка, он с готовностью подставил спину Ольге, и только что хотели начать прогулку организованным порядком, как на жеребенка нашла блажь: он вырвался и понес седока на луг. По счастью, Пегасу приглянулась сочная трава, он ее стал мирно пощипывать, а наездница скатилась через его голову так удачно, что отделалась испугом.

После новой неприятности только и осталось идти гулять через поле к лесу по любимой Гришиной дорожке. На обратном пути нарвали фиалок и одуванчиков, я сплела Вере венок, он к ней очень шел. Вернулись домой и сразу же отправились на розыски мамуси, чтобы похвастаться первыми в этом году цветами, а нас подстерегал удар, страшнее которого не мог бы нанести самый беспощадный из врагов. От нас ушел отец. Случайный порыв страсти, непоправимое стечение обстоятельств — и жизнь семьи круто повернула в сторону с прямой дороги.

Помню, как Вера и я, обнявшись, стояли возле нашего любимого окна. За ним, мимо просеки, в урочный час, как всегда, проскользнула сине-желто-зеленая лента поезда. Как будто ничего не случилось, как будто не открылась новая глава нашей семейной хроники, как будто над ее новой страницей не склонилась в тяжелом раздумье мамуся, ставшая нам по-новому близкой и больше прежнего любимой.

Венок так и остался на белокурой Вериной головке. Вьющаяся прядь выбилась из-под него, упала Вере на глаза, а из них катились слезы, прозрачные, обильные, неудержимые. Вера ведь папина дочка, и я понимала, как по-особенному больно Вериному сердцу, — эта боль заглушала мое собственное горе, и оттого глаза мои были сухи. И вдруг мне вспомнилось: отец показывает палец и, смеясь, ласково дразнит:

{140} — Ну, плакса, что же ты? Ну, заплачь, плакса, заплачь? что же ты не плачешь?

Сегодня я уже не заплачу. На этом повороте кончилось мое детство.

Нашелся добрый человек, который помог мамуле вывести семью из тяжелого положения: в доме жил в качестве управляющего имением друг всей нашей семьи Гаврила Тимофеевич. Не забывала мамуля всю жизнь, как он, запершись с нею в ее комнате от нас, убеждал, стыдил ее и, горячась, выговаривал:

— Надо выводить девочек в люди? Надо. Надо обеспечить им безбедное существование? Надо. А ведь сбережений у вас, поди, нет никаких? Никаких. Вот и выходит, что за имение надо взяться по-хозяйски. До сих пор оно было для вас не имением, а дачей.

Гаврила Тимофеевич взялся за дело всерьез: развел птицу для сбыта виленским скупщикам. Наладил молочное хозяйство. Готовил еще и новые какие-то затеи, и у мамуси лицо светлело надеждой: авось, авось.

Тем временем над ее головой заносился еще удар. В той, новой семье ожидали первого ребенка, стал необходимым церковный брак, стал нужен развод. Консисторские чиновники только того и ждут — запахло деньгами. А где их взять? Один источник — Марусино. Но это еще полбеды. Консистории одних денег мало. Для развода духовные отцы требуют доказательств супружеской неверности, и тот, кто с помощью подставных свидетелей примет вину на себя, уж не сможет вступить в новый брак. Значит… Отец виновной стороной быть не может — венчаться надобно ему, а не мамусе. И она, не задумываясь, принимает на себя мнимую вину, а с нею вместе и всю гнусную грязь консисторских формальных процедур. Этот новый долг любви был выполнен с прежним мужеством, без упреков и жалоб, без слез и истерик. То есть где-то, сама с собой наедине, она, может быть, и наплакалась вволю, но этих слез ее никто никогда не видел и ничего о них не знал…

Марусино продано. Живое участие в моей судьбе принял сводный брат Федора Петровича, старший врач Свято-Троицкой общины в Петербурге, Колбанович, бессемейный «дядя Паша». Но средства его были ограничены небольшим докторским жалованьем. Жизнь сложилась по-холостяцки. Кто у него в доме станет по-настоящему заботиться о девочке? Выход нашелся. Какая-то из великих княгинь имела касательство к Общине, и под ее покровительством оказался один из женских институтов. При такой протекции для доктора не {141} составило большого труда устроить меня в институт на казенный счет. Мое будущее, таким образом, казалось совершенно обеспеченным. Но я сама была об этом другого мнения. С первых дней моего пребывания в закрытом учебном заведении я почувствовала, что институтская обработка означала для меня коренную ломку понятий, склонностей и симпатий. Так оно и было в действительности.

Когда-то замужество нашей матери вызвало переполох в тех самых общественных кругах, для которых институт был призван поставлять невест или будущих воспитательниц. Дитя романтического брака, я не могла не представлять собою прямой им противоположности как свободолюбивый и упрямый, то есть по самой своей природе крамольный, дичок.

С первой встречи обе стороны вступили между собой в непримиримую войну. Впрочем, борьба, приостановленная летними каникулами, не успела нарасти до катастрофического напряжения.

Дядя Паша состоял домашним врачом в доме Рукавишниковых, известных в свое время миллионеров и владельцев огромного имения близ станции Сиверская по Варшавской железной дороге. Врач был в дружеских отношениях с хозяйкой дома, и она любезно пригласила меня провести у нее в имении лето. Я встретила радушный прием в усадьбе, дружеское внимание служащих. В имении гостила небольшая группа молодежи, и, бывало, ребячась вместе с ними, я испытывала горькое чувство при воспоминании о недавнем золотом времени, когда делила с Верой ее театральные выдумки и другие причуды нашего вольного воображения. В то же время я впервые почувствовала, что принадлежу к числу людей неимущих, стесненных в средствах, и в мой детский, еще не окрепший разум навсегда врезался глубокий смысл двух обыденных слов: «бедные люди». Здесь я впервые поняла, что даже искренняя благожелательность к бедному человеку проявляется богатыми людьми только как великодушный подарок.

По странной случайности Павел Павлович также бывал в имении Рукавишниковых, но уже значительно позже, и к тому же гостем совсем особого рода.

«Мать одного из моих университетских друзей, — вспоминает он, — состояла врачом в больнице, содержавшейся на средства владельца имения. Тут же, на селе, вблизи усадьбы, Рукавишниковы открыли театр; спектакли ставились силами местных крестьян под руководством специально приглашенного режиссера и при участии наезжих профессиональных актеров. Среди них по протекции больничного врача {142} оказался и я, студент-любитель. Спектакли классического репертуара ставились тщательно, да и к тому же вырваться из города зимой, в морозные, солнечные дни, когда сиверский воздух бывает так неповторимо хорош, доставляло двойное наслаждение. При всем том наезды в сиверский театр оставляли в душе чувство горечи и беспокойства. На театральной затее Рукавишниковых лежал отчетливый отпечаток меценатствующей прихоти — подачки с господского стола. И случалось, что эти подачки становились людям поперек горла.

Среди наиболее даровитых актеров-любителей особенно выделялась крестьянка, игравшая такие ответственные роли, как Лариса, Катерина, Луиза и им подобные. Она пользовалась успехом, и слух о ней не мог не дойти до рукавишниковской усадьбы. Мне не известно, как и кто уговорил актрису-крестьянку попробовать свои силы в Петербурге на профессиональной клубной сцене. Я не знаю в подробностях и того, каким был короткий и тяжелый путь актрисы-самородка. Но случилось так, что спустя несколько лет я встретил Надеждину в городе. Она казалась морально и физически разбитой. На мои осторожные расспросы отвечала смущенно, не глядя в лицо. Говорила о своей признательности тем, кто не дал ей умереть с голоду, устроив место билетерши в одном из летних садов с кафешантанной программой. Бедная девушка! О своих бывших меценатах Надеждина не упомянула ни словом, ни намеком. Да и к чему было вспоминать о них? И без слов было ясно, что Рукавишниковы не могли похвастаться ни уменьем, ни желаньем находить, выдвигать и поддерживать народные таланты. Для актеров-крестьян рождественского театра радости искусства оказывались милостью, поданной, им из чужого кармана».

Этот короткий рассказ, которым Павел Павлович откликнулся на мои воспоминания о рукавишниковской усадьбе, объяснил мне с совершенной ясностью те глубокие внутренние причины, которые в свое время не могли дойти до моего, детского сознания и все же делали мое пребывание в гостях у миллионеров-помещиков неуютным, а вернее сказать, мучительным. К осени я покинула усадьбу с чувством громадного облегчения. Но институт не стал мне от этого милее прежнего. По возвращении я не переставала горевать и рваться на свободу. Вера, прослышав о моем бедственном положении, привезла ко мне отца с тем, чтобы он взял меня к себе на собственный риск. Но начальство отказало. Девочку можно выдать только тому лицу, кто поместил ее в институт. Но ни мамуся, ни дядя Паша не слушали никаких уговоров, {143} и я решилась прибегнуть к крайнему средству: начала всячески калечить себя. Крепкий организм сопротивлялся, но и на него нашлась наконец управа. Первыми начали сдавать глаза и вскоре подались настолько, что врачи надолго запретили всякие занятия. Значит, — ура! — прощай ненавистный плен института!

Полутемная квартира, в которой ютилась мамуся, казалось, соскользнула со страниц «Бедных людей» Достоевского. Потом квартиру из «Бедных людей» сменило жилье близ железнодорожного товарного двора на Гончарной улице. С оглушительным грохотом прыгали по булыжным кочкам ломовые телеги, толкался вполпьяна неизвестный сброд, в порывах ветра одичало носились по изломанным тротуарным плитам клочки соломы, сена и пыли, как жалкое подобие деревенского перекати-поле…

Бывало, Вера и я смотрели из окна сумрачной комнаты на уличных прохожих, усевшись на подоконнике точно так же, как когда-то, в счастливые дни, в Марусине… Но какая во всем плачевная разница! Унылый городской пейзаж нагонял унылые думы. Бедная мамочка! Как бы ей помочь выбиться из тяжелой нужды?..

— Я бы, Вера, на твоем месте, пошла в Александринку, прямо к директору. У тебя всегда наготове твоя старая дева «Пынгадар»… Ты, честное слово, замечательно показываешь, как она кокетничает и воображает, что все в нее могут влюбиться. Вот ты и представь ее директору, он сразу же примет тебя в труппу, ты прославишься и заработаешь много денег…

Вера тяжело вздыхает:

— А интриги? Ты забыла? Папа как ненавидел дирекцию за то, что она интригует. Сариотти говорил, что и сами артисты готовы заклевать всякого, кто не умеет себя отстаивать. А где же мне отстоять себя? Значит, заклюют.

Теперь вздыхаю я.

— Хорошо бы попроситься на какую-нибудь работу. Вот, например, на табачную фабрику. Или еще куда-нибудь. Ты как думаешь, Вера, там берут подростков, вроде меня?

— Может быть, и берут. А может быть, и не берут. А может быть, нам бог поможет, я встречусь с очень-очень богатым миллионером, он в меня влюбится и сделает предложение, я скажу ему: «Да, я согласна стать вашей женой, но только, если вы обеспечите на всю жизнь сестру и мамочку»…

— А вдруг он будет старый, лысый, безобразный, как в песенке Мусоргского?

{144} — Ну… Мы еще подумаем об этом… а пока, Надя, знаешь что? Я сберегла немножко денег, купим chocolat mignon? Наш любимый? На последние. А уж потом будем действовать.

От этого предложения обеим стало весело на душе и, сорвавшись с подоконника, мы кинулись к двери. На пороге чуть не столкнулись с Гаврилом Тимофеевичем. Верный наш друг после продажи Марусина перебрался в Петербург, на какую-то службу. У него самого заработок был плох, и все же только с его помощью да еще заботами дяди Мити наша мать кое-как перебивалась. Но пройдет еще немного лет, и Гаврила Тимофеевич сам себя перестанет узнавать. Повсюду — и дома, и среди городских хлопот, по глухим переулкам, и на широких проспектах — ему все чаще станет казаться душно и тесно. Все больше будет угнетать мысль о нужде, из которой никак не вызволить дорогих и милых ему людей. День ото дня станет он молчаливее, ослабеет он телом и духом и увезут его однажды в лечебницу для душевнобольных, чтобы там и кончил он безвестные печальные дни.

Но нас ждала своя судьба, свои заботы, свои радости. Пришло наконец то, что обычно приходит в жизнь молодых людей. Явился художник. Талантливый. Красивый. Титулованный. И хотя граф не был богат, Вера сказала: это он!

Свадьбу справили с непонятной и ненужной поспешностью. И скоро сказалась странная особенность этого брака: хотя с течением времени чувство «молодых» как будто и не теряло своей первоначальной свежести, но со стороны становилось все труднее определить, что именно одушевляло их союз, что сильнее — жар ли взаимного влечения, или столь же страстные порывы взаимного отталкивания? Приливы сменялись отливами, и в самые трудные минуты Вера искала спасения в моей к ней близости.

Между мамусей и Верой возник безмолвный спор: если я отсылалась в Москву, где в то время профессорствовал наш отец, — Вера спешила вызвать меня обратно, не находя без меня нужной ей опоры. Тогда мамуся всеми силами старалась удержать меня возле себя, боясь, что надломят мне душу противоречия, еще чуждые сознанию подростка.

Забившись на чердачок пригородной дачи, принуждая себя не слышать тяжелых столкновений между женой и мужем, я, бывало, обмирала от страха. Мне чудилось, что вот‑вот наступит мгновение, ртуть поднимется делением выше, и одному из двоих — или ему, или Вере — не станет места на земле. Только бы не упустить нужного мгновения, не дать случиться непоправимому…

{145} Дни бежали. Из подростка я превратилась в девушку, но по-прежнему жизнь моя определялась замкнутым кругом одних и тех же противоречий, все тем же неизживаемым ощущением рокового гнета, нависшего надо мной и над сестрой грозною тучей.

Счастье непринужденного творчества, чувство полного внутреннего освобождения дарила мне в то время только музыка. В моем воображении музыкальная гармония принимала пластические формы, рождая импровизированный, свободный танец, пластическую неподвижность живых картин. Молодой художник стал их деятельным организатором. Однажды я поймала на себе взгляд молодого человека, который должен был принадлежать только моей сестре. Сердце сжалось предчувствием беды.

Как-то мамусю навестил ее давнишний знакомый, известный театрал Желябужский. «Я слышал от молодежи, дорогая Мария Николаевна, — говорил он, — что ваша дочь, Надежда Федоровна, интересно фантазирует по музыке. Ей надо готовить себя на сцену. Я беседовал с некоторыми из моих друзей. Мы хотели бы предложить вашей дочке скромный дебют. У нас, в железнодорожном клубе, есть кружок порядочных любителей. Разрешите Надежде Федоровне сыграть с ними маленькую пьесу “Белая лилия”, — вы, может быть, слышали об этой изящной безделушке… В ней есть, как нам кажется, подходящая роль для Надежды Федоровны. А дальше будет видно. Пока это только начало».

В самый разгар приготовлений к этому спектаклю моя судьба круто переменилась. Мною овладела мысль о долге самопожертвования, с которым сестра должна прийти сестре на помощь. Я приняла яд.

В народе говорят: сердце матери — вещун. Только оно, вещун-сердце, помогло матери вырвать меня из рук смерти, уже мертвенно похолодевшую.

… И все же случилось непоправимое. Я стала женой человека, злая воля которого уже надломила жизнь моей сестры. Первая попытка идти на сцену отодвинулась на долгий срок.

В одном из уголков нынешней Ленинградской области я нашла приют для себя с дочерью и ее отца. Жилось одиноко, но могла ли я на это жаловаться? Я искала одиночества. Мне казалось, что вдали от города легче будет создать семью, и с ее помощью тот, кто стал мне мужем, начнет новую жизнь — как художник и как человек. Я ошиблась. Мои усилия разбивались о дикую распущенность графа. Всегда на грани обмана, насилия и даже убийства… Безудержные {146} романы с замужними и незамужними женщинами, кутежи на вокзалах, на охоте… И все чаще, все настойчивее поднимались в душе требовательные вопросы: куда же ведет такая жизнь, на что она нужна? Я не переставала слышать этот требовательный голос в лесах, по которым пристрастилась ходить с ружьем за плечами, в саду, который развела при доме, за лечением крестьян, которых пользовала местная больница одними только содовыми порошками. Неприметно для меня самой природа и народ взяли меня под свою целительную охрану и живительными оказались ростки тех семян, которые посеял когда-то гений Мусоргского в моей детской душе. Они спасли меня от равнодушия к трудовому народу и оградили от слащавой его романтизации. Год от году, все теснее сближаясь с людьми деревни, я видела жизнь простых людей такою, какова она была на самом деле, с неизбежным и тяжелым распадом патриархального быта, с неумолимым приходом к власти «господина Купона».

#### Страницы из старинной тетради

Жизнь с графом в деревне, в моем добровольном затворничестве, с каждым годом становилась невыносимее.

Было бы ужасно для меня вспоминать все те сцены, которые я вынуждала себя терпеть ради моей дочери. Все они были не только отвратительны, но и беспричинны: в меня целились из револьвера, меня жгли нагретыми щипцами для волос или, приставляя кинжал к груди, грозили зарезать.

Последний год жизни с отцом моего ребенка был особенно ужасным. Достаточно стало ничтожного повода, чтобы здоровье мое расстроилось окончательно. Возле нашего дома загорелись два сарая с соломой. Чтобы помочь отстоять от огня дом, в котором мы жили, я одна, своими силами, принесла и приставила к крыше лестницу, которую в обыкновенное время не могла сдвинуть с места. На другой же день я заболела. Болезнь довела меня до такого состояния, что окружающие были уверены в том, что я умру. Ко мне привели священника, и он причастил меня. Однако организм мой оказался сильнее, чем можно было думать, — я осталась жива. А «он» заговорил о том, что я только притворяюсь больной, что такая жена ему не нужна, и уж пусть бы лучше я действительно умерла вместе с моей дочерью, потому что, если я никогда не поправлюсь, он все равно задушит нас обеих.

Такой угрозой он кончал всякую из подобных сцен, даже когда бывал трезв. Но он часто и помногу пил — иногда вместе со своим егерем — на охоте. Потом обычно бывал припадок {147} раскаяния. Тогда он просил прощенья, клялся, что не может жить без меня, что без меня он жить не будет. Клятвы свои он скоро забывал и возвращался к старому.

В день моего бегства он отправился на охоту, пил там, как всегда, но, вернувшись домой, по виду казался довольно трезвым, хотя все-таки кричал и грозил так, что Настя, моя горничная, стала неотступно следить за ним. Прокравшись в мастерскую, она закричала оттуда: «Бегите скорей, он хочет убить вас и барышню!» Сейчас же вернувшись, Настя накинула нам на плечи — мне и моей девочке — что только попалось под руку: на дворе стоял мороз, и втроем мы побежали к соседу, крестьянину-финну. Следом за нами в избу вошли хозяин и крестьянин Тарас Дмитриев, который всегда жалел меня. Они заперли за собою дверь на крючок и сказали, что были у нас на кухне, когда туда вбежал граф. Он стал грозить, что, если за ним будут следить, он всякого убьет на месте. Было известно, что у него как у охотника много оружия.

В то самое время, как они мне это рассказывали, за окном послышались выстрелы, и человек шесть перепуганных крестьян с криками пробежали по улице. Тарас Дмитриев вышел, крадучись, из избы, чтобы узнать, что именно произошло. Настя догадалась вовремя послать Митю, мальчика лет тринадцати, бывшего у нас кучером и конюхом, в соседнюю деревню, чтобы позвать на помощь тамошнего охотника, Тимофея Михайлова, с семьей которого я дружила. Митя вернулся от Тимофея, а с ним вместе вернулся в избу и Тарас Дмитриев. Оба они сказали, что, по-видимому, выстрелы были даны в воздух и никому никакого вреда не причинили.

В тот же миг раздался стук в дверь.

— Кто идет? — разом спросили крестьянин финн, Тарас и Митя, караулившие возле дверей.

— Не бойтесь, — ответил голос егеря Макара, — это я и Тимофей со мною.

Ему открыли — он был один. Я испугалась, не ожидая от него добра.

— А где же Тимофей?

— Да тут он, тут…

Макар повернулся к дверям с тем как будто, чтобы позвать Тимофея, — и исчез. Караульщики подтвердили, что Тимофея с ним не было.

Если бы я в то время знала, что из избы есть другой выход, — я бы убежала тогда же. А выход был, и позже он-то меня и спас.

{148} Прошло ровно столько времени, сколько понадобилось, чтобы Макар успел пройти в графский дом и вернуться обратно. Снова раздался стук в дверь. Мы не отворяли — слышали голоса графа и Макара. Егерь настойчиво повторял: «Здесь они, говорю вам, что здесь!» Затем егерь ударил в дверь с такой силой, что дверной крючок сломался, и они вошли. Я увидела «его» лицо — оно было таким злым, что я уж не о смерти думала — она была бы блаженством по сравнению с тем, чем он мне грозил много раз. Что было делать? Они повели нас. Он только сказал дочери:

— Надень пальто, погрейся в последний раз.

Парадная дверь дома была раскрыта настежь, но я почему-то прошла черным ходом, желая, вероятно, хоть на несколько минут оттянуть то, что меня ожидало. Настя успела мне шепнуть, что пойдет позвать мужиков, и повернула назад. Впоследствии она мне рассказала, что, уходя, слышала, как граф сказал Макару: «Когда войдем, все двери закрой крепко, я с ними расправлюсь».

Я и дочь прошли коридор, вышли в переднюю, и я увидела, что дверь на улицу оставлена еще открытой. Тогда, стараясь придать голосу наружное спокойствие, я громко сказала:

— А где же няня? Ну‑ка, посмотри, Леля, нет ли ее на улице?

С этими словами я вместе с дочерью вышла на крыльцо. Увидела: Настя говорит что-то Тарасу. Я бросилась к нему:

— Спасай нас!

Позади послышались шаги Макара, но мы уже бежали. Девочку нес на руках Тарас. Макар еще что-то кричал, когда мы вбежали в избу к финну. Тут-то я и увидела другой спасительный выход — дверь из сеней вела прямо в поле, и она была открытой. Мы выбежали, закрыв ее за собою, и едва сделали несколько шагов, как впереди показались двое мужчин, — было уже десять часов вечера и разглядеть их было трудно. Подумалось, а что если это граф и Макар идут нам навстречу?! Нет, слава богу, к нам шли на помощь Тимофей с деревенским кабатчиком. Мальчик Митя предупредил их о грозившей нам беде и, возвращаясь обратно, оставил спасительную для нас дверь открытой.

Как мы пробежали расстояние, отделявшее нас от кабака? Я теряла силы с каждым шагом, и меня волочили по снегу Тарас и Настя. Девочку взял на руки Тимофей.

Тарас запер нас у кабатчика и побежал в деревню за лошадьми. Жена кабатчика разжалобилась, дала нам теплую обувь, платки, одела Настю — она была в одном платье, — {149} и мы поехали за семь верст к соседям. На прощанье крестьяне сказали:

— Кабы знать наверное, что он сумасшедший, мы бы его связали. Да никак нельзя этому поверить. А коли не сумасшедший, так пришлось бы ответить.

Я узнала впоследствии, что происходило дома после нашего бегства. Граф вернулся в избу финна и, чтобы обыскать все углы, выгнал ребятишек на мороз. В избе у Тараса перебил оконные стекла. Кинулся к сельской учительнице, которую я близко знала, и, не найдя нас и у нее, решил, что мы со страху утопились в проруби — за домом было большое озеро. От этой мысли пришел в отчаяние, плакал, клял себя. Когда же узнал, что я с дочерью уехала в Петербург, понял, должно быть, что это — навсегда. Настолько-то он меня знал.

В Петербурге я поселилась временно, вместе с девочкой, у мамы с Верой. Вскоре я перебралась к дяде Мите, который снял для этого квартиру с отдельной комнатой для меня. Присяжный поверенный Блок, начавший дело о разводе, устроил меня на работу в одно из железнодорожных управлений; большую помощь в этом оказал Блоку известный балалаечник Андреев. По совету Анненковой-Бернар начались занятия у Писарева. А потом… Потом от Писарева пришло письмо. Артист необыкновенной физической мощи и удивительно мягкой души любил вкладывать свои письма в крошечные конвертики. Из такого миниатюрного конверта я вынула однажды адресованное мне письмо. Оно было немногословно, но содержало смысл всей ожидавшей меня жизни. В нем было признание таланта и требование идти на сцену.

Начался путь актрисы.

# **{****150}** Глава пятая Спектакли петербургских студентов

В девятнадцатом веке на петербургских улицах не в редкость были деревянные особняки с мезонинами. Ближе к центру их теснили многоэтажные дома, но только много лет спустя, в дни блокады Ленинграда, с его улиц навсегда исчезли деревянные строения: жители города, осажденного фашистами, разобрали их на дрова, все, без остатка.

В 90‑х же годах прошлого столетия особнячки, обшитые тесом, стояли даже невдалеке от Невского. Моя мать, овдовев, поселилась в одном из них. Дом стоял вторым от угла у перекрестка Саперного переулка и Надеждинской улицы, зажатый между двух кирпичных «громад», в которых почему-то не чувствовалось множества их обитателей. Безмолвие Саперного переулка спорило с тишиной Надеждинской улицы. Во времена Гоголя она называлась Шестилавочной. Теперь она названа именем Маяковского, но не стала шумнее прежнего. Тишина ничем не нарушалась в четырех комнатах нашего домика. Она меня не тяготила: в двадцать один год не так уж много часов проводишь дома. А за стенами уютных комнат, вдалеке от любимой, уже старевшей матери — в университетских аудиториях и коридорах, в кругу друзей, на студенческих спектаклях и в их репетиционной суматохе — жизнь била ключом.

Студенческие спектакли составляли центр моих университетских занятий. Для юридических наук оставалось ровно столько времени, чтобы без особого конфуза перебираться с одного курса на следующий. Впрочем, я не составлял исключения. {151} Мое тяготение к театру, музыке и литературе делила со мной еще с гимназических лет группа друзей, талантливых, смелых, отзывчивых, и я смотрел на будущее с радостным доверием.

Пестрый студенческий народ жил многообразными интересами и тяготел к нашим спектаклям. «Благотворительная» цель, с которой давались наши вечера, связывала их участников с землячествами, а земляческим организациям спектакли были на руку, потому что наши вечера служили источником денежных средств, маскируя их нелегальное назначение. Театральные занятия нередко оказывались еще и средством вовлечения в политические интересы тех студентов, которые заслуживали доверие.

Большинство молодежи, увлекавшейся искусством, прямого отношения к политическим организациям не имело. Они только «сочувствовали», хотя их сочувствие не оставалось пассивным. Нередко случалось, что они оказывали деловую помощь в устройстве, например, самодельного гектографа, в печатании листовок, либо в их распространении и даже в сочинении политических памфлетов. Так, например, в числе будущих профессиональных актеров был поэт-любитель Сергей Иванович Клеманский. Он не имел прямого отношения к политическим группировкам, но именно его перу принадлежала сатирическая поэма «Как студенты горе мыкали», имевшая определенную политическую направленность. Название говорило само за себя. В то время министром просвещения был Горемыкин, и по игре слов в заголовке становилось ясно, кому именно посвящен памфлет. Он пользовался заслуженной популярностью, и мы, друзья анонимного автора, могли гордиться успехом своего товарища по сцене.

В нашем товарищеском кругу велось немало горячих споров, в особенности когда вопрос касался нашего актерского цеха. Оно и понятно. Состав студентов-любителей был действительно сильным. Чего стоил один Качалов? Для нас, его сверстников, тогда он был только Васей Шверубовичем, скромным сыном сельского священника. Прошли годы, и в нем признали выдающегося актера нашей эпохи. Немало зрителей с признательностью вспомнят бывшего студента-технолога И. К. Самарина-Эльского. Иосиф Константинович пользовался доброй славой не только как актер, но и как видный профсоюзный деятель.

Стал впоследствии актером театра Корша обаятельный Микулин, а Ленинград еще помнит по Александринскому театру артиста Мальского и по Передвижному, а затем по Красному театру — С. И. Клеманского. Одним из видных антрепренеров {152} стал Н. Н. Михайловский. Прекрасный актер, он еще в студенческие годы с успехом соревновался с Качаловым в роли Несчастливцева. Н. А. Листова советские зрители узнали по работе в областных театрах, так же как и его жену, первоклассную актрису Медведеву. П. Н. Петропавловский по святил свой большой актерский опыт колхозным театрам.

Актерские увлечения делили с нами и такие будущие знаменитости, как Николай Николаевич Ходотов. Тогда он учился в Петербургской императорской театральной школе, но был своим человеком в кругу студентов-любителей. Елена Маврикиевна Грановская состояла слушательницей Бестужевских курсов и в то же время была постоянной участницей студенческих спектаклей.

Были среди нас и такие любители, кто в занятиях искусством искал только средства весело провести время, но и они подчинялись чувству ответственности, которое было присуще участникам общей нашей работы. Талантливая молодежь постепенно вырабатывала крепкий сценический ансамбль, спектакли пользовались заслуженной популярностью — их охотно посещали не только сами студенты, их родные и знакомые, но и некоторое число взыскательных театралов.

Сказать по совести, все-таки успех завоевывался не столько участниками спектаклей, сколько их замечательными руководителями, выдающимися мастерами сцены. Молодея возле своих юных питомцев, в работе они не щадили ни сил своих, ни времени, хотя их труд вознаграждался одним только сознанием достигнутого успеха. Среди этих артистов моя благодарная память отдает первое место имени Модеста Ивановича Писарева.

Я не знаю такого случая в жизни театрального Петербурга, когда бы всеми признанный моральный авторитет Писарева оказался хоть сколько-нибудь поколебленным. Так было и в нашем кругу студентов-любителей, высоко ценивших Модеста Ивановича и как человека и как артиста.

Мы еще не знали о том, с каким огромным успехом играл он в свое время Арбенина, как бывал истинно вдохновенным и великим в тех ролях, где мог дать волю своеобразному романтическому реализму, дух которого оживлял лучшие его сценические создания. Мы не знали, что непревзойденным по силе чувства и по благородству формы было исполнение Писаревым таких ролей в пьесах Островского, как Краснов — «Грех да беда на кого не живет», Грозный в «Василисе Мелентьевой», Ананий в «Горькой судьбине» Писемского, для которых на казенной сцене не находилось места. Но мы все-таки {153} видели Писарева хотя бы в Несчастливцеве из «Леса» Островского да еще в Демурине из «Цены жизни» Вл. И. Немировича-Данченко и убеждались в огромной внутренней силе его исполнения, в совершенстве его мастерства. Как ни зелены мы были, все же понимали, что артист мог развернуть свой могучий талант во всю его ширь только в провинции или в Москве да еще в гастрольных поездках, потому что казенная сцена держала Писарева на ролях сухих, чуждых особенностям его артистического темперамента, а то и вовсе лишенных каких бы то ни было художественных достоинств и, следовательно, прямо враждебных творческой природе артиста. Это было у нас перед глазами, и мы догадывались, что дирекция Александринского театра поступала так не только по своему невежеству и толстокожести: чиновники ненавидели Писарева и, как могли, мстили ему за его прямой и независимый характер, за авторитет в труппе и, наконец, за тесную его связь с передовыми писателями и учеными — «щелкоперами, либералами проклятыми»…

В служебных взаимоотношениях Писарев умел проявлять удивительный такт, что мешало заправилам Александринского театра заявить напрямик — вы, мол, нам не нужны, ступайте на все четыре стороны. Так они осмелились расправиться с гениальной Стрепетовой. Что было делать с Писаревым? Его постепенно свели на роли резонеров, и он через силу влачил служебную лямку.

Присматриваясь впоследствии к Модесту Ивановичу, я мог убедиться в том, какого труда ему стоило сдерживать ненависть к Александринскому театру, — она накапливалась в артисте годами. Театр был истинно казенным, с бездушным руководством, чиновничьей плесенью, подхалимством, со службистским строем, который душил все талантливое и свежее. Да разве один Писарев ненавидел Александринский театр? Или, вернее, тот режим, который был неотделим от казенной сцены? Павел Матвеевич Свободин расплатился жизнью за ту пытку, в которую превратился для него художественный труд в стенах императорского театра. Василий Пантелеймонович Далматов однажды опрокинул директорскую чернильницу на бумаги с очередной кляузой.

— Фирма у вашей лавочки богатая, — будто бы сказал он при этом, — но ужиться со здешними приказчиками порядочному человеку невозможно.

Как известно, в департаментских стенах Александринского театра не ужилась и В. Ф. Комиссаржевская, а ранее ушла в отставку и взялась за антрепризу в провинции одна из виднейших актрис императорских театров, Надежда Сергеевна {154} Васильева. Таким демонстрациям Модест Иванович сочувствовал всей душой, но последовать им не находил в себе достаточных сил.

Для того чтобы в те давние времена артист мог порвать с государственной службой и лишиться твердого материального обеспечения, он должен был обладать натурой непоседливой, пожалуй, даже бесшабашной, каким по своему нраву был гениальный Мамонт Дальский, либо принадлежать к числу страстных искателей новых путей в искусстве. Ни одним из этих качеств Писарев не обладал. В историю театра он вошел не как новатор, а как завершитель классических традиций, в личной же жизни не отличался сильным характером. Душой его, безгранично мягкой и уступчивой, владела одна страсть, которая ни перед кем и ни перед чем не отступала, и страсть эта приковывала Писарева к Петербургу: Модест Иванович был обладателем редкостной библиотеки, — потребовалось много лет и еще больше усилий для того, чтобы ее составить. Собрание книг продолжало пополняться от случая к случаю, и никогда, ни при каких обстоятельствах не переставало быть предметом заботливого внимания со стороны его владельца.

В кабинете петербургской квартиры Писарева на Николаевской улице, в доме № 77, памятной множеству посетителей, по стенам висели снимки, среди которых выделялся большой портрет негритянского трагика Олдриджа в роли Отелло с личной надписью на английском языке — сердечные слова о дружеских чувствах к русскому товарищу.

Широкое окно с тусклыми стеклами выходило на каменный петербургский двор, из-за стен которого не видно было вольного неба. Боком к окну стоял большой письменный стол, по-писательски заваленный бумагами. За этим столом Писарев редактировал первое Полное собрание сочинений Островского. Дальше, вдоль стены, расположилась тахта, которая служила Модесту Ивановичу кроватью. Напротив окна стена была заставлена книжными полками, а соседняя комната, видневшаяся через полуоткрытую дверь, служила библиотекой. После смерти Писарева она была передана, согласно его воле, Бестужевским курсам, и дальнейшая ее судьба неизвестна. Несколько стульев дополняли меблировку квартиры, напоминавшей обиталище холостяка, да и на самом деле Писарев был одинок — со Стрепетовой он в то время уже разошелся, а сын и дочь жили самостоятельной жизнью. Но сам Модест Иванович был не под стать петербургскому хмурому своему обиталищу: он оставался жизнерадостным и общительным человеком и в вегетарианцах не состоял. Широко {155} образованный собеседник и настоящий русский красавец, он пользовался успехом у женщин, а с друзьями умел хорошо и весело выпить. Любил острое русское словцо и с полным основанием мог отнести к себе мудрое изречение: я человек, и ничто человеческое мне не чуждо.

Говорят, что Пров Садовский-старший любил бродить по базарам и другим народным сборищам в поисках образцов и характерных красок для сценического изображения жизненной правды, которую провозгласило перед русской публикой появление его Любима Торцова. Мы не застали в живых великого Садовского и, не видав его на сцене, не взялись бы определять, что именно составляло душу его игры. Но мы хорошо знали Писарева. Театр и литература составляли смысл его жизни, и Островский был его кумиром. Потому, должно быть, не являясь типично бытовым актером, Писарев любил подмечать в окружающей действительности характерные жанровые черты, но не перегружал свои лучшие сценические создания внешней характерностью. Модест Иванович прежде всего раскрывал богатство душевного мира, щедро отпущенное простому русскому человеку.

Наблюдая в повседневной жизни характерные особенности русских людей, Писарев любил делиться своими наблюдениями. Нам запомнился рассказ о беседах с земляком из Каширы, мещанином, который посещал Писарева всякий раз, когда Модест Иванович, в бытность свою студентом Московского университета, возвращался домой на каникулы. Каширец особенно горячо интересовался последними достижениями науки и являлся за новостями к приезжему студенту как полномочному представителю научного мира, чтобы, кстати, поделиться своими сомнениями, забросать вопросами и сообщить где-то подхваченные самоновейшие научные гипотезы.

— Модест Иванович! Вот‑с, послушайте-ка, какова оказия. Глядим мы с вами, примерно, на корову, видим: корова как корова, а что к чему, мы этого не понимаем. Корова-то, конечно, коровой, но ведь, Модест Иванович! Какой она из себя сок-то пущает? Белый, густый и сладкий… А откуда он взялся, сок-то этот? Нам и невдомек.

— Что же тут особенного? — удивился Писарев. — Корова дает молоко потому, что ей надо выкормить теленка. Закон природы.

— Вы меня, Модест Иванович, конечно, извините‑с, я понимаю‑с, вы, можно сказать, человек образованный, а похоже, что самое главное в жизни вам не известно‑с.

— Что же, по вашему, составляет самое главное?

{156} — Вот‑с, вы слушайте‑с, я буду вам объяснять. Говорили нам с вами про бога и про святых? Говорили‑с. А выходит, что все эти разговоры ни к чему‑с. Ничего этого нет. Ни святых, ни бога, ничего‑с.

— Чего же вы замолчали? Ведь что-нибудь все-таки существует же? Договаривайте.

Каширский мещанин близко придвинулся к студенту и, с трудом переводя дыхание, вполголоса, но раздельно, не то чтобы сказал, а как-то прошипел:

— Один он только и есть. Атом‑с. Глазом его не видать, шарик он больно махонький, а все от него‑с. И вы‑с, и я‑с, и корова, и молоко. Молоко-то мы с вами пьем, а премудрости не понимаем‑с.

Писарев рассказывал и радостно смеялся. Сам он, точно так же как и его земляк, верил не в Параскеву Пятницу, а в «атом», и в чертах, которые он подмечал в народной жизни, его волновала и трогала вера простого русского человека в силу науки, восхищало стремление к прогрессу, как бы наивно оно ни выражалось. И перед Островским Писарев преклонялся, видя в нем выразителя глубоко национальной, то есть непременно прогрессивной силы русского народа и русского театра.

У каждого художника, в том числе и у каждого талантливого актера, есть, как нам кажется, особое отличительное свойство — все их работы, все их художественные создания объединяются определенной творческой темой. Особенности художественной природы мастера служат средством возможно более совершенного выражения одушевляющей его идеи. Это свойство присуще и писателям, оно ярко проявляется и в драматургии Островского, а ее наиболее типические черты отражались в игре Писарева, раскрывая основную творческую тему артиста.

Но не удивительно ли, на первый взгляд, что Модест Иванович, так высоко ценивший нашего великого национального драматурга, преклонявшийся перед его талантом, был в то же время восхищен до влюбленности искусством негритянского трагика Олдриджа? Писарев считал его неповторимым, выдающимся артистом. В Олдридже все одинаково пленяло Модеста Ивановича — и внешние и внутренние качества негритянского трагика. В частности, богатырское сложение Олдриджа восхищало Писарева тем, что оно как бы олицетворяло поразительное по мощности дарование актера, сочетавшееся с наивно-доверчивым простодушием человека, качеством, в высшей степени присущим самому Писареву. Таким именно представлял он себе собирательный образ русского человека и находил {157} поэтому внутреннее сродство, духовную близость между особенностями, присущими русскому народу и негритянскому артисту. Можно сказать, что Писарев считал Олдриджа как бы русским по духу трагиком, играющим на английском языке и отличающимся от русских людей темным цветом кожи. Если же забыть об этих двух различиях, то, пожалуй, таким, как Олдридж, был и Писарев. В его исполнении различные роли различных драматургов, как Ананий, Краснов, Демурин и Несчастливцев, родственны общностью сценических характеристик, в них основная творческая тема Писарева выявилась особенно ярко, физическую силу и мощь духовной одаренности Писарев сочетал в этих образах с детским простодушием, а романтически возвышенное восприятие жизни — с верой в конечное торжество правды на русской земле.

Исполнение Писаревым роли Арбенина должно было обладать особенно могучей взрывчатой силой, потому что в герое лермонтовской пьесы Писарев раскрывал катастрофическое противоречие между идеалами, близкими природе русского человека, и действительностью, которая в лермонтовскую эпоху определялась законами «высшего общества».

Играя свои лучшие роли, Писарев создавал конкретные сценические образы русских людей так, что они приобретали как бы общечеловеческое значение. Оттого перекличка национальнейшего из русских актеров с прославленным негритянским трагиком оказывалась естественной и, пожалуй, неизбежной.

Восстанавливая в памяти впечатления от игры Писарева, я берусь утверждать, не греша против истины, что Модесту Ивановичу была совершенно чужда всяческая «бытовщина». Оставаясь верным глубоко реалистической природе театра Островского, Писарев угадывал и раскрывал в любимом писателе поэтическое осмысление действительности. Мне кажется, что Писарев был одним из первых интерпретаторов Островского, которые разглядели в великом бытописателе такого же поэта в повседневной действительности, каким автор «Онегина» был в поэзии. Такое истолкование Островского Писарев оправдал успехом у публики и любовью к себе самого Островского.

Заканчивая свою беглую характеристику, а хотел бы сказать, что творчество Писарева отличалось оптимизмом, жизнеутверждающим реализмом. Художественная правда его сценических образов поднимала маленькую правду обыденности на высоту большой, обобщающей правды искусства.

Вряд ли кто-нибудь из нас, учеников Писарева, умел разглядеть принципиальную сторону его руководства нашими работами. {158} Да и сам Модест Иванович, возможно, более чувствовал правду и смысл своего артистического метода, скорее ощущая, чем логически определяя его. Он был прежде всего художник и, как художник, мыслил преимущественно образами. Но его художественные взгляды не теряли оттого в своей убедительности. Это помогало нам, детям нового века, признавать в нашем учителе своего единомышленника даже в случаях таких расхождений, когда он не мог разделять идей, которыми увлекались мы, переступая завершительную черту девятнадцатого века.

Таким же любимцем студенчества был Владимир Николаевич Давыдов, выдающийся артист и педагог, неутомимый руководитель студенческих спектаклей.

Владимир Николаевич был, впрочем, не ровен в работе. Иногда казалось, что он терял к ней вкус, и тогда становился вял и равнодушен ко всему, что происходило вокруг него. Но когда он «загорался», невозможно было угнаться за ним. Если роль кому-нибудь не давалась, оторопевшему студенту приходилось на лету ловить меткое словцо, которым с ослепительной яркостью вдруг освещалась самая суть возникшего затруднения. А каково было проглотить, не подавившись, острую иронию, с помощью которой Давыдов превращал в «отбивную котлетку» всякого, кто, достигнув первого успеха, задирал нос перед товарищами? Не терпя сам ни малейшей фальши, Владимир Николаевич умел начисто содрать ее с незадачливого ученика, передразнив его мгновенным движением лица, и притом с такой убедительностью, которая стоила целой лекции…

В вопросах творческой дисциплины Давыдов был неумолимо требователен и строг. Студенты побаивались его, но, по недостатку выдержки, им случалось и проштрафиться. Один такой несчастный случай выпал и на мою горькую долю.

Давыдов поручил мне роль в водевиле «Пишо и Мишо, или Комната с двумя кроватями». Моим партнером оказался мой закадычный товарищ по гимназии и университету Николай Николаевич Михайловский. Нашу дружбу подогревало общее увлечение театром, и мы пользовались всяким случаем, чтобы участвовать в спектаклях вместе, так что понемногу стали хорошо сыгравшимися партнерами. Возможно, что Давыдов учел это обстоятельство, извлекая для нас водевиль из театрального архива. Владимир Николаевич сам любил играть водевили и, как педагог, придавал им серьезное воспитательное значение. Поэтому при работе над водевилем он был особенно взыскателен — упорно добивался легкости, точности ритма, быстроты темпа, устраивая настоящий сценический {159} кавардак, продуманный во всех мелочах и рассчитанный во всех подробностях.

Пришло время спектакля. Давыдов приехал посмотреть наше исполнение, и я не знал, куда деваться от страха. Мне все казалось, что мой костюм то и дело приходил в расстройство, и каждую минуту я был вынужден оправляться. Вот начался длинный монолог моего партнера, который я слушал, дожидаясь своего выхода. «Нельзя упускать счастливой возможности», — мелькнула лихорадочная мысль в моей разгоряченной голове, и я опрометью кинулся со сцены в боковой коридор. Через мгновение, как мне казалось, я уже снова был на выходе и тут, к неописуемому ужасу, нос к носу столкнулся с Давыдовым. Он не доверился нам, пришел за кулисы, чтобы «продирижировать» нами, и обнаружил мое отсутствие. Я увидел выражение его лица и обомлел. Оно стоило самого обидного разноса.

— Куда вы исчезали?

— Я… мне… оправиться…

Владимир Николаевич вытолкнул меня на сцену в тот самый миг, когда пришло время моему выходу. Расправа пришла позже.

Сказать по правде, мне не очень нравилось выслушивать давыдовские разносы, когда они относились ко мне самому, но я любил наблюдать, когда они доставались на долю моих товарищей. Не из злорадства, нет, а потому, что вслед за разносами Давыдов, случалось, показывал что-нибудь в поучение разносимому, и пропустить такую творческую импровизацию было бы непростительной оплошностью.

Однажды я пришел на репетицию «Шутников», ее вел Давыдов. Он казался не в духе, был вял, студенты скучно тянули диалоги, а когда пришел черед групповой сцене, совсем ничего не стало получаться. Сколько ни бился Владимир Николаевич, как ни старался преодолеть бесцельное блуждание студентов по планшету клубной сцены, где шла репетиция, исполнители все беспомощнее толкались между собою.

Я не помню, какие давались указания и задачи, чтобы помочь студентам осмыслить их сценическое поведение, но в конце концов терпению Владимира Николаевича пришел конец. Он прогнал незадачливых артистов, сам взошел на подмостки и разыграл, один за всех, роль за ролью, недававшуюся сцену. Перед нами раскрылась целая галерея персонажей, которые должны были образовать кучку случайных прохожих, а среди них и герои пьесы. Это было достигнуто сменой почти мгновенных сценических зарисовок и самыми скупыми выразительными средствами. В блестящей импровизации {160} выступили и яркая образность и типичность персонажей, сами собой определились очертания театра Островского в каких-то существеннейших его качествах. Но в каких именно? На такой вопрос я бы не мог тогда ответить. На протяжении всей нашей совместной жизни в искусстве Н. Ф. Скарской и моей мы находили в Островском все новые и новые стороны, которые надо было раскрыть по-новому. Островский, как и каждый выдающийся писатель, видел гораздо дальше своего времени. Поэтому в каждую новую эпоху в Островском проявляются особенности, отвечающие новому общественному сознанию. Но при этом всякий раз во всяком новом спектакле приходится заново учиться правильному решению задачи — избегать модернизации, то есть сохранять в неприкосновенности печать исторически обусловленной творческой индивидуальности писателя.

В студенческие годы мы, конечно, даже и помышлять не могли о решении таких сложных задач в занятиях искусством, нас больше увлекала новизна впечатлений, мы не всегда умели задумываться над их глубиной и смыслом. Оттого, вероятно, наши молодежные спектакли проходили не только оживленно, но даже шумно.

Студенческие вечера устраивались по большей части в одном из трех помещений. Зал Павловой на Троицкой улице был облюбован многими любительскими кружками. Теперь он перестроен до неузнаваемости и отведен для театров областной системы. Спектакли, шедшие в Приказчичьем клубе на Владимирском проспекте, представляли для нас меньший интерес по особому подбору зрителей в нем. Это помещение также радикально переоборудовано и отведено театру имени Ленсовета. Наиболее же популярным был Зал Кононова на Мойке, где теперь находится студенческое общежитие.

После каждого из спектаклей стулья убирались, и начинались традиционные танцы. По гостиным, в буфетах и курительных комнатах заводились горячие беседы, поднимались споры, намечались конспиративные встречи.

Шверубович за стаканом прозаического пива читал монологи из ролей, о которых он еще только мечтал, и каждый, кому случалось быть его слушателем, терял обычное самообладание и впадал в лирическую грусть или в гражданский пафос — в ту стихию, которую пробуждал волшебный голос будущего великого артиста. «Наш» Василий Иванович, при всей удивительной простоте речи, свои монологи не произносил и не читал, а «пел», и даже буфетчица за стойкой, завороженная его «бельканто», и та уносилась душой в какие-то еще не изведанные просторы и лила пиво мимо стакана.

{161} Возле окна со шторой, собранной в ровные и частые подборы, кто-то убеждал Ходотова в том, что он станет замечательным актером, если не будет репетировать в калошах, как вчера он репетировал Подколесина… Один из учеников Давыдова по императорской школе допытывался у группы товарищей, известно ли им, что слова к песне «Есть на Волге утес» сочинил его отец, генерал Навроцкий?.. Хмельной Леша Оболенский, сын известного в то время критика, стоял посреди гостиной в старенькой студенческой тужурке нараспашку, отмахивался от студента-белоподкладочника, тоже захмелевшего, бил себя в грудь по косоворотке — она составляла его тайную гордость — и что-то настойчиво доказывал. За гулом голосов его не было слышно, и только один обрывок фразы донесся отчетливо и надрывно: «Наш брат, мастеровой…».

В одном из укромных уголков фойе группа студентов вела вполголоса деловую беседу с не знакомым нам технологом, — вероятно, завязывались новые политические связи. Другие товарищи договаривались в соседней комнате об организации очередного спектакля: кому из землячеств его отдать, по каким принципам выбирать пьесу, на ком из возможных руководителей остановиться. Тут же затевается спор: группа приступает к работе над «Василисой Мелентьевой» Островского, — кто будет играть царицу Анну, Домашева или Яворская?

— Ты говоришь, приглашена Домашева? А я говорю, будет играть Яворская. Я же в курсе всей театральной подноготной!.. Яворская должна доказать Суворину, что она может играть боярские роли, и такого случая не упустит.

Участие известных актрис составляло одну из особенностей в организации студенческих спектаклей. Появление на афише имен Анненковой-Бернар, а то и самой Стрепетовой, покинувших казенную сцену, служило приманкой для зрителей. Сами же студенты хватались за возможность играть в одном спектакле с выдающимися артистками — каждый понимал пользу, которую он мог извлечь для себя при этом. Только Яворская составляла исключение: как актриса она отличалась свойствами, которые отпугивали студентов. Она не соблюдала сроков репетиций или переносила их на дом, затягивая работу до ночи, на спектаклях импровизировала мизансцены и текст, заменяя его набором слов, в котором бывало очень много темперамента и не очень много смысла. Эта особенность Лидии Борисовны дала повод режиссеру Евтихию Карпову передразнивать ее в дружеском кругу так зло, что его пародии ходили потом по всему городу, усиливая {162} этим популярность артистки и потому нимало ее не смущая. Вообще смутить чем-либо Яворскую было невозможно, как нельзя было ей в чем-либо перечить. Все, чего бы она ни пожелала, осуществлялось вопреки всяким препятствиям. Так случилось и в вопросе об исполнении роли царицы Анны — репетировала Домашева, но первый спектакль, к удивлению устроителей, участников и самой Домашевой, играла по собственному решению Яворская.

Мы были обязаны Лидии Борисовне еще и устройством не совсем обычного спектакля с участием оперного баритона Яковлева. К сожалению, дальше этого дебюта в драматическом искусстве артист не пошел. Студенты-любители принимали в этой затее близкое участие наряду с видными актерами, приглашенными эксцентричной артисткой.

Мы, что называется, вошли в моду, и потому нас не удивило даже неожиданное предложение какого-то незнакомца поставить с нашим участием «Сон в летнюю ночь» Шекспира. Незнакомец оказался присяжным поверенным Анатолием Николаевичем Кремлевым.

О шекспиромании Кремлева по Петербургу ходили сенсационные слухи. Утверждали, например, что, находясь в должности мирового судьи, Кремлев завел в деловых бумагах летоисчисление от рождения Шекспира и, удалив со стены присутственного места царский портрет, заменил его изображением знаменитого английского поэта. Что за этим последовало? Вслед за этим без замедления судья был отстранен от службы, а портрет Шекспира уничтожен.

Свое предложение Кремлев оговорил двумя условиями: во-первых, он привлечет студенческий оркестр для исполнения музыки Мендельсона; во-вторых, сам будет играть роль Оберона. Мы не имели никакого понятия, сможет ли он справиться с избранной им ролью, но твердо знали, что сами мы не подготовлены для исполнения шекспировской пьесы. Кремлев, однако, оказался так же настойчив, как Яворская. Его предложение было принято.

Мы не могли себе представить Анатолия Николаевича профессиональным актером, — казалось, что артистический успех не должен был его баловать. Таким было общее мнение. А между тем, кого бывало ни спросишь, никто, оказывалось, Кремлева на сцене не видел и отзывался о нем как об актере дурно только с чужих слов. Внешние данные Кремлева не располагали в его пользу. Был он как-то бесцветно белокур, приземист, с наклонностью к полноте, с бледно-голубыми глазами навыкат — они смотрели на собеседника по большей части с выражением недоумения и растерянности, {163} но по малейшему поводу в них загорался недобрый огонек, и тогда Анатолий Николаевич весь вспыхивал припадком раздражения и желчи. Может быть, так проявлялось в нем чувство неудовлетворенной страсти к театру? Как бы то ни было, эта страсть, помноженная на одержимость Шекспиром, получила при работе над постановкой «Сна в летнюю ночь» качество ни с чем не сравнимой энергии. В себе одном Крем-лев совмещал и режиссера, и актера, и директора, и главного администратора. Огромная работа была поднята им самим, но он сумел использовать и молодежь в самых разнообразных специальностях. Однако от нас требовалось и нечто более значительное — мы должны были проявить силу такого увлечения своей затеей, которое возместило бы недостававшее нам мастерство. Кремлев этого достиг. И что же? Зрители были ему настолько признательны за успех, что простили исполнение роли Оберона. Спектакль произвел в некотором роде даже сенсацию и удостоился сочувственной оценки Потапенко, одного из модных писателей того времени. Его рецензия заполнила целый подвал самой видной из петербургских газет.

Было, конечно, очень волнительно читать о себе хороший отзыв. Для меня он был первым, опубликованным в большой и популярной газете. Но еще большей радостью была работа над ролью: Кремлев поручил мне играть фантастического персонажа по имени Пук.

Не остался ли зарытым в землю несомненный талант режиссера, который ярко проявился в тот раз у Кремлева? Увы, он не развивал его в себе, уверенный в своих мнимых достоинствах актера-трагика, выдающегося будто бы толкователя шекспировских ролей…

# **{****164}** Глава шестая Необыкновенная встреча

В 90‑х годах прошлого столетия Вера Федоровна Комиссаржевская уже была одной из самых любимых молодежью актрис. Но как-то случилось, что в студенческих спектаклях участия она не принимала. Это обстоятельство не могло, конечно, снизить жара, с которым относились к Вере Федоровне студенты-любители. По этому поводу мы даже задирали носы перед прочими театральными зрителями, хоть и не лучше других разбирались в том, чем именно выделялась Вера Федоровна из числа даже наиболее талантливых и ценимых артистов.

Теперь, спустя более чем полвека, в одной из последних книг о Комиссаржевской — «Вера Федоровна Комиссаржевская (1864 – 1910)» — П. Марков — даются содержательные и меткие характеристики ее творческих особенностей.

Останавливаясь на своеобразии образа Ларисы из «Бесприданницы» Островского, созданного Верой Федоровной, автор монографии утверждает, что Комиссаржевская разделила «зрительный зал, да и труппу, на враждебные лагери». Это бесспорно, но, кажется, никто еще не говорил этого с такой лаконической ясностью. Да, разделила.

П. Марков полагает, что «разделение» явилось следствием истолкования роли, а особенности истолкования, в свою очередь, зависели от личных качеств артистки. Это верно, но этим не все сказано. Следует добавить, что Комиссаржевская принесла на сцену не только новые истолкования ролей, но и новые требования к театру. Такие требования {165} предъявляли и мы, зрители, или некоторая часть зрителей, потому что обновление театра уже стало исторической необходимостью.

Мы бы не сумели ответить на вопрос, каким должен быть новый театр, не понимали, что он будет отрицанием старого. То, что пришло вместе с Ларисой — Комиссаржевской, было не только очень талантливо, но и очень ново, и эта сила нового, как часто случается, действительно делила «зрительный зал, да и труппу, на враждебные лагери».

С течением времени вражда двух группировок не только не сглаживалась, но, напротив, все более обострялась. Недруги Комиссаржевской не гнушались даже такими средствами, как пасквильные надписи на дверях квартиры, где жила артистка, а однажды ворота дома оказались вымазанными дегтем. Слухи об этих «подвигах» быстро разносились по городу, возбуждая в одних злорадство, в других — негодование.

Последняя из таких выходок производила особенно омерзительное впечатление, и я никак не мог решиться сказать о ней моей матери, а она требовала самых подробных отчетов обо всем, что касалось Комиссаржевских.

В нашей семье еще издавна установился культ Комиссаржевских. В 70‑е годы мой отец и мать увлеклись артистическим талантом Федора Петровича и высоко ценили необыкновенную красоту его голоса. Спустя несколько лет после его ухода с оперной сцены они также горячо полюбили талант его старшей дочери, впервые увидев ее в труппе Незлобина в летнем старорусском театре. С той поры моя мать интересовалась судьбой Комиссаржевской с такой горячностью, как если бы та была ее родной дочерью. Таких зрительниц у Веры Федоровны было, впрочем, много.

В тех кругах студенческой молодежи, где я проводил большую часть времени, о театральных делах артистки и о ее домашнем быте говорилось немало, так что моя мать не могла жаловаться на бедность информации. Но за последний год болезнь сердца давала о себе знать все настойчивее, малейшее волнение угрожало маме сердечным припадком, и потому я старался замалчивать случаи недоброжелательства, направленного против Веры Федоровны. Рассказывать ли маме последнюю из гнусностей? С этой мыслью я и проснулся наутро после очередного спектакля.

Был поздний час, а подниматься с «турецкого» дивана, который служил мне кроватью, не хотелось, тишина и пасмурное утро располагали к мечтательности и лени. Я с наслаждением закурил первую утреннюю папиросу и рассеянно оглядел {166} комнату. Со стены из овальной рамы на меня глядело лицо молодой женщины, одетой в платье в талию, с бархатным воротничком вокруг открытой шеи, в сережках и с косами, положенными венком на гладко причесанной голове. На приветливом лице светилась улыбка, которую друзья семьи называли неотразимо обаятельной. Вот такой, как на портрете, я помню мать по впечатлениям самого раннего детства. Как хорошо было думать, что стоит только подняться на ноги и выйти за дверь, как на меня глянут большие серые глаза, и теплая улыбка на постаревшем, но бесконечно дорогом лице засияет навстречу. Я ловлю себя на том, что и сам улыбаюсь, что папироса давно погасла, что я невидящими глазами смотрю на дверь и слышу и не слышу, как кто-то настойчиво стучится в нее.

— Войдите!.. Но только я еще не встал…

Но стесняться некого: на пороге один из моих университетских друзей, постоянный участник наших спектаклей, — то в качестве суфлера, то комика. Во вчерашней премьере он не был занят, и я собрался бранить его и упрекать, почему он не пришел смотреть товарищей. Но он перебил меня с такой живостью, что я поневоле стал его слушать.

— Вставай! — кричал он мне еще с порога. — Как не стыдно валяться, вставай! Новость! Замечательная новость! Вот тебе, читай! Я знаю содержание письма, читай и восхищайся, дай только пущу свет в окно…

В моих руках конверт, надписанный тонким, незнакомым почерком, и я читаю:

«Я только что познакомилась с вами, Павел Павлович, и решаюсь обратиться с большой просьбой — принять участие в спектакле, который ставит Модест Иванович Писарев для меня. Пойдут сцены из “Грозы”, и я была бы искренно благодарна, если бы вы взяли роль Кабанова.

Моему решению обратиться к вам очень много способствовали глубоко симпатичные отзывы Нины Павловны о вас.

Будьте добры, дайте ответ сегодня же».

Далее следовала подпись и дополнительное сообщение о том, что репетиция назначена на субботу, то есть на завтра, в 7.30 вечера на сцене железнодорожного клуба в доме Жербина на Михайловской площади.

— Каково?! — торжествовал посланец, видя, что письмо прочитано. — Уже всюду идут разговоры о сестре Веры Федоровны, в ней видят новый талант, Писарев устраивает для нее дебютный спектакль и, вообрази, закрытый! Но, закрывай не закрывай, соберется весь театральный Петербург. И я суфлирую!

{167} Новость казалась сенсационной. Письмо было подписано фамилией, с которой связывались злые романтические сплетни, касавшиеся обеих Комиссаржевских.

С Верой Федоровной в то время я еще не встречался, а с ее сестрой только на днях познакомился у Н. П. Анненковой-Бернар, бывшей артистки Александринского театра. Нину Павловну я знал по ее участию в наших студенческих спектаклях и приезжал к ней по вопросу о сборе подписей на адрес Писареву — вскоре предстоял его бенефис. Нина Павловна познакомила меня со своей гостьей, и в общем разговоре они не коснулись причин, которые привели Надежду Федоровну в Петербург. Известие о предстоящем дебюте явилось для меня неожиданностью.

Весть о появлении на театральном горизонте второй Комиссаржевской взволновала нас — этим обстоятельством должны были воспользоваться во вред Вере Федоровне ее театральные противники. Однако мой приятель принес целый ворох самых противоречивых слухов, по ним можно было заключить, что и у будущей дебютантки уже объявилось немало врагов.

Передо мной встал вопрос, как отнестись к полученному приглашению? На «семейном совете» и моя мать и я единогласно решили — раз что Писарев взялся за организацию дебюта, значит, не может быть места ни для каких сомнений. Роль мне была вручена в тот же день, а назавтра Писарев и Анненкова-Бернар приступили к репетициям. Это было начало пути, на котором творческие биографии Скарской и Гайдебурова стали одна от другой неотделимы.

Писарев для участия в спектакле привлек молодежь — своих учеников по театральному училищу и студентов-любителей. Почему было не обратиться за помощью к профессиональным актерам? В их согласии можно было не сомневаться — театральные круги проявили большой интерес к предстоящему дебюту. Но именно это обстоятельство и побуждало дебютантку избегать излишнего шума. Первоначально предполагалось играть «Грозу» в кронштадтском морском клубе — такую мысль подал один из братьев Зилоти, друживших с Комиссаржевскими. Впоследствии взяло верх предложение Желябужского, старого театрала, видного члена совета Театрального общества. Одновременно он состоял членом правления клуба железнодорожников. Желябужский доказывал, что на спектакль должны быть приглашены хотя бы некоторые из видных представителей петербургской театральной общественности. Так на том и порешили. Репетиции начались в помещении клуба, в центре города.

{168} Ни для кого из участников не составляло тайны, что Писарев при первом же знакомстве с артистическими данными Надежды Федоровны после ее чтения роли Катерины признал в своей новой ученице не только яркое дарование, но и прямую наследницу великой Стрепетовой по силе проникновения в национальную природу Островского и по глубине истолкования одного из замечательнейших образов русской литературы.

В спектакль были включены отдельные сцены пьесы, но они были подобраны Писаревым так, что роль Катерины раскрывалась с исчерпывающей полнотой. И мы, следя за работой и участвуя в ней, чувствовали, как Писарев прав в оценке таланта Надежды Федоровны, хотя не все и не всегда отдавали себе ясный отчет в том, что же именно в исполнении молодой артистки составляло наиболее привлекавшие нас качества. Однако день ото дня становилось все очевиднее, что дело заключалось в чем-то большем, чем одни только артистические качества дебютантки, что наши встречи на репетициях «Грозы» мало-помалу перерастали первоначальную задачу подготовки спектакля. Мы чувствовали, что брожение мысли, свойственное нашему возрасту и той эпохе, в которую мы уже вступали, начинало приобретать для каждого из нас какое-то новое качество под влиянием встреч с Надеждой Федоровной: пробуждалось сознание решительной необходимости пересмотра нашего отношения к действительности, к ожидавшему нас будущему и прежде всего к мнимому «благоустройству» нашего внутреннего мира.

Все мы, разумеется, слышали о том, что искусство должно быть значительнейшим делом жизни и что для некоторых артистов оно и является их жизненным подвигом, но теперь, после встречи с Надеждой Федоровной, эта истина стала нам представляться в ином свете, чем прежде, или, вернее, получила для нас новую убеждающую силу.

Действительность, которую мы наблюдали ежедневно, говорила о том, что житейские и сценические драмы определяются сложными и противоречивыми причинами. Мы не могли не задумываться над ними, но и не умели в них разобраться. И вот, из того, как молодая артистка проводила репетиции «Грозы», как раскрывался перед нами центральный образ пьесы, становилось до очевидности ясным, что личная судьба людей за стенами театра, да и в самом театре, зависит от причин общественного значения и что борьба в искусстве может быть благородна только если она одушевлена мыслью об участии искусства в жизни, о влиянии искусства на жизнь.

{169} Кто-нибудь, прочитав эти строки, вероятно, подумает — эта истина не так нова, чтобы останавливаться на ней. Однако творческая сила идей зависит не только от их новизны, но и от соотношения этих идей с действительностью, от силы взрывчатой энергии, с какою в искусстве раскрывается движущая сила передовых идей. В этой движущей силе и состоит новое в сценическом искусстве.

Рабочие зрители не раз видели Надежду Федоровну в «Грозе» на сцене Общедоступного театра в Петербурге, и они находили в ее исполнении образ революционной Катерины. Очевидно, взрывчатая сила, которая вооружала игру Скарской, высвобождала то революционное содержание, которое заложено в самом произведении.

До семнадцатого года я трижды возвращался к работе над постановкой «Грозы» с участием Н. Ф. Скарской в центральной роли и трижды убеждался в том, насколько я как режиссер оказался далек от особенностей интерпретации роли артисткой. Между тем я имел все возможности понять, какой точностью обладала ее художественная интуиция и как глубоко она проникала в особенности изображаемой эпохи. Не отступая от требований реалистического театра, артистка поднимала создаваемый ею образ до степени широкого художественного обобщения. С ее появлением на сцене зрители видели русскую женщину со всеми присущими ей личными качествами, со всеми неповторимыми особенностями, которые в эту минуту таятся в мечтах, душевных порывах и страданиях Катерины. В то же время в сценическом образе роли раскрывалась высокая человечность, присущая каждой русской женщине с неповторимым богатством поэтического строя ее души, с неукротимым ее стремлением к свободе.

Позже, уже в послеоктябрьские годы, артистка отказалась вернуться к роли Катерины, занятая решением других творческих задач, а я не сумел настоять на необходимости возобновить работу над «Грозой», хотя я как режиссер был уже достаточно вооружен творчески и, как мне казалось, уже был способен понять то, чего не понимал прежде.

Наш кружок неприметно расширялся, давая место тем из наших товарищей, которые хотя и состояли с нами в дружбе, но к театральным увлечениям прямого отношения не имели. Как-то само собою вышло, что и эти наши товарищи по университету познакомились с Надеждой Федоровной, и ее авторитет стал для них таким же непререкаемым, как и для нас.

Все мы понимали, что эта будущая актриса знает, чего она хочет от своего служения искусству, и не примирится с самой завидной карьерой, с самым соблазнительным успехом, {170} если он поведет в сторону от избранного ею пути. В будущем это подтвердилось полностью: верность принятым решениям потребовала суровых житейских ограничений, и они не испугали артистку. Но в то время обстановка складывалась заманчиво — все сочувственно приняли появление начинающей артистки, готовы были пророчить ей полный успех, проявляли дружеские симпатии и внимание, так что молодая женщина не могла не почувствовать себя в обстановке как бы общей влюбленности. Да и действительно, и я и мои друзья были влюблены, но влюбленностью особого рода: так можно увлечься образами искусства Италии, или белыми ночами, или, например, Шекспиром. Мы не простили бы ни себе, ни другим, если бы в наше общее увлечение вкрался хотя бы отдаленный оттенок пошлости.

Однажды, например, Мария Николаевна, мать сестер Комиссаржевских, пришла посмотреть одну из репетиций. Мария Николаевна всем нам казалась одним из самых страшных судей, и поэтому, когда она пришла к нам, наше смущение было так велико, что мы даже не смогли разглядеть ее хорошенько. Небольшого роста, с легким предрасположением к полноте, черты лица подвижные и очень выразительные, заметная седина чуть волнистых волос, непослушная прядка которых, падавшая на правую сторону лба, сообщала всему ее облику приветливую женственность и мягкость. Она оглядела окружившую ее молодежь с улыбкой, которая по-детски сморщила ее нос — именно так улыбаются Комиссаржевские, — и у нас на душе стало легко и уютно.

— Вот, мамочка, — говорила Надежда Федоровна, — это моя Варя, артистка Мальская, такая же начинающая, как и я. Позволь тебе представить исполнителя роли Бориса — Локтев… Да, да, он сын того самого Локтева, которого ты видела на Александринской сцене. Он кончает театральное училище и непременно желает работать вместе с отцом, хотя бы на выходных ролях, лишь бы в императорском театре. Мы с ним очень спорим на эту тему. А это Сережа Клеманский, студент, как видишь. По окончании университета он хочет идти на сцену, и непременно — в провинцию. Другого студента, будущего прокурора, ты уже знаешь: главный организатор, помощник Нины Павловны и наш суфлер. Да, чуть не забыла! Он поклонник моей Лели. Говорит, что если бы ей было не восемь, а восемнадцать лет, он бы непременно сделал ей предложение!..

Тут приходит моя очередь. Надежда Федоровна называет меня по фамилии и добавляет:

— Мой муж.

{171} Кругом засмеялись, и она вместе с другими.

— По сцене, конечно, — поясняет она, как будто кто-нибудь из нас нуждается в объяснениях. — Павел Павлович играет роль Кабанова.

Мария Николаевна улыбается мне, и ее взгляд, брошенный на меня мимоходом, кажется по-особому внимательным. Только кажется, конечно, — почему бы ей выделять меня из всех, окруживших ее в эту минуту?

Случайная игра слов не вызвала ни в ком желания воспользоваться ею, как темой для анекдота. Немыслимо оскорбить Надежду Федоровну, хотя бы заочно, непристойной шуткой или двусмысленным намеком. Мы даже не осмеливались ревновать к ней один другого. Единственный человек составлял исключение и ревновал всех нас вместе к своей любимице, но человек этот был настолько привлекателен и своеобразен, что в счет не шел.

Старый ревнивец, Константин Александрович Делазари, занимал на сцене Александринского театра положение второго актера, но возле Надежды Федоровны он чувствовал себя на первом месте. Сверкая глазами, которые удивительно походили на две черные маслины, он носился по всему городу, чтобы оказать услугу тому, кого он особенно облюбовал. Похожий на грека, быстрый на ходу, он с удивительной легкостью осиливал тяжеловатую полноту своей фигуры. Также скор он был и на речь, хотя и не совсем внятную по недостатку зубов: почему-то он не прибегал к помощи зубного врача — скорее всего по нехватке времени, которое тратилось на заботы об опекаемых. Пергаментного цвета темя оттенялось «по бордюру» черными, но уже крепко посоленными кудрями. Подбородок, вопреки актерской профессии его владельца, был украшен негустой волнистой бородкой в стиле Генриха Четвертого, и весь этот ансамбль озарялся простодушно отзывчивой душой, которую мог эксплуатировать всякий, кто пожелал бы этого.

Именно он, Делазари, был неизменным и незаменимым исполнителем роли цыгана Ильи на всех спектаклях «Бесприданницы» с Комиссаржевской в роли Ларисы. Так памятен простенький романс, который Вера Федоровна силой своего таланта поднимала на степень одного из самых напряженных мест спектакля — перелома в девичьей судьбе приволжской чайки. Не всякому было вдомек, что аккомпанемент Делазари шел в один уровень с пением Комиссаржевской, и, пожалуй, никто не замечал, как слитно пела гитара Константина Александровича вместе с хватавшим за душу голосом артистки.

{172} Старый виртуоз не добивался лавров, не гонялся за предательской славой. Он был трезвым сыном практических будней, но вместе с тем страстно любил искусство, и неугасимый его огонек сообщал всему облику старого театрального волка оттенок артистичности.

С первого выхода Веры Федоровны на Александринской сцене Делазари стал ее верным рыцарем. Но едва только ее сестра появилась в Петербурге, он и к ней прилепился душой с теплой, отцовской нежностью. Вскоре он не мог пропустить дня, чтобы не повидать свою новую любимицу, или, если ее не было дома, не посидеть с «дядей Митей», у которого она жила в тот год. Старик находил время забежать еще и к Марии Николаевне и к Анненковой-Бернар. Свои набеги он приноравливал к завтраку или к обеду, чтобы сэкономить время, и всякий раз, раздобыв откуда-то денег, приносил в подарок какого-нибудь угощения. Если оно приходилось по вкусу его друзьям, он громко радовался. Дождавшись своей любимицы, зазывал ее в дальний угол комнаты. Там, вооружившись гитарой, учил Надежду Федоровну играть вальс Андреева. Иногда она соглашалась показать, как сама подобрала на гитаре пьеску, которую для него сочинила, — он всякий раз просил об этом. Тут Константин Александрович разражался горячими восторгами и в благодарность знакомил с какой-нибудь новой песней — он знал их без числа, не меньше бывалой старухи из цыганского хора. Его голос поражал музыкальной точностью, хотя был хриплым, беззвучным и очень слабым. Но и без голоса Делазари умел с необыкновенным искусством передавать характер исполняемой им песни. Надежда Федоровна любила перенять от старика какую-нибудь из его музыкальных новинок, а ему только того и надо! — и назавтра урок возобновлялся с прежним жаром.

Признаться, я досадовал на такие долгие музыкальные сеансы — всегда находилось чем поделиться, о чем расспросить нашу дебютантку. У меня в запасе было испытанное средство. Надежда Федоровна любила прогулки на острова. Но надо было придумывать какой-нибудь благовидный предлог, чтобы никого не обидеть. Если это удавалось, мы отправлялись кататься.

Особой задачей было раздобыть «лихача». Специальная извозчичья биржа помещалась на углу Литейного проспекта и Троицкой улицы, но не во всякое время можно было найти там хорошего коня темной масти, а я знал, что против белых лошадей Надежда Федоровна испытывает непреодолимое предубеждение. Если случалось соблюсти все нужные условия, {173} я радовался радости моей спутницы, и мы отправлялись на прогулку, оба в самом радужном настроении.

Быстрая езда в эпоху автомобилей обратилась в естественную принадлежность быта, но полвека назад она была не обычной. А ведь известно: «Какой же русский не любит быстрой езды, когда в ней слышится что-то восторженно чудное?»

Восторженность присуща всем Комиссаржевским, она проявляется в них не как поверхностная воспламеняемость, но как глубокое и постоянное горение души, как устремленность к большим целям. «Восторженность» Комиссаржевских — это свойство не оставаться равнодушным к злу, ко всякой лжи, какие бы формы она ни принимала. Это — поклонение красоте духа и свободе мысли, это стремление к идеалам общечеловеческого счастья. В этих свойствах, в их непосредственности, граничащей иногда с детской наивностью, — семейная особенность Комиссаржевских.

Герцен утверждает, что природная способность отвергать ложь составляет характерную особенность русского человека. На протяжении десятилетий я убеждался в том, как отличительная национальная черта, подмеченная Герценом, помогла спутнице моей жизни с совершенной точностью ориентироваться в вопросах искусства. Может быть, поэтому наши беседы с первых дней знакомства получали, можно сказать, философский оттенок, что, впрочем не лишало их полноты живого чувства.

Существует ошибочное представление о молодости только как о репинском образе юноши и девушки, кидающих ликующий вызов яростному ветру и бушующему морю, навстречу которым они идут рука об руку. На самом деле юности присущи и лирические раздумья — часто след тяжелых драматических переживаний.

Во время наших прогулок мы не касались прошлого и только по отдельным словам и замечаниям можно было догадываться о полосе тяжелых переживаний, которые еще напоминали о себе моей собеседнице внезапной болью. Но однажды Надежда Федоровна обмолвилась коротким признанием, которое врезалось мне в память.

В тот раз мы делились впечатлениями о работе над сценой проводов Кабанова, и Надежда Федоровна заметила, что перед словами Катерины: «Тиша, не уезжай!» — пережита «целая мелодия эмоций». Мысль артистки, вложенная в слова пьесы, передавалась на репетициях с большой выразительностью, но исполнительница была недовольна собою. Она говорила:

{174} — Я думаю, актер постоянно должен чувствовать недовершенность созданного им образа.

Против такого довода нечего было спорить, но вполне согласиться с ним я не хотел.

— Значит, вы считаете не таким плохим, если мне вдруг становится немножко стыдно в ту минуту, когда я хочу с особенной выразительностью передать какое-нибудь место роли? На нашей студенческой сцене мне случается иногда испытывать такое мучительное чувство.

— Нет, конечно, это очень плохо! Значит, образ отсутствует, я в этом уверена. Тогда актер начинает кривляться, но ничего передать не в силах. Вы одаренный человек, поэтому вам в такие минуты становится за себя стыдно.

— Вы говорите — одаренный. А я вот спрашиваю себя, что значит это ласкающее слово? И не нахожу ответа.

Надежда Федоровна одну минуту молчит и в тишине парка становится слышно, как копыта лошади чмокают по талой земле.

— Я думаю… — неуверенно произносит моя собеседница и сейчас же твердо и решительно повторяет: — Да, я уверена: быть талантливым — это значит уметь поверить так, чтобы убедить всех. Оттого такое счастье обладать талантом.

Я опять возражаю, но на этот раз только для того, чтобы услышать подтверждение своим мыслям. Я говорю:

— Не всегда актеры испытывают чувство счастья на сцене. Даже из тех, кто пользуется успехом у публики. Есть такие, которых тяготит их профессия. Даже на моем коротком веку мне случалось их встречать.

Она пожимает плечами.

— Это не актеры. Когда актер не находит радости в своем творчестве, значит, нет и самого творчества.

Я ужасно рад, что наши суждения о таких актерах совпадают, и у меня вырывается маленькое признание:

— Вы еще только начинаете свой артистический путь, а между тем, когда вы делитесь мыслями об искусстве, да и о других явлениях жизни, вы говорите о них так просто и убедительно, что всегда хочется услышать ваше мнение, а во многих случаях при этом думается: как это я не сумел сказать себе того же самого, это ведь так просто!

Надежда Федоровна смотрит на меня своими большими глазами из-за длинных, пушистых ресниц, и очень тихо, почти самой себе замечает:

— Вот странно… Впрочем, вы ведь не знаете… В пятнадцать лет жизнь оставила меня в первом моем большом {175} страдании в полном одиночестве, и я была принуждена мыслить гораздо больше, чем это было мне тогда доступно. Меня слишком резко оторвали тогда от детства и принудили стать сразу взрослым человеком. И я надорвалась. У меня сделалось воспаление мозга, когда мне едва исполнилось шестнадцать лет. Вот тогда, во время болезни, меня мучила одна неотвязная мысль, — я как сейчас помню: надо додумать, надо поймать, надо найти что-то, что никак не дается, и тут со мной начинался припадок, случалось, что несколько человек не могли справиться со мной. С тех пор, когда я читаю или вижу что-нибудь и хочу поделиться своими мыслями, никак не могу схватить то главное, что мне мучительно хочется выразить, и чем дольше ловлю то, что мне хочется сказать, тем сильнее охватывает ужасное сознание невозможности уловить, и мне делается страшно за себя…

Я вижу, как неосторожно коснулся каких-то скрытых струн, и в их отклике мне слышится такая боль, что я спешу перевести нашу беседу на другую тему, но в ту же минуту мы выезжаем на знаменитую «Стрелку». Морская ширь открывается вдруг в такой заманчивой необъятности, что хочется вобрать ее в себя всю полной грудью. Мы здесь уже не впервые, но всякий раз нельзя не «охнуть» от наслаждения. «Лихач» медленно, шагом, делает некрутой поворот, чтобы везти нас обратно, к дому. Не отрывая глаз от взморья, Надежда Федоровна шепчет:

— Как мне иногда хочется обежать весь мир, чтобы видеть людей, всех, всех, без исключения… Вы любите людей? Конечно, любите!.. Каждый человек и есть сама жизнь, со всеми ее радостями и печалями. Как же можно не любить человека?

Снова мы возвращаемся к искусству, к творчеству, к молодости и ее надеждам, снова, уже на пути к городу, освещенному огнями, говорим о «Грозе», о Катерине, о первых творческих достижениях, которые обнаруживаются на репетициях, и о том, какие манящие возможности ждут впереди…

Когда, проводив мою спутницу до дверей квартиры, я спускаюсь по ступеням лестницы, у меня в душе еще звучат слова:

— Все пути, ведущие к расцвету жизни, к ее обновлению, исходят из любви к человеку…

— Странно, — думаю я, — но вот в эту минуту, сейчас, я бы не хотел видеть людей, с какою бы симпатией я к ним ни относился…

{176} И лицом к лицу сталкиваюсь с Ниной Павловной Анненковой-Бернар. Она набрасывается на меня со всей силой своего порывистого темперамента:

— Вы от Надежды Федоровны? Она дома? Я уже во второй раз к ней. Не было дома. Всюду ее искала. Напугала Марию Николаевну ее исчезновением. Вера Федоровна не может прийти в себя от страха! Все благополучно? Ну, слава богу! Прощайте, прощайте, я тороплюсь к ней.

Нина Павловна взлетает вверх по лестнице с легкостью молодой девушки, и я облегченно вздыхаю — как я люблю ее в эту минуту.

Анненкова-Бернар еще недавно была актрисой. Она и теперь иногда играла на клубных сценах, в гастрольных поездках Писарева и в студенческих спектаклях. На сцене Александринского театра она занимала видное положение, об этом единодушно говорили ее современники и рецензентские отзывы в печати. За ней установилась прочная репутация талантливой и культурной актрисы, да к тому же еще и опытного педагога. Между нею и Писаревым за время их совместной службы завязались дружественные отношения, и она стала незаменимым помощником в его педагогических трудах, а он ее советником в литературных опытах — Нина Павловна отдавалась им с присущей ей способностью увлекаться безоглядно. К сожалению, ее литературная репутация была намного ниже артистической, хотя произведения Анненковой-Бернар печатались в таких авторитетных журналах, как «Вестник Европы».

Когда, в силу интриг, Нина Павловна была вынуждена оставить Александринский театр, она стала проявлять особенный интерес к художественной жизни города. А так как в кипучей и неистощимой энергии она могла соперничать с Кремлевым и даже с Яворской, ее квартира скоро стала пользоваться широкой популярностью. Отсюда, как из своеобразного штаба, исходила одушевленная и бескорыстная пропаганда всего нового и талантливого, а если требовалось, то и борьба за все то, что, по мнению хозяйки, заслуживало общественного внимания и поддержки. Оставалось необъяснимым, почему новаторство москвичей составляло исключение? К их новшествам Нина Павловна была холодна и даже враждебна.

Приезд в Петербург младшей Комиссаржевской стал известен «штабу» Анненковой-Бернар через Писарева — с Верой Федоровной он был не то чтобы в близких, приятельских, но все же в добрых отношениях. Нину Павловну многое увлекало в приезжей: требования к искусству и к жизни, свежесть {177} артистического дарования, необычность жизненного пути. Все это заинтересовало Анненкову-Бернар, и зародившаяся при первом знакомстве симпатия постепенно перерастала в прочные, дружеские чувства.

Как только Нина Павловна пришла к убеждению, что младшая Комиссаржевская, так же как и ее сестра, отмечена артистическим призванием, она взялась сама за устройство ее дебютного спектакля. С того часа Надежда Федоровна стала предметом неослабного попечения со стороны своего нового друга.

И вот наконец день дебюта пришел.

Не удивительно ли, что события, которых мы ждем напряженно, взволнованно и долго, все-таки застигают нас врасплох? Мы не успеваем опомниться, как долгожданное оказывается уже вчерашним днем нашей жизни и он становится похожим на ночной сон, которого никак не припомнишь среди дневного движения.

Так именно и случилось, когда спектакль наконец состоялся. Мы его ждали с волнением за дебютантку и за себя, мы готовились к нему, как к делу большого и важного значения, но когда он миновал, мы не могли восстановить тех характерных черт, в которых проявляется живая и конкретная действительность. Из всего, что происходило на дебютном спектакле и что предшествовало ему в тот вечер, самой Надежде Федоровне особенно запомнилась одна незначительная подробность. По пути в клуб ее волнение достигло предела, мысль и воображение молчали, а предательская дрожь заставляла крепче стискивать зубы. Но хорошо было, сидя рядом с Ниной Павловной на извозчичьей пролетке, зажмуриться и подставить лицо мягкому веянью мартовской оттепели. А когда глаза вдруг раскрылись, с петербургского вечернего неба в них опрокинулись семь звезд золотого ковша. И мелькнула мысль, оставшаяся в памяти на всю жизнь:

— Всякий раз, когда взгляну на Большую Медведицу, вспомню свой первый путь на «Грозу» и все то, с чем я хочу идти на сцену.

Как игрался спектакль? Каковы были реакции зрителя? Какие места в роли Катерины оказались самыми значительными по силе выразительности и по внутреннему подъему? Все тонуло в непобедимом волнении, овладевшем не одной только дебютанткой. В тот вечер и на сцене и за кулисами всех трепала лихорадка и сквозь нее до сознания доходили только обрывки окружавшей нас действительности, да еще упоительное чувство успеха, нараставшего от сцены к сцене, от действия к действию, вплоть до последнего занавеса. Но и {178} тогда один из всех участников спектакля все еще не сознавал значения завоеванной победы — это была Надежда Федоровна.

Когда «Гроза» прошла, на сцену ворвались вместе с друзьями и почетными приглашенными восторженные отзывы об игре дебютантки. Слышались и критические замечания. Но ни тем, ни другим недоставало, как мне казалось, чего-то самого главного, что составляло для меня обобщенное впечатление от репетиционной работы и от сыгранного спектакля.

Вспоминая теперь о тех ощущениях, которые заменяли для меня тогда критическую оценку, я могу передать их только с помощью одного из незабываемых детских моих впечатлений.

Бывало, я терялся в догадках, что у взрослых означает слово «красивый»? Я присматривался к окружающим, и все они казались мне одинаково обыкновенными, только одни были любимые, а другие нелюбимые, одни с первого взгляда свои, а другие оставались чужими, как бы часто я ни встречался с ними.

Был среди самых близких и дорогих мне людей Семен — так его звали, а полное его имя было Семен Васильевич Никонов. В турецкую кампанию он служил солдатом, а потом жил у нас в семье и работал у моего отца в конторе газеты чем-то вроде экспедитора, а вернее сказать, человеком на все руки.

Однажды, вбежав в его каморку, я увидел женщину, заразившую мое детское воображение. «Красавица…», — пронеслось в моем мозгу слово, смысл которого мне стал сразу и до конца ясным и близким.

Женщина казалась мне необыкновенной. Она была, как тишина летней ночи. Глубокими и как будто удивленными были ее синие глаза, и светилось в них так много печали, словно она, и жалея и любя, грустила душой за всякого, на кого был обращен ее взгляд. Она казалась почти воздушной, настолько легкой, что без всяких усилий можно было ее представить себе плывущей по воздуху. И было необыкновенно странно, когда Семен сказал о ней своим обычным, простым и тихим голосом: «Это моя жена, приехала из деревни к доктору, у нее порок сердца, она у меня не работница». Я молчал и во все глаза глядел на жену Семена. Ее красота заключалась, как мне казалось, не в чертах лица, не в руках, не в фигуре, а где-то в самой глубине ее глаз, и изливалась на предметы, куда она глядела, и насыщала собою самый воздух, приникавший к ее платью.

Я скоро ушел — не смел с ней говорить. Но я унес с собой {179} ее синий взгляд, который грел, и голубил, и нестерпимо смущал: мне стало стыдно за себя — таким я себе показался замухрышкой, таким плоским и серым.

Так и остались навсегда живыми в моей памяти: комнатка Семена, и сам он, бесценный мой дядька, рыжеусый, с упрямым хохолком на лбу, с чуть вздернутым носом, с умными серыми глазами, которыми он обычно смотрел не вокруг, а как-то внутрь себя, и рядом с ним — как странно — его жена, а надо бы сказать: русская женщина, а еще вернее и лучше — человеческая женщина, как сказал Горький. Когда я впервые прочел эти два слова, я тотчас же вспомнил Семенову жену — это она и есть. Таких писал Островский. Они не походят на окружающий их мир, потому что они лучше его. Они такие, каким может и должен быть мир людей. Вот такой и была Катерина в исполнении Скарской, начиная с ее дебютного спектакля.

Случалось, по адресу Скарской слышались упреки в несоответствии внешних данных артистки установившимся представлениям о русской женщине как о крупной, ширококостной и дебелой. Скарская в роли Катерины действительно не походила на театральную «героиню», как их было принято представлять себе. Например, видный режиссер того времени Евтихий Карпов держался именно такого мнения, видимо, полагая, что женщины Островского типичны внешней громоздкостью. В нашем народе, может быть, действительно найдется немало женских фигур, поражающих мощностью своих форм, но едва ли это значит, что именно они, их физическое сложение типично для Катерины. Вера Федоровна увидела в артистической индивидуальности своей сестры качества трагической актрисы и именно эти данные признала отвечающими требованиям роли. Свое суждение на спектакле сестры Комиссаржевская высказала Потапенко. В его пьесе «Волшебная сказка» Вера Федоровна пользовалась в то время исключительным успехом, и этот успех, как часто бывает, сблизил драматурга и артистку. На Потапенко игра Надежды Федоровны произвела настолько сильное впечатление, что писатель решил, никому не говоря ни слова, передать свои впечатления Станиславскому. После их свидания, ради которого Потапенко ездил в Москву, Константин Сергеевич обратился к Надежде Федоровне с просьбой приехать к нему для переговоров.

Делазари был вне себя. Идейное служение искусству? Это хорошо для разговоров. Артисту нужен талант, а таланту нужна карьера — признание и успех. Не мудрая философия? Но эта философия — закон жизни, театральной жизни.

{180} Константину Александровичу было хорошо известно, что почти весь театральный мир думал так же, как он и почти каждый в этом мире считал тогда, что идти к Станиславскому, в частный театр, над новшествами которого в то время смеялись по всему Петербургу и о котором рассказывались анекдоты, — значило с первых же шагов губить возможность настоящей, серьезной карьеры.

— Поймите, — твердил старик, — о вашем дебюте заговорили как о появлении второй Комиссаржевской, вами одинаково заинтересовались и ее друзья и враги… Вы еще вспомните меня, да будет поздно. Успех артиста капризен и непрочен, стоит ему однажды заглохнуть, его уже ничем не оживишь. Даже те из нас, кто вооружены большим именем и пользуются прочным положением, более всего бывают озабочены тем, чтобы внимание к ним со стороны зрителей не остывало, а вы… — и старый театральный волк горько качал головою.

Как было ему не горевать, когда он радовался дебюту как личной своей удаче? Сразу же после спектакля, пользуясь тем, что зрители не спешили расходиться, старик повторял каждому, кого удавалось ухватить за пуговицу сюртука, что приглашение на казенную сцену дебютантке обеспечено. Ему не возражали, разве только указывали на затруднение ввиду большого сходства сестер между собою, — сцена еще больше усиливала видимость этого подобия и по внешности и в особенности в голосах. Но Делазари стоял на своем: пусть только сестры не появляются одновременно в одном и том же спектакле! Если же кто-нибудь из участников «Грозы» или сама Мария Николаевна говорили, что Надежда Федоровна уже давно решила не идти на казенную сцену и ни в какой другой из петербургских театров, упрямец твердил одно: перемелется, мука будет, а что до интриг, которые могли бы подняться во вред старшей сестре при появлении рядом с ней младшей, то ведь и при всяких условиях интриг в театрах не оберешься!

Это мнение, только несколько мягче выраженное, разделяли и Писарев и Анненкова-Бернар.

В вопросах искусства Надежда Федоровна расходилась со своими друзьями в оценке новшеств Художественного театра и в мечтах о будущем, которые умудренным опытом артистам казались оторванными от реальной почвы. Но разубедить одной стороне другую было так же невозможно, как уверить, что черное можно сделать белым. Отрицание значения «театральной карьеры» Надежда Федоровна сделала основой своего творческого пути и споров на эту тему не вела.

{181} — В каждом человеке живет своя правда, — замечала она. — Изменяя ей, человек перестает быть человеком.

Так вопрос о поездке к Станиславскому был снят с обсуждения. Поездка в Москву вскоре же и состоялась.

В 1918 году Надежда Федоровна опубликовала в «Записках Передвижного театра» страничку воспоминаний о мхатовцах в связи с юбилеем знаменитых москвичей.

«Впервые я увидела Константина Сергеевича, — писала она, — за несколько лет до открытия Художественного театра. Мой отец был в то время профессором Московской консерватории, и я приехала повидаться с ним. Слышу, кто-то из учеников отца поет арию Мефистофеля. Пел очень приятный голос и как-то просто пел, не по-оперному. Урок уже кончился, и в заключение отец, как он часто это делал, запел сам. На этот раз он пел романс Пасхалова “Мать над умирающим ребенком”. Отец был не только замечательным певцом, но был и удивительным актером, и потому романс Пасхалова он передавал с потрясающим драматизмом. На этот раз я, как и прежде, слушая, не могла удержаться от слез, но вышло как-то так, что отец, окончив пение, нашел меня в моем потайном уголке и притащил к себе в кабинет, всю в слезах. Смеясь, он показал меня своему ученику.

— Ведь вот какая глупая! Слушает меня и плачет! Вы посмотрите на нее!

Ученик отца оказался Константином Сергеевичем Алексеевым. Так я с ним познакомилась.

Передо мной стоял очень высокий человек с проседью. Он показался мне странным, до того рост и проседь не вязались с его внутренним обликом ребенка. Ребяческим мне показалось и его любопытство при виде нового лица и робость перед “чужою”. Таким было первое мое впечатление.

Через год или полтора Константин Сергеевич работал с моим отцом в Обществе литературы и искусства, но я в то время не жила в Москве. Возобновилось мое знакомство со Станиславским только в 1899 году, когда он вызвал меня для переговоров о работе в Художественном театре.

Когда я входила к нему, мое волнение было совсем иного рода, чем когда я, по настоянию отца, шла знакомиться с Рыкаловой, чтобы услышать ее мнение о моих сценических способностях. Другим было мое волнение и тогда, когда я впервые входила к Писареву.

Я вошла в библиотеку в квартире Станиславского у Красных ворот и, увидев его, вспомнила наше первое знакомство. Его детскость, самое яркое в нем для меня, не исчезла. Ее не стерла жизнь. Мне стало легко и радостно.

{182} Детскость его тотчас же сказалась. Она проявилась в том, как он слушал монолог Катерины из “Грозы” Островского, с каким любопытством реагировал на те или иные места в моем чтении. Потом он дал мне одну сцену из “Бесприданницы”, сам читал за Паратова и по-детски весело смеялся тому, как я похожа на сестру. Сказав о своей радости работать со мной, он грустно, тоже как-то по-детски, предупредил о маленьких окладах в Художественном театре и сочувственно откликнулся на мое замечание, что в идеале лучше бы всего работать в искусстве без всякого оклада.

В тот раз я впервые обратила внимание на подвижность бровей Константина Сергеевича. Впоследствии я услышала от него объяснение этой особенности: он придавал ей исключительно большое значение, считая важным качеством в мимике актера и находя необходимым сознательно развивать такую подвижность».

От Станиславского Надежда Федоровна вернулась в Петербург артисткой Художественного театра Скарской. Свой псевдоним она увидела во сне — публика так вызывала ее. Теперь сон становился действительностью, радостной, зовущей, но в то же время еще загадочной…

До начала сезона оставалось два‑три месяца, события последнего года сменялись с такой стремительностью, что хотелось воспользоваться наступившей передышкой, побыть наедине с самой собою и спокойно разобраться в своих думах, впечатлениях и надеждах. Судьба решила иначе: незадолго до разъезда труппы в отпуск Станиславским была начата работа над постановкой новой пьесы Чехова. Из каких-то особых соображений оказалось необходимым показать Антону Павловичу черновую репетицию «Дяди Вани» теперь же, летом, до начала зимнего сезона. На беду заболела Лилина. Актриса, которая должна была дублировать роль Сони, чем-то не удовлетворила Константина Сергеевича, и по его распоряжению из Петербурга вызвали Скарскую. Выезд снова был спешным, и Надежда Федоровна не помнила себя от страха. Работа в Москве должна была стать для нее особенно напряженной. Это было видно потом из тех коротеньких писем, которые она все же удосуживалась писать мне. Самые незначительные подробности, занесенные на почтовые листки торопливо и взволнованно, служили для меня как бы вехами того неповторимо нового, что стало движущей силой на пути наших личных и художественных стремлений и надежд.

«Вчера были репетиции “Дяди Вани” утром и вечером, — читал я в одном из писем. — Вот когда пришло раскаяние в том, что я собственными руками убила свое здоровье!.. Перед {183} вечерней репетицией я буквально еле держалась на ногах. Конечно, в этом большую роль играло мое волнение. Но если вдруг я ничего не сумею сделать на сцене? Что тогда будет со мною?.. Боже мой, неужели наш спектакль “Гроза” и все, что я тогда чувствовала, окажется сном? Видением?.. Я тогда обещала безраздельно отдаться искусству, но ведь теперь я всю себя принесла ему, я и живу и дышу им одним. Репетируем только два акта, дядю Ваню играет Вишневский. Астрова — Алексеев. Но он еще не был при мне на репетиции. Я рада, что Вишневский играет дядю Ваню, он увлекается, он чувствует роль…».

«Два дня я отдыхала, — говорил мне знакомый почерк, — репетиция завтра в час дня. В первый раз будет присутствовать Алексеев. Что-то он мне скажет? Я почти уверена, что никому не нравлюсь. Я чувствую себя какой-то дурочкой, а как мне хочется здесь играть, как мне полезны эти репетиции!»

В моих руках еще несколько торопливо написанных страничек…

«Сегодня Алексеев планировал третий акт. Читал его, а мы помечали все то, что касалось роли каждого. Когда увидимся, я расскажу вам подробно о постановке пьесы. Константин Сергеевич спросил, как мне нравится. Я сказала, что очень нравится, но не знаю, нравится ли ему то, как я выполняю его задания? Он ответил, что еще не видел меня, но ему сказали, что я “пришлась ко двору”. Дай бог, чтобы ваши предчувствия сбылись и все было хорошо. Меня очень смущало, что барышня, которая до меня репетировала Соню, присутствует на всех репетициях. Мне представилось, что мол, “если эта скверна, — опять пустим ту”.

Познакомилась с Чеховым. Если бы вы только знали, как он симпатичен! Завтра вечером для него будет репетиция первого и второго актов, а утром в первый раз репетиция третьего.

Чехов нашел, что я очень похожа на Веру. Спрашивал про нее и говорил, что он большой ее поклонник. Как я буду играть при нем?! У меня совсем не выходит монолог в первом акте, — я его не чувствую и потому скажу: отвратительно!.. А сколько мне приходится в роли Сони плакать и смеяться — я это еще так плохо умею! Главное — последний монолог. Там должны литься слезы рекой. Станиславский настаивает на этом.

Когда-то отец отвел меня к Рыкаловой. Она меня прослушала и в заключение нашего свидания, сделав мне несколько указаний и дав несколько советов, показала, как актриса {184} должна уметь смеяться и плакать — слезы без всяких приготовлений так сами и полились у нее из глаз. Этого мне никогда не забыть и никогда, кажется, не овладеть таким искусством, каким владела Рыкалова!»

На репетиции, показанной Чехову, Надежда Федоровна справилась с трудностями, о которых писала. Чехов, во всяком случае, остался доволен ею и на просьбу дать указания для дальнейшей работы над ролью высказал одно только пожелание — приглушить слезы в сцене ссоры дяди Вани с профессором. На предварительных репетициях Скарская просила о том же Станиславского, но Константин Сергеевич не уступал. Мнение автора оказалось в этом разногласии не на стороне режиссера.

На том тогда и закончились репетиции «Дяди Вани».

Вернувшись в Петербург, Надежда Федоровна не забыла своего обещания и подробно рассказала мне об особенностях постановки. Ни она сама, ни я не могли бы дать себе отчета в том впечатлении, которое производило на нас небывалое еще тогда построение спектакля. Дурно ли оно было по режиссерскому замыслу, как утверждали староверы, или же гениально, мы бы не могли определить для себя: это было необыкновенно ново. Но и сказать так значило бы ничего не сказать. Те понятия, которые сложились в нашем представлении об искусстве театра, рушились, как карточный домик, и на их месте приходилось создавать нечто новое. Художественный театр в своей работе над «Дядей Ваней» стал нам очень дорог. Искусство его актеров как бы перерастало обычные рамки. В новшествах Станиславского мы чувствовали попытку вдохнуть в театр кипучую, полнокровную, вечно изменяемую жизнь.

Интересуясь подробностями сценического истолкования чеховской Сони, я просил дать мне развернутую экспозицию исполнения Надежды Федоровны. К своему рассказу она приступила не очень охотно. «Насколько легко почувствовать такое создание, настолько трудно рассказать его». А я не унимался:

— Как вы представляете себе самую главную, самую важную, самую характерную черту роли?

— Я назвала для себя «светом» то, что несет в своей душе Соня сквозь самые темные стороны окружающей жизни, — ответила мне Скарская. — Но дело, конечно, не в слове — им я хотела определить для себя ту нравственную силу, которую Чехов вложил в созданный им образ девушки.

Силою своего «света» Соня делает настолько прозрачным густой сумрак окружающей ее действительности, что сквозь {185} него ей ясно видится будущее, и она идет ему навстречу с непоколебимой верой в него. Оттого неугасимый огонек, который теплится в сердце моей Сони, не может не побеждать рассудочного и холодного пессимизма, опустошающей силы обывательщины, ядовитого дыхания пошлости. Соня не вступает с ними в активную борьбу, она на это неспособна, но она освещает на своем пути зло, и оно отступает перед нею, как отступает тень перед светом.

Соня не одна. Рядом с нею живет человек, вконец издерганный жизнью. Возненавидевший ее. Возненавидевший людей настолько, что высшим наслаждением для него становится возможность изливать на них желчь наболевшей и опустошенной своей души. Человек, для которого жизнь стала пустыней и которым владеет одно желание — перестать чувствовать себя самого. Человек, для которого смерть стала ценнее жизни. Этого человека Соня превращает в покорного ей ребенка. Что дает ей силу для этого? Ее вера в будущее, ее вера в человека.

Соня — живое, юное создание. Она сознает свое неотъемлемое право на счастье здесь, на земле, теперь, сейчас, пока в ней кипит неизрасходованная еще сила молодого чувства, пока ее восхищает мысль о живом, красивом, творческом труде. Но прошло время, чаша ее страданий переполняется, последняя надежда на счастье убита, впереди не остается ничего, кроме серого существования и безрадостного, бессмысленного, подневольного труда поденщицы. Меркнет свет. Мрак жизни обступает ее со всех сторон, непереносимая тяжесть сдавила грудь, и это страшное крушение выражается в одном слове: «уехал». Она роняет это слово, проводив Астрова, и ей кажется, что жизнь остановилась, что мир опустел, что в нем не осталось ничего, кроме нее самой и ее горя.

Это была минута слабости. Она казалась непреодолимой, но стоило Соне услышать возле себя слова, похожие на стон, ее больного дяди Вани: «Как мне тяжело», — чтобы силы вернулись к ней. Ведь он, дядя Ваня, совсем беспомощен без нее. Ярче прежнего озарила ее вера эту темную сторону жизни, и опять пробудилось сознание: никакому злу не заслонить собою сверкающие дали, к которым идут люди, — только бы внушить эту веру измученному, страдающему дяде Ване! Она наклоняется к нему, она берет его руку, и слова, полные прежней силы, льются из ее души. Она говорит, и с каждым словом чувствует все ярче, все яснее дыхание тихой, нежной, сладкой, как ласка, жизни, в которой люди отдохнут от дальнего и трудного пути, — отдохнут и увидят небо в алмазах, {186} и сами станут прекрасны, как небесные ангелы. Но теперь надо трудиться, надо жить, надо помогать жить другим, каких бы страданий и слез это ни стоило.

Я записал эти слова и мысли с возможной точностью. Они относятся не только к творческой биографии артистки, но и к работе театра над воплощением пьесы Чехова в первой, сценической редакции.

Я получил от Надежды Федоровны более или менее точное представление о постановке спектакля в целом, хотя по новизне и по моей неопытности еще очень плохо умел в нем разобраться. Хотелось еще много говорить о нем, расспрашивать, доискиваться, но отпуск Надежды Федоровны промелькнул, как сон, и она снова уехала в Москву, уже на весь зимний сезон.

Случилось так, что вскоре и я переступил порог профессиональной сцены, но этому предшествовали не совсем обычные обстоятельства о них мы и поведем речь в следующей главе наших воспоминаний.

# **{****187}** Глава седьмая Массовое увольнение студентов

Советской театральной молодежи естественно испытывать чувство радостной и спокойной уверенности в завтрашнем дне советского искусства, но на рубеже двух столетий молодые люди вступали в семью артистов в иных условиях. Живые силы, впоследствии давшие твердое направление историческому ходу событий и ускорившие их движение, были еще загнаны в подполье. Ничуть не преувеличивая, можно сказать, что тогдашняя пора заслуживала характеристики, которую ей дал Лев Толстой в письме к Софье Андреевне — 6 ноября 1892 года. О состоянии общества тех лет великий писатель говорил как об эпохе «совершенного распадения нравственности людей “Fin de siècle”». Небезызвестная общественница Суслова писала Стасюлевичу, редактору «Вестника Европы»: «Косность, неутомимое преследование целей своего узкого эгоизма, радение близкому человеку, кумовство, прямо-таки непреодолимое стремление к хищению чужой собственности в каком бы то ни было виде, — вот удел нашего века».

Много лет спустя один из выдающихся западноевропейских писателей, Голсуорси, сказал об этом времени так:

«Старый век, который видел ростки индивидуализма в таком пышном цветении, закатываясь, угасал в небе, оранжевом от надвигающихся бурь».

Странно сказать, но этот художественный образ, при всей своей изысканности, верно отражал характер уходившей эпохи, такой, как ее представляли себе многие из нас, студентов в 90‑х годов прошлого столетия. Картина общественных {188} отношений в нашем понимании была сложнее и запутаннее, чем о ней говорили Суслова и даже Толстой. Все же круг наших наблюдений и нашей деятельности был слишком ограниченным, чтобы мы могли вполне сознательно разбираться в окружавшей нас действительности. В то самое время, когда нам казалось, что наше будущее скрыто от нас густым закатным туманом века и сквозь него мы только угадывали отсветы надвигающихся бурь, по другую сторону туманной пелены гений Ленина уже зажег искру великого учения, и она путеводной звездой повела за собой русский народ. А мы воображали, что противоречия века неразрешимы, что внутренняя связь событий и их исторический путь ниоткуда не получают разумного объяснения.

В кругу молодежи, которым, к сожалению, ограничивался мой жизненный опыт, Маркса еще не читали, перед именем Плеханова почтительно снимали шляпы, только понаслышке относились иронически к марксизму Струве и не отдавали себе ясного отчета в существе споров между народниками и марксистами по той простой причине, что ограничивались самым поверхностным представлением и о марксистах и о народниках. Вот каким густым был туман на рубеже двух столетий. Но бури-то все-таки исподволь надвигались, и молодежь — одни сознательно, другие стихийно — отражала в своих настроениях дыхание народных сил, хотя и скрытых где-то в подспудной глубине, только колебавших почву под гниющими устоями николаевской России.

Очередная волна студенческих «беспорядков» поднялась у нас в Петербурге в 1899 году. Как-то так получилось, что мое увлечение театром не мешало участию в студенческих делах.

Много лет спустя мы встретились — Скарская и я — с одним из моих сверстников-студентов под гостеприимным кровом дома отдыха ВТО в Плесе на Волге. Надежда Федоровна знала его почти так же хорошо, как и я, и после долгой разлуки наши беседы, как это часто водится, то и дело возвращались к давнему прошлому, к годам нашей молодости. Николай Афанасьевич Листов прожил уже большую жизнь актера-общественника. Энтузиастом общественной деятельности он был и в студенческие годы, с достоинством неся тогда нелегкие обязанности председателя псковского студенческого землячества. Мы, конечно, наперебой вспоминали те эпизоды общественно-политического движения молодежи, в которых нам привелось быть его непосредственными участниками. Николай Афанасьевич показал мне письмо, предложив сохранить его на память как документ, ярко передающий некоторые {189} подробности возникших тогда «волнений». Письмо было послано 11 февраля 1899 года из Петербурга в Псков, где в то время находился Листов. Наш общий университетский товарищ, некто Знаменский, писал по делам землячества своему председателю:

«… Перехожу от вопроса концертного к другому, о котором ты спрашиваешь, а именно, как прошло 8 февраля…

В день акта Сергеевич (ректор Петербургского университета. — *П. Г*.) был освистан и ему не дали говорить.

… В тот же день было совершено избиение студентов нагайками. Возмутительное по своему варварству поведение полиции вызвало огромную сходку 9 февраля, которая по своей грандиозности — две‑три тысячи человек — превзошла все, до сих пор бывшее. Вчера тоже была грандиозная сходка, на которой голосовкою было решено студентами прекратить чтение лекций и занятия в университете, до тех пор, пока нам не будет дано какого-либо удовлетворения. Сегодня лекций в университете уже не было. Все профессора были извещены о решении сходки: некоторые сами прекратили чтение, иные за неимением слушателей или по требованию студентов. Ректор два раза говорил, но его речи произвели скверное впечатление. По всей вероятности, он выйдет в отставку. Положение очень серьезное, сам ректор в этом признался. Профессора высказывают студентам сочувствие. Горный, Лесной, Электротехнический и другие тоже в волнении и думают прекратить чтение лекций. Петербург на осадном положении. Все пространство около университета занято полицией».

Напряженное кипение, в котором находилось студенчество, не обходилось без трагикомических интермедий. Молодость всегда и везде молодость.

При воспоминании о профессоре церковного права, которого я знал еще по гимназии — он преподавал нам «закон божий», — мой приятель, хоть и был уже в почтенном возрасте, не мог не рассмеяться по-юношески весело. «Помнишь, помнишь, — говорил он сквозь смех, — наш Рождественский был ведь известен тем, что выступил на похоронах Некрасова с либеральной речью, а кто-то из присутствующих заметил: “Ах, попик, попик, не бывать тебе протопопом”. Так и случилось. Кроме профессорского звания, “попик” ничего себе не заработал…». Вспомнили мы и о том, как во время «беспорядков» начальство приказало профессору в рясе выйти к студентам с увещанием. Ученый священник так и объявил, что, дескать, начальство предписало ему увещевать нас и мы, молодежь, люди взрослые, должны понимать, что ему одно {190} только и остается — выполнить предписание начальства. В то время руководящую троицу составляли министр внутренних дел Горемыкин, министр просвещения Боголепов и фактически всесильный глава правительства Победоносцев Профессор Рождественский и закончил свое выступление неожиданной в речи священника игрою слов:

«Выполняя волю пославших меня, я вам, молодежь, заявляю: ведете вы себя хоть и боголепно, но не победоносно, и потому участь ваша горемычная».

Гром аплодисментов и хохот покрыли слова профессора церковного права, о чем он и доложил в служебном рапорте — студенты-де не дают говорить, смеются, рукоплещут.

Но в смехе и аплодисментах студентов звучали, в сущности, и горькие, трагические ноты.

«Победоносность» предстояло еще завоевать, а пока за нее приходилось расплачиваться авансом, и притом не дешево. Примеров этому было множество. К их числу следует отнести самоубийство Ветровой в Петропавловской крепости: девушка облила себя керосином и подожгла. Брат носил ей книги, и при одной из передач крепостной врач сообщил молодому человеку под величайшим, конечно, секретом, что Ветровой нет в живых и что он как врач констатировал смерть от ожогов.

Весть дошла, конечно, до студентов. Ветрова покончила с собой. Самоубийство было для нее единственным средством протестовать против преследований жандармского офицера.

Первым всколыхнулся университет — вспыхнули беспорядки. Затем они перекинулись на другие учебные заведения Петербурга. Панихида по Ветровой, назначенная в Казанском соборе, собрала семитысячную толпу, но перед самым началом церковной службы было объявлено, что панихида запрещена. В ответ студенты пропели «Вечную память», а вслед за тем возникла грандиозная демонстрация.

Градоначальник фон Валь, глава полиции, заработал себе от участников массового студенческого выступления кличку «Папа Валь». Он был награжден ею за то, что обратился к демонстрантам с «отеческими» уговорами, сам вышел к ним и просил прекратить демонстрацию, покончить с забастовкой, — тут же разойтись, а на другой день приступить к занятиям. Вызывающее поведение полиции, добавил он, — только недоразумение, виновные отстранены от службы, а нагайки отобраны у городовых. Из толпы в ответ послышались иронические замечания и свист. Фон Валь пришел в негодование. Если на то пошло, он сумеет доказать истину своих слов.

{191} Студенты ждали, что нового изобретет господин градоначальник… Положение становилось напряженным, соответственно изменилось и поведение генерала от полиции. Каждое слово, каждое его движение получили подчеркнутую значительность. Он подозвал одного из городовых и строго спросил:

— Есть у тебя нагайка?

Фон Валь таращил глаза на городового, выражая великолепную начальническую строгость и явно желая дать понять, какой ответ ему нужен. Но городовой объяснил себе внушительность начальства по-своему и, всем существом выразив готовность выпороть немедленно всякого, кого прикажут, рявкнул с верноподданническим азартом:

— Так точно, ваше превосходительство, есть!!

При этом он отвернул полу шинели и вытащил на свет божий тщательно запрятанную нагайку.

Что тут поднялось!

Продолжением «отеческого» выступления Папы Валя послужила знаменитая демонстрация у Казанского собора, сопровождавшаяся неслыханным избиением студентов. Демонстранты стояли за себя, как могли. Листов был свидетелем того, как пристав толкнул в грудь беременную курсистку с такой силой, что она замертво упала на камни мостовой. В одно мгновение перед приставом вырос студент, плечистый и лохматый, вплотную придвинулся к насильнику и, не дав опомниться, свалил с ног ударом по лицу. Едва тот поднялся на ноги, как студент снова ударил его и снова опрокинул на землю, а затем спокойно смешался с толпою.

При одном из подобных побоищ жестоко пострадал мой двоюродный брат, студент-естественник. От удара по голове он не смог оправиться, сколько его ни лечили. Уже будучи обещающим молодым ученым, он расплатился за нанесенную ему травму душевной болезнью и погиб под колесами поезда. Товарищи по научной работе выпустили листовку, посвященную Юрию Валентиновичу Кемницу, жертве полицейского насилия. Я храню этот листок, тщательно отпечатанный и украшенный портретом покойного как память об одном среди многих погибших в годы жестокой политической реакции. Я оказался счастливее. Участие в демонстрации обошлось мне совсем дешево — я расплатился исключением из университета при переходе с третьего курса на четвертый.

Случилось это при таких обстоятельствах. Когда огромная толпа на большом пространстве заполнила набережную Невы, ожидая ответа на выдвинутые требования, среди демонстрантов раздались возгласы: «Едет царь». Вслед за тем {192} от руководящих товарищей было передано указание не поддаваться ни на какие провокации и соблюдать полное спокойствие. Через головы я увидел, как сани, в которых ехал Николай в сопровождении кого-то, кто сидел с ним рядом, врезались в самую гущу студентов — действительно студентов или переодетых охранников, этого я не знаю.

Студенческая масса точно выполнила наказ: при общем молчании одни повернулись спиной к царю, другие с видимым любопытством разглядывали щегольскую упряжку и седоков. Вопреки установленному правилу и обычаю никто, конечно, не обнажил головы. Так прошло несколько мгновений. Затем сани повернули и быстро покатили обратно вдоль набережной, а нас немедленно окружили вооруженные люди. Я не могу припомнить — полицейские, жандармы или солдаты?.. Нас загнали в ближайший манеж, продержали взаперти до следующего дня, переписали и поодиночке выпускали тех, при ком оказались удостоверения личности. Получить их обратно можно было в университетской канцелярии. Вместе с документами вручали приказ об увольнении из числа слушателей.

Спустя некоторое время вышло распоряжение о предоставлении права студентам подавать индивидуальные просьбы об обратном приеме. Каждое такое заявление рассматривалось по отдельности особой комиссией.

Я не знаю, как бы отнеслось начальство к моей просьбе о разрешении снова приступить к занятиям юридическими науками, если бы я просил об этом. Но я не испытывал желания вымаливать прощенье за участие в демонстрации.

С катастрофической быстротой приближался срок отбывания воинской повинности. Мне предстояла служба рядовым, она надолго оттянула бы мое поступление на сцену. А встреча с Надеждой Федоровной укрепила во мне решение посвятить себя театру.

К общим уговорам не лишать себя университетского диплома Надежда Федоровна также присоединяла доводы в пользу возвращения к университетским занятиям, хоть я и понимал, что в глубине души она оставалась на моей стороне. Обстоятельства также сложились в мою пользу.

Однажды утром, едва проснувшись, я почувствовал острую боль в сердце. Боль не позволяла взять воздух полной грудью, и я едва дышал одними верхушками легких. Помочь было некому, домашние жили на даче, я оставался только с одним из моих университетских товарищей. Но как призвать его на помощь? Боль не давала шевельнуть и пальцем. Все же я как-то изловчился, столкнул с ночного столика {193} стакан, и на звон разбитого стекла в комнату вошел мой Сережа. Он кинулся было за докторами, но, на мое несчастье, не удалось найти ни одного врача. Где-то обещали помощь к вечеру. Затихший было припадок возобновился с новой силой, и явившийся наконец врач определил «грудную жабу».

— А как же сцена? Работа в театре?

— Какой театр! Вам, батенька, не о театре надо думать, а на подножный корм, в деревню ехать. Ищите себе такой работы, которая позволила бы вам вести регулярный образ жизни, для вас режимчик требуется особенный‑с: решительно во всем умеренность и осторожность.

— Меня на днях должны взять в солдаты.

— Повинность отбывать? Забракуют. На случай вот вам акт о том, в каком состоянии я вас нашел.

Почему-то я не совсем упал духом, думал, что врач преувеличивает. Я отдышусь, и все пройдет.

Приемочная комиссия на призывном участке исследовала меня вдоль и поперек. Покачали головами: к военной службе непригоден. А я уж и не рад такому решению. Но не могу понять: спустя одни только сутки после припадка боль миновала, и с той поры я чувствую себя совершенно здоровым. Осталось только ощущение слабости да страх при воспоминании о бесследно исчезнувшей болезни. Обратился за советом к знаменитостям.

— Сейчас вы здоровы, но протокол врачебного осмотра во время припадка с несомненностью говорит о том, что артистическая деятельность вам противопоказана.

— Противопоказана?! Так вот же: с началом зимнего сезона поступаю в театр.

Выполнить угрозу помог счастливый случай.

Модест Иванович Писарев ежегодно проводил курс лечения на заграничном курорте. На этот раз он встретился там с актрисой Александринского театра Надеждой Сергеевной Васильевой. В тот год она решила покинуть императорскую сцену — в ответ на очередные притеснения со стороны дирекции. Обладая большой инициативой и организаторскими способностями, она взялась за антрепризу в провинции. Модест Иванович, зная, что с университетом у меня все кончено, рекомендовал Васильевой взять меня в труппу как начинающего и, по его мнению, способного актера.

По возвращении из-за границы Надежда Сергеевна не забыла рекомендации Писарева и вызвала меня для переговоров. Дело оказалось несложным, и спустя каких-нибудь полчаса я уже беседовал с дочерьми моей антрепренерши как {194} их будущий товарищ по сцене. Сестры носили фамилию отца — Танеева, известного театрала и, если не ошибаюсь, организатора первой поездки русской драматической труппы в Париж. Поездку возглавляла Н. С. Васильева. Дочери унаследовали от родителей страсть к театру. Старшая нравилась публике живым юмором, младшая производила приятное впечатление искренностью и простотой в передачи лирических ролей.

От Васильевой я вернулся домой провинциальным актером с ангажементом на сезон 1899/900 года в Минск и Гельсингфорс, по полусезону в каждом из этих городов. «Комбинированная» работа создавала условия благоприятнее обычных, в особенности для начинающего актера. Работы предвиделось много — мне уже была поручена роль Треплева из чеховской «Чайки». В довершение благ я получил оклад в 75 рублей и, разумеется, счел его роскошным, в особенности по сравнению с окладами Художественного театра. Перед Надеждой Федоровной мне было даже стыдно за назначенную мне Васильевой уйму денег — почти вдвое больше против того, что ей обещал Станиславский!

Вскоре праздничное настроение, с которым я готовился переступить порог профессионального театра, получило весьма выразительные формы: я облачился в щегольское пальто в талию фасона «пальмерстон», купил себе шикарные перчатки, а голову мне украсил черный лоснящийся цилиндр — этот головной убор был тогда в ходу. Но что значит цилиндр по сравнению с тем, что оказалось у меня на голове под цилиндром! В тот роковой для меня день я единственный раз за всю мою жизнь надел волосяную накладку…

О небольшой лысине, которая была уже у меня тогда, мне говорили утешительно: «Это вам бог за правду лба прибавляет!» Так вот, по-моему заказу в это божье дело внес поправку знаменитый театральный гример — Жорж Педдер. Его магазин волосяных изделий в пассаже на Невском проспекте пользовался заслуженной популярностью. Накладочка, сделанная для меня искусным мастером, укрепилась на голове без помощи лака: особые металлические зажимы, или «замочки», пришвартовывали парикмахерское изделие к живым волосам. Было очень неприятно и даже больно, но, как говорится, — назвался груздем, полезай в кузов. Прогуливаясь по улицам в накладке под цилиндром, я переполнялся сознанием своего мнимого совершенства, забывая, что главный мой козырь, накладка, укрыта цилиндром и прохожие не могли бросать на нее восторженных взглядов, которые то и дело мерещились моему разыгравшемуся воображению.

{195} Я было отправился с визитами по знакомым и друзьям, но первый же опыт отбил охоту продолжать их: когда добрые люди увидели меня, или, вернее сказать, мою голову в исправленном виде, их лица выразили столько недоумения и даже смущения, что я, наскоро отделавшись несколькими незначащими фразами, поспешил распрощаться и уйти. Но и на свежем воздухе мне стало легче не сразу. Мысль о том, как бы я себя почувствовал, если бы попался на глаза Надежде Федоровне, приводила меня в ужас. Я знал, что этого случиться не может, что ни ее, ни Марии Николаевны нет в Петербурге. Их отъезд меня сильно печалил, он лишал меня встреч с ними, а теперь дурацкий маскарад обратил отсутствие дорогих мне людей в спасение! И эта мысль довершила мое исцеление.

Увы!.. Мне и впоследствии случалось соскальзывать на что-нибудь «актерское»… По большей части я вовремя спохватывался. А если бывало зазеваюсь, кто-нибудь из Комиссаржевских сейчас же даст почувствовать «накладку под цилиндром»… И как свежим ветром сдувало с меня тогда всяческую «актерщину»…

# **{****196}** Глава восьмая Первопуток

Один из окраинных центров царской России, губернский город Минск, не представлял собой ничего примечательного. Люди белорусского края были в нем редкими гостями и скромно ютились по глухим уездным углам «короедами» да «мохоедами». Помещичья знать из числа польской аристократии относилась к российскому административному центру свысока и бывала в нем редко, только наездами. Еврейское население было сковано магической «чертой оседлости», где поддерживало полуголодное существование бог весть на какие средства.

Но театр в Минске был. Старинный, добротной постройки, Спектакли заезжих антрепренеров давались в нем при поддержке правительственными денежными субсидиями — в целях русификации края. Располагать гарантированной частью сезонного бюджета — обстоятельство немаловажное. Оно-то, должно быть, и склонило Васильеву на решение посвятить Минску первую половину зимы.

В тот год октябрь был особенно хорош: сухой, солнечный, с едва заметным холодком. Разноязычный говор прохожих на улицах был звонче обычного, листва осенних деревьев казалась ярче — от пунцовых расцветок до прозрачно лимонных, как билеты на театральную галерку, в тот самый «раек», где решалась судьба актерских репутаций, — и по-особенному заманчивы казались обещания театральных афиш. Паны-помещики, сытые до глянца, спесиво косились на них, нагрузив покупками парные фаэтоны. Зато люди простые, кто победнее, ловко увертываясь от лихости панских кучеров, подолгу задерживались возле театральных афиш.

{197} Завтра, 7 октября, «раек» вынесет приговор и чеховской «Чайке». Впрочем, актеры, в особенности из числа незанятых в спектакле, уже пророчили неуспех. По их предсказаниям, первое представление должно было стать в то же время и последним — кто, мол, из разумных людей согласится платить деньги за «тягомотину», хотя бы и преподнесенную минчанам как последний крик театральной моды?..

Действительно, на афишах было объявлено о том, что спектакль ставится «по Художественному театру». Наша антрепренерша пренебрегла опасностью прослыть спекулянткой и позволила себе «вольность», от которой веяло рекламой. Но у нее были для этого свои соображения. Она рассудила, что если репутация москвичей сложилась так, как со всех сторон говорили об этом, если в Минске московских новаторов действительно принято считать за чудаков, у которых в театре все не так, как у людей, то часть минских зрителей прочитав на афише выразительное упоминание о Художественном театре, предпочтет провести вечер у друзей за картами. Таким образом, спектакль избавится от предвзятой и непримиримой обывательской критики. Люди же из числа особенно любопытных, если отважатся на покупку билетов, придут смотреть «Чайку», подготовленные к самым невообразимым странностям, которых, впрочем, не будет и в помине Таким образом, они почувствуют себя приятно разочарованными.

Прежде чем начать работу над «Чайкой», Васильева тщательно изучила спектакль москвичей. Конечно, копия далеко не соответствовала оригиналу: постановка Художественного театра послужила только канвой, на которой актриса вышила свой рисунок — он оказался как бы упрощенным вариантом московской постановки. Спектакль от первого акта к последнему шел по более или менее обычному руслу.

В театрах того времени зрительный зал отделялся от сцены не раздвижным занавесом, как это принято повсюду теперь, с легкой руки Художественного театра, а подъемным холстом, ярко расписанным с лицевой стороны. В левой половине огромного полотнища (считая от зрителей) прорезался традиционный «глазок»: перед началом спектакля актер припадал глазом к дырочке и строил публике «рога» указательным пальцем и мизинцем правой руки. Такая манипуляция считалась вернейшим залогом успеха. Перед первым представлением «Чайки» актерские волхования были проделаны, вероятно, с особенным старанием — как только дан был последний занавес, все мы, оставшиеся за неокрашенной его стороной, поняли, что спектакль выигран. Это {198} безошибочно угадывается на ходу, каким-то «шестым» актерским чувством. Через две‑три недели зритель подтвердил наше впечатление: повторный спектакль дал почти полный сбор. Чехов одержал победу вопреки общим предсказаниям провала.

Каждый находил, что достигнутая удача — дело слепого случая, настолько очевиден был «риск» постановки. Что же все-таки привлекало к пьесе Чехова Васильеву, богатую житейским опытом и тонкой проницательностью?

Театр Чехова разделял в ту пору мир искусства на два непримиримых лагеря — тех, кто тяготел к новым художественным идеям, порождавшим и новые формы, и староверов, твердо опиравшихся на испытанные традиции. Васильева, как мне кажется, среди этих двух группировок занимала промежуточное место. Она пользовалась заслуженной репутацией актрисы большой культуры и тонкого ума, и игнорировать прогрессивные общественные настроения было не в ее духе. Это не исключало, однако, двойственности в отношениях артистки к борьбе нового с отживающим. Так, например, Васильева оказалась в числе немногих, кто в театральном мире отнесся к новаторству Чехова, а вслед за ним и к творчеству Художественного театра с интересом и уважением. Но талантливая артистка обходила принципиальную сторону этих исканий, умело извлекая для себя только то, что могло освежить застоявшиеся исполнительские каноны, не вступая в принципиальный спор с отцами и дедами, не пересматривая старой веры, как этого требовали новейшие художественные идеи.

Избегая крайностей и при случае не отказывая себе в удовольствии остроумно и зло подшутить над некоторыми из новшеств Художественного театра — никто другой, кажется, не умел делать этого с таким блеском, с такой тонкой, изысканной артистичностью, как Васильева, — она в то же время искусно поддерживала в своей личной творческой практике преемственную связь эпохи, уходившей в безвозвратное прошлое, с новыми идеями в искусстве. Умение не отставать от жизни входило в круг требований, которые Надежда Сергеевна предъявляла к себе как актрисе.

Она была и незаурядным педагогом. Эта сторона ее деятельности также не позволяла сторониться нового, что появлялось в мире искусства; умело сочетая классическое наследие с современностью, Васильева успешно воспитывала театральную молодежь и переучивала на свой лад даже таких матерых профессионалов, которые, казалось, навечно окопались в дурных, провинциальных исполнительских навыках.

{199} Васильева не только обучала других, но и сама умела и любила учиться, пользуясь для этого всеми доступными ей средствами. Одним из них явилась, по-видимому, работа над чеховской «Чайкой». Артистка была свидетельницей катастрофической премьеры «Чайки» на Александринской сцене. Теперь она взялась за постановку сама — «по Художественному театру», работая одновременно над ролью Аркадиной как ее исполнительница.

Я не взялся бы восстановить картину тех немногих репетиций, которые были уделены нашему спектаклю. Одно только обстоятельство отчетливо сохранилось в моей памяти: когда в Старой Руссе, перед отъездом в Минск, я занимался ролью Треплева, мне никак не удавалось «пристроить» к ней исполнительские ресурсы, приобретенные на репертуаре Островского. Я силился увидеть в своем воображении Треплева таким, чтобы слова текста стали жизненной необходимостью во всем его сценическом поведении. Мне это не удавалось. На минской сцене с помощью Васильевой что-то получилось. Публика принимала. Товарищи хвалили. Но многие из задач, которые Чехов ставил передо мною, по-прежнему оставались непонятными, мне приходилось играть «на ощупь». И я испытывал чувство мучительного разлада с самим собой: думал я над ролью еще задолго до начала репетиций, сыграл ее с бесспорным успехом, а актерское чутье говорило мне, что я играл плохо. Не находя разумных объяснений своей тревоге, я жаловался в письмах в Москву Надежде Федоровне: «Вчера ни писать, ни спать не мог. Мог только лежать да отдыхать, да и то “дума” одолела… Пишу сегодня перед спектаклем, у меня маленькая роль. Признаться Вам, я взял привычку перед уходом в театр немножко спать, и когда мне это удается и в сумерках я просыпаюсь, мне все кажется, что вы около меня. Но вас нет, и я один додумываю свои беспокойные думы — от этого иногда бывает очень больно. Сегодня, чтобы сколько-нибудь утешить себя, я принялся вспоминать о вашей работе над Соней. Как бы она получилась на сцене? Непременно бы получилась, и очень хорошо бы получилась! Скорей бы Вам дали играть, я так жду этого, мне кажется, я совсем не могу играть хорошо, пока Вы не начали, точно я хожу об одной ноге…».

Мои жалобы были, конечно, ребячеством. Теперь они напомнили мне об одном крошечном мальчугане; попав впервые на московский рынок, ребенок оторопел от сутолоки. Стоя среди толпы, он вдруг закричал: «Люди, не толкайтесь! Как вам не стыдно? Вот я скажу маме, она вас нашлепает!» Так и я жаловался моему московскому другу, рассчитывая, очевидно, {200} на то, что Надежда Федоровна как-нибудь за меня развеет мою беду, а сам ни словом не обмолвился о том, в чем именно состояла моя работа над ролью и почему мне кажется, что я играл ее плохо. Что могло служить этому причиной? Не умея сказать ничего толкового, я ограничивался расплывчатыми замечаниями. Например: «Первый акт был еще “ничего”, хотя и неровен. Второй, с чайкой, был плох по тону, я слишком его поднял в ущерб внутренней нервозности и горячности. Четвертый был вял и чрезмерно элегичен. Хорош был только третий — сцена с матерью».

Возможно, что сцену третьего действия я и на самом деле играл не слишком дурно — бывают роли, или отдельные куски в них, которые на актерском жаргоне называются «самоигральными». С их помощью любой актер может «производить впечатление», если только он не совсем бездарен. Трудно, например, не иметь успеха, играя царя Федора, или Аркашку в «Лесе» Островского, или Швандю из «Любови Яровой». Даже и до последнего времени находятся актеры, готовые спекулировать на простодушии, с каким зрители переносят свое расположение с привлекательных ролей на исполнителей. И что же? Не обладая истинным талантом, такие актеры пожинают лавры, которые принадлежат по праву не им, а драматургу.

Если я играл третий акт «Чайки» лучше других кусков роли только потому, что сцена с матерью, помимо моей воли, моего сознания, «сама себя хорошо сыграла» и выделилась, то уж одно это обстоятельство должно бы открыть мне глаза на основной порок в моем исполнении Треплева — отсутствие объединяющей идеи, то есть той движущей силы, которая приводит актера к художественному обобщению роли.

Об этом же говорила и творческая практика Скарской.

Около этого времени из Москвы в Минск приехал навестить меня один из закадычных моих приятелей. По исключении из Петербургского университета за участие в «беспорядках» ему как-то посчастливилось пробраться в число московских студентов. Среди молодежи, которая окружала Надежду Федоровну в пору ее работы над «Грозой», он был мне одним из самых близких друзей: общее увлечение талантом молодой актрисы связало нас тесной дружбой, и, когда он перебрался в Москву вслед за Скарской, я не только завидовал тому, что он станет свидетелем успехов нашей дебютантки, но больше радовался этому.

С того дня, как Скарская была введена в роль княжны Мстиславской, мой друг оказался завсегдатаем на спектаклях Художественного театра. Игру Надежды Федоровны он {201} изучил во всех деталях и в своих рассказах мне, сразу же по приезде в Минск, не забывал делиться малейшими подробностями. Меня же в них все одинаково интересовало, и я не успевал задуматься над анализом своих впечатлений. Только впоследствии я убедился, что в рассказах моего друга все, что относилось к приемам исполнения, к его форме, к тому, как именно играла артистка, терялось для меня перед тем общим, что выступало из-за частностей, и это-то «общее» и определяло собою сценическое истолкование роли. Повторилось то самое, что составляло основу в работе Надежды Федоровны над ролью Сони, хотя то был Чехов, а теперь — Алексей Толстой.

В то время сам я еще не умел разбираться в секретах актерской кухни, и никто другой не мог научить меня этому. Смысл творческих процессов проходил тогда еще мимо актерского сознания, и мне понадобились семнадцать долгих лет на то, чтобы в творческом методе Скарской найти для себя путь вполне сознательного искусства. Но, конечно, эти семнадцать лет и сами по себе не прошли для меня бесследно. Не я один — каждый актер играл вслепую, на ощупь, платясь неизбежными ошибками. Каждый актер учился безостановочно, на протяжении всей своей деятельности, отличать частности от главного, необходимое от случайного, и в потребности играть на сцене, действовать каждый актер находил силы для неустанных поисков своего пути, который бы привел его к общему для всех источнику художественной правды.

В советской действительности каждый новый этап нашей жизни приближает торжество того будущего, которое само по себе станет новой формой поэзии. Оттого трудовые подвиги советских людей полны поэзии, а самая высокая поэзия, которая когда-либо была на земле, стала понятием, неотделимым от повседневной жизни, от ее трудовых подвигов.

Мы по-новому ощутили живую связь времен, ту связь, к которой когда-то так трагически стремился шекспировский Гамлет: в труде советских людей, который служит будущему, есть неотъемлемая часть вдохновенного труда, вложенного людьми российского безвременья, людьми русского искусства — на всем протяжении его исторического развития.

… Дорогой свободной  
Иди, куда тебя влечет свободный ум,  
Усовершенствуя плоды любимых дум,  
Не требуя наград за подвиг благородный.

Был ли полвека назад труд художника делом такого поэтического вдохновения, о котором говорил Пушкин?

{202} Как ни мрачна была действительность полвека назад, она служила прологом величайшей из революций. Черты будущего еще были скрыты предрассветными сумерками, но лучшие из русских людей бодрствовали и будили дремлющих. Большинство не дерзало и помышлять о чем-либо, что хоть отдаленно походило бы на социализм — он казался далекой мечтой. Но был народ, будущий строитель нового мира. Была русская литература. Были русский театр и русская музыка, росла и множилась культура великого народа.

Зерно будущего нес в своем искусстве русский актер, и мечта о будущем служила русскому театру достойным предметом художественного отображения. Разве не мечтой о новом человеке одушевлял и Чехов свой театр? Разве не окрылял он театр страстными поисками живой связи искусства с жизнью?

Среди людей искусства в преддверии нового века росла и крепла потребность объединяться с теми, кто отдавал все свои силы на то, чтобы мечта о прекрасном будущем стала живой действительностью. Случалось, что обновление художественных форм само по себе представлялось верной дорогой к этой цели.

Я разделял веру Скарской в такой театр, где личные интересы актера не могут вступать в спор с его идейными задачами. Оба мы верили, что в жизни искусства наступила пора борьбы за полное торжество его демократических основ.

Мы шли на сцену, одушевленные задачами, которые надеялись вполне осознать в практической работе, но это были еще только мечты, и в них при первом же столкновении с действительностью обнаруживалось отсутствие делового, конкретного содержания — они повисали в воздухе, день за днем они отодвигались все дальше, в неопределенное будущее, оттесняемые неотложными задачами повседневной профессиональной жизни.

Калейдоскоп новых ролей, доверявшихся мне Васильевой, поневоле заставлял отвлекаться от «дум», и на поверхностный взгляд могло казаться, что желудь, опущенный в землю, прежде времени потянуло вверх, к солнцу, оторвав от поисков живительной влаги. Но, по счастью, мой артистический инстинкт вел меня по прямому пути художественной правды реалистического идейного искусства. Вскоре пришло наглядное подтверждение.

Васильева, руководя моей сценической работой, не давала почувствовать своей режиссерской руки — таков был, по-видимому, ее педагогический метод. Она добивалась нужных результатов при помощи поставленных передо мной определенных {203} игровых задач, представляя решать их мне самому и, к сожалению, не раскрывая их внутренней связи. Ничего не говорилось и об идее пьесы, которая должна быть переведена на язык сцены и стать идеей спектакля. По-видимому, то состояние, в каком находилась тогда теория сценического искусства, не давало возможности применять к актеру других методов профессионального воспитания. Васильева не составляла исключения.

Как-то однажды популярный художественный журнал «Артист» сообщил о вынужденном уходе с петербургских театральных «курсов» Модеста Ивановича Писарева, который, по справедливости, считался одним из виднейших педагогов Петербурга. Отмечая «чувствительность» этой потери, журнал указывал на «неоценимое качество» в педагогическом методе артиста. «Он умеет, — говорилось в заметке, — искусным подбором ролей равномерно развивать все отдельные стороны дарования учеников».

Такое же «неоценимое качество» отличало и Васильеву. В ее антрепризе творческие возможности актеров действительно развивались разносторонне, обнаруживая нередко новые, никем не предполагавшиеся качества. Резкие повороты, перед которыми Васильева ставила при этом актеров, бывали неожиданными до эксцентрики. Но так как эти опыты венчались несомненным успехом, то необычные назначения ролей не вызывали возражений и даже ставились нашей антрепризе в заслугу.

Однажды все-таки случилось иначе. При распределении ролей во «Власти тьмы» Толстого мне была поручена роль Петра. Это было принято труппой как сенсация: одни смеялись по этому поводу открыто и довольно благодушно, другие высказывали возмущение, но только в кулуарных разговорах, третьи выражали ехидное соболезнование ввиду неизбежного провала, ожидавшего меня на спектакле, а в общем все в один голос утверждали, что к роли Петра я не подхожу ни внешними, ни внутренними данными.

И до этого Васильева ставила передо мной самые разнообразные исполнительские задачи. Среди ролей всякого рода молодых людей «с тросточкой» (так в театре называли роли, лишенные характеров и ничего собой не выражавшие) я играл Чичикова. Вслед за мольеровским Валером из «Тартюфа» — старик пастор в «Потонувшем колоколе» Гауптмана. Наряду с Раскольниковым мне даже случалось делать из себя Наполеона, едва покончив с Викентием из пресловутой «Казни» актера Ге, — его пьеса пользовалась у публики неизменным успехом, но, по совести сказать, служила истинной {204} казнью для каждого из артистов, еще не утерявших здравого смысла и не окончательно лишенных художественного вкуса По милости божьей, с полученными ролями я кое-как справлялся, но в счастливый исход нового опыта поверить не мог. Я не умел скрыть и от Васильевой тяжелого недоумения. Антрепренершу очень огорчила моя тревога, но решения своего она не изменила. Доверив мне роль Петра, Надежда Сергеевна гордилась своей режиссерской находкой, ожидая и моего доверия к ней. Думая обрадовать меня, она даже нарушила строго заведенный порядок и поделилась со мной новостью еще задолго до того, как распределение ролей было объявлено ко всеобщему сведению…

Что было делать?.. Оставалось покориться беде, поменьше думать о ней, а больше вслушиваться в то, как репетируют занятые в пьесе артисты, а более всех сама Васильева, создавшая роль Анисьи еще в первой постановке пьесы на сцене Александринского театра.

«Власть тьмы» Васильева знала до тонкости и верно чувствовала особенности гениального произведения Толстого. Ее исполнение было особенно ценно тем, что быт со всей его сочностью и яркой своеобразностью не перекрывал внутреннего содержания роли, которому артистка уделяла первенствующее место. Увлечение Никитой не только управляло всеми поступками Анисьи — Васильевой, ее думами и заботами — оно перерастало в страсть к работнику-щеголю, и развивалось это чувство тем неудержимее, чем глубже увязал «коготок» в неотвратимом ходе событий.

Я видел первое представление пьесы на сцене Александринского театра, и игра Васильевой врезалась мне в память с удивительным по силе и содержательности исполнением роли Акулины М. Г. Савиной.

Выдающаяся артистка достигала непревзойденной виртуозности главным образом в жанре комедии, и потому неожиданно впечатляющей казалась сила ее исполнения в роли острохарактерной, насыщенной глубоким, скрытым внутренним драматизмом.

В творческом соревновании двух артисток ни одной из них, по справедливости, нельзя было отвести первого места, и обе они одинаково резко выделялись среди остальных исполнителей драмы, в числе которых находились актеры замечательных дарований. Но даже Давыдов и Варламов в ролях Акима и Митрича не достигали такой цельности впечатлений, в силу, быть может, резкого несоответствия внешних данных с требованиями реалистической убедительности образов. Невозможно было, к примеру, совместить с представлением {205} о Митриче, бесприютном батраке, отставном солдате, необычайную тучность Варламова: при появлении на сцене артист занимал собой чуть не все свободное пространство избы, даже при театрально-условном преувеличении ее действительных размеров. Так же трудно было примириться с невообразимой упитанностью Давыдова в роли Акима, этого неутомимого труженика и потомственного бедняка.

Впрочем, на сцене Александринского театра не нашло своего решения и внутреннее построение образа Акима, представляющее, как известно, одну из сложнейших исполнительских задач.

Мог ли быть в этом повинен только сам Давыдов, вооруженный искуснейшим мастерством актера, остротой мысли и могучей силой прирожденного таланта? Разве гениальность всякого художника, в том числе и актера, не проявляется в его способности раскрывать внутренний смысл жизненного явления, иногда даже вопреки сознанию мастера, ограниченному условиями своего времени?

Роль Акима, казалось бы, могла быть сыграна Давыдовым как сценическое воплощение живого лица, в художественной характеристике которого проповеднические тенденции Толстого составляли бы своеобразную особенность, не менее достоверную, чем другие проявления бесправия и темноты, по-своему присущие каждому из персонажей. Но впоследствии, работая в течение не одного десятка лет над режиссерским построением спектакля, я имел возможность убедиться, что при всей исключительности своего таланта Давыдов был, конечно, бессилен решать один, сам по себе, вставшую перед ним исполнительскую задачу. Она могла быть решена только при условии правильного построения сценического действия во всем его объеме, то есть при помощи режиссерского истолкования спектакля, а между тем, как известно, режиссура того времени не ставила и не могла ставить себе подобных задач.

Мало этого. Опыт Художественного театра доказал, что в работе над ролью Акима, не поможет даже и самая изысканная режиссура, если при построении спектакля она не опирается на классическую концепцию Ленина. Оттого и личные указания Толстого, которыми поделился великий писатель не только с Васильевой и Савиной, но и с Владимиром Николаевичем Давыдовым, не привели к всесторонне убедительному воплощению роли Акима.

Не знаю, смотрела ли Васильева спектакль Малого театра, но, конечно, много слышала об игре Стрепетовой — велик был шум по поводу толкования Матрены гениальной {206} артисткой, игравшей Матрену злодейкой, своеобразной леди Макбет. Ее игра вызывала особенно резкие нападки вследствие необыкновенной яркости и, можно сказать, даже пламенности сценического воплощения роли, которому и Васильева не могла сочувствовать: оно противоречило общему духу минского спектакля, и надо признать, что постановка Васильевой в некоторых отношениях выгодно отличалась от столичных театров.

Спектакль, поставленный в Минске, был, может быть, несколько наивен, но зато ничуть не безвкусен, свободен от бытового натурализма, претенциозности и каких бы то ни было исполнительских нажимов.

Что касается роли Петра, то она казалась мне настолько противоречившей моим актерским возможностям, что я и не пытался сделать из нее что-нибудь близкое натуре. Васильева не принуждала меня изображать старика и смерть от отравы, прибегая к помощи внешних приемов, она не «натаскивала» меня, а я не «выдавливал» из себя насильственно того, чего внутренне, как мне казалось, не чувствовал. Между тем, неприметно для меня, мною стало овладевать ощущение трагичности противоречий, заключающихся в образе Петра. Чувство это, овладевшее моим сознанием, не покидало меня и на спектакле. Напротив, подогретое достоверностью, неприкрашенной обыденностью всего обступавшего меня на сцене и так убедительно выражавшегося авторским текстом, это внутреннее ощущение руководило моим сценическим поведением. Как именно я его выражал, не знаю, не помню, — я не задумывался над этим и даже забыл, написать Надежде Федоровне о том, что играл Петра и, вопреки ожиданиям, как будто в нем не провалился. И впоследствии, полюбив роль, впервые порученную мне Васильевой, я не придавал значения своему исполнению и редко случалось, чтобы мне говорили о нем что-нибудь со стороны или писали в газетах. Поэтому, даже много лет спустя, мне показалось неожиданным и новым все то, что случилось прочесть в неопубликованной рукописи А. С. Белогорского, одного из моих товарищей по Передвижному театру. Рассказывая, как я играл Петра, А. С. Белогорский упомянул о том, что, в противоположность обычным для меня и характерным, по его мнению, «закругленности и теплоте речи», в моем Петре чувствовалась «жестокая хозяйственность, безапелляционность, деспотизм, уверенность в своем праве диктовать на деревне».

«Во втором акте, — пишет Белогорский, — отравленный своими близкими, захлебываясь в предсмертных рыданиях, {207} пытается Петр поклониться в пояс и говорит Никите: “Прости меня, Христа ради”. Зритель украдкой утирает слезу. Это не сентиментальная слеза примирения. Зрителю не за что любить Петра, ему его не жаль: огромной силой эмоциональной насыщенности Гайдебуров потрясает тут зрителя, раскрывая Петра, как жертву общественного уклада, им же поддерживаемого и утверждаемого».

Прочитав эту выдержку впервые, я неожиданно для себя, но с совершенной ясностью вспомнил, что толстовский Петр, такой, каким он должен быть сыгран во втором акте пьесы, открывался моему воображению по мере того, как на репетициях я вслушивался в разговор Анютки с Митричем на печке. Девочка вспоминала о том, как ее отец перед смертью прощался с Никитой, и, хоть слов у нее было очень мало, Старинный народный обычай рисовался при этом с такой выразительностью, что нельзя было не представить себе и самого Петра во всей его жизненной достоверности.

Возможно, впрочем, что моя восприимчивость объяснялась в этом случае силой тех впечатлений, которые я вынес от игры великих актеров в пьесе Толстого на петербургских сценах. Даже возможные неудачи и допущенные ими ошибки не могли ослабить благотворного влияния не только на меня, но и на каждого, кто в искусстве шел за ними следом в поисках своего истолкования сценических образов, впервые созданных ими…

Петербургские представления «Власти тьмы» вызвали в обществе много толков. В противоположность до крайности резким нападкам со стороны реакционной печати и части зрителей, пьеса получила восторженную оценку всех передовых людей того времени, и все же она продержалась не долго в репертуаре театров — жалобы «кассового» зрителя на гнетущее впечатление, на неэстетичность мужицкого быта послужила этому неустранимой причиной.

С таким же недоброжелательством отнеслась к пьесе Толстого и минская публика. В ее враждебной холодности сказывалась сила того мещанского большинства, которому мы, актеры, вынуждены были подчиняться, если не хотели видеть со сцены пустоту зрительного зала.

Но вот посредственные пьесы Трахтенберга и Модеста Чайковского да заграничные новинки Зудермана и Шнитцлера сменили гениальное произведение Толстого, и театральная жизнь вошла в обычную колею. Постепенно мне стало казаться, что минская общественная жизнь, включая и театр, служит точным отражением общего строя, который не допускает ни в чем никаких изменений, и оттого одолевающие меня {208} «думы» получали более отчетливые очертания. Впрочем случалось, что в полном противоречии с такими умонастроениями мое внутреннее беспокойство заглушалось успехом у публики, одобрениями товарищей, увлечением новыми ролями, которыми продолжала меня довольно щедро одаривать Васильева. Меня тешила мысль, что я уже актер, несущий на своих плечах ответственную художественную работу наравне с товарищами из числа признанных артистов. А в глубине сознания не переставала шевелиться мысль о том, что моя творческая жизнь складывается далеко не так, как я представлял себе.

Неоценимую помощь оказывали мне письма из Москвы, в которых Надежда Федоровна делилась особенностями работы в Художественном театре, во всей ее сложности и противоречивости. От этого еще более крепла потребность в ответах, уяснениях, обсуждениях тут же, сейчас же, в самом процессе текущей работы всего, чем была чревата наша артистическая деятельность на первом же ее этапе.

Но разве возле меня не было людей, которые поняли бы и разделили мои тревоги? Некоторые из окружающих казались привлекательными людьми. И все же они не располагали к тому, чтобы раскрывать перед ними свой внутренний мир нараспашку, а он иногда сам, помимо моей воли и сознания, прорывался наружу.

Мой сосед по гримировальному столу, актер Нальский, заговорил однажды со мной об этом. Он был гораздо старше и возрастом и актерским стажем и относился ко мне несколько покровительственно, а во мне вызывал чувство симпатии вопреки внешним отталкивающим особенностям. Нальский играл роли фатов и своему амплуа был верен в жизни так же, как и на сцене, во всех своих повадках, начиная с манеры одеваться — его крахмальное белье было безукоризненным, бантики галстуков обновлялись изо дня в день, вытянутые стрункой складки брюк были так свежи, как если бы только что вышли из-под портновского утюга, обувь такая изысканная, какой не увидишь ни на одной витрине, а причудливее пуговок на его гетрах и вообразить невозможно. Актрисы могли позавидовать блеску ногтей на его руках и игре его колец и перстней. А как утонченны, сдержанны и элегантны были его манеры! Чего стоило уменье с неподражаемым шиком как бы откинуть с уголков губ кончили несуществующих усов большим и указательным пальцами правой руки с мизинцем на отлете!.. Он производил впечатление миниатюрной элегантной статуэтки — ростом был невелик, узок в плечах, с мелкими чертами лица. Размер его перчаток был почти {209} женский. Оттого, что он старался тянуться вверх, он всегда держался прямо, как в корсете, а голову откидывал назад, что придавало ему несколько надменный вид, и потому, вероятно, его звали не по имени и не по фамилии, а просто «графчиком».

Нальский отличался необыкновенной аккуратностью и чистоплотностью — наша артистическая уборная по чистоте и вкусу, с какими она содержалась нами, служила предметом общей зависти. Но самым замечательным в графчике было то, что чистоплотность сообщалась всему его внутреннему облику — я ни разу ни при каких обстоятельствах не мог заметить в его поведении и разговорах ничего, что коробило бы нравственное чувство. Таким же точно было и его отношение к женщинам.

Не надо было отличаться особым сердцеведением, чтобы в этом актере, внешне отштампованном особенностями его амплуа, разглядеть простого и благожелательного человека, совершенно беззащитного перед лихостью некоторых из актеров, готовых ко всякого рода издевательствам над теми, кто не умеет или не хочет отплачивать обидчику его же монетой.

Творческий мир Нальского был миром рачительного профессионала актера-исполнителя: он добросовестно доверялся руководителю — антрепренеру или режиссеру — и в вопросы, которые ему казались оторванными от прямых обязанностей актера, не считал себя вправе вмешиваться. Поэтому он выработал особый кодекс этики и неукоснительно руководствовался им во всех случаях своей артистической жизни. Первым его правилом была заповедь: прежде чем принять «ангажемент», обдумай хорошенько, подходит ли он тебе, и если ты пришел к решению его принять, доверься тем, кто отвечает за «дело» перед публикой, перед актерами за материальное благополучие сезона, а перед тобой — за твой личный успех. По его правилам получалось так, что если приходилось участвовать в «Чайке» Чехова, а вслед за тем антрепренеру надо было поднять сборы архаической мелодрамой, то актеру оставалось приложить все усилия к тому, чтобы в обоих случаях играть возможно лучше, а не философствовать на тему о том, какая из этих двух пьес художественнее. Я стыдил и дразнил графчика, называл его мещанином в искусстве, а он в свою очередь подсмеивался надо мной, называл меня «рррреволюционером» и нимало на меня не обижался.

Работы у меня все прибавлялось. За Вилли из «Гибели Содома» следовал Билли из «Трильби», и, не отдышавшись еще от неврастенических припадков никому не нужного молодого {210} человека из произведения Ге, приходилось ломать голову над тем, как превратиться в гоголевского Чичикова.

На разговоры об искусстве времени оставалось все меньше, и я не удивился поэтому, когда графчик предложил продолжить наши беседы за стаканом вина после спектакля в задней комнате какого-то ресторанчика, куда имеет доступ Яковлев-Востоков. Он-то, собственно, и приглашал нас обоих. С Григорием Александровичем мне уже давно случалось встречаться, но только на репетициях да на спектаклях, поэтому я принял приглашение охотно, даже с радостью.

Впервые я познакомился с Яковлевым-Востоковым несколькими годами раньше, видя его на сцене старорусского театра в течение нескольких летних сезонов подряд, — его охотно приглашали самые различные антрепренеры, в том числе и Васильева, также приезжавшая в Старую Руссу в один из летних сезонов.

Почему-то Григорий Александрович отнесся не без симпатии к гимназисту, влюбленному в театр и назойливо наносившему ему визиты. Особенно мне запомнилась одна из его квартирок — на даче в Дмитровском переулке, близ самого парка. Артист снимал комнату во втором этаже с балконом, выходившим на дворик. Случалось, мы часами просиживали здесь за самоваром. Говорил Яковлев-Востоков, а я жадно слушал его рассказы о трудностях и радостях в работе провинциального актера, об отдельных пьесах, почему-либо особенно интересовавших Григория Александровича, о ролях и об исполнении их. В этих беседах уже немолодого актера с юношей-любителем Яковлев-Востоков умел найти ту меру, когда реальный, неприкрашенный быт, о котором он рассказывал, не отравлял моего воображения и моей страсти к театру циничными подробностями и грубыми темами.

Случилось так, что отправляясь на зимний сезон в Минск, я оказался попутчиком Яковлева-Востокова. Много позже во мне родилась догадка, что наша вагонная встреча не была простой случайностью: по-видимому, моя мать, зная о внимательном отношении артиста к ее сыну, просила об опеке над ним. Творческую помощь Григорий Александрович оказывал мне в течение всей нашей совместной работы у Васильевой, но его поддержка в моих затруднениях проявлялась так неприметно для посторонних, что доброе отношение ко мне видного актера не задевало ничьих самолюбий и не останавливало на себе внимание труппы. Тем более меня порадовало предложение встретиться для дружеской беседы.

По окончании спектакля мы отправились втроем на условленный ужин. Хозяин встретил Яковлева-Востокова как старого {211} знакомого, и нас сейчас же провели в «особую» комнату, похожую на отдельный кабинет. Тут мы и расположились.

Я ожидал, что за столом, как и при встречах на старорусской даче, говорить будет Григорий Александрович, а я буду только слушать. Но вышло иначе: Яковлев-Востоков сумел использовать свой авторитет таким образом, что неприметно для меня самого развязал мне язык лучше крепкого вина Начал он издали, расспросами о моей сестре, Надежде Павловне.

— Помнится, она поступила в новгородское товарищество? Что слышно? Как живется? Как работается?

Я ответил, что в новгородском театре сборы ужасные, — три пая, которые приходятся на долю сестры, не оправдывают месячного бюджета, хотя она довела его до 28 рублей. Труппа, кажется, порядочная, но собирается разъезжаться. Режиссера нет, учиться не у кого. А впрочем, даже мой маленький опыт говорит о том, что учиться мастерству с успехом можно только тогда, когда знаешь задачи, которые поставлены этому мастерству. Учиться же мастерству, которое включало бы в себя всякие задачи, значит учиться форме, лишенной содержания, то есть значит приносить себе не пользу, а прямой вред.

Григорию Александровичу понравилась моя тирада. Когда он бывал чем-нибудь доволен, он по-особенному как-то хмыкал, пожевывая губами и оглядывая умными и смеющимися глазами не только собеседника, но и окружающие пред меты, как если бы они были живыми участниками происходя щей беседы. На этот раз Яковлев-Востоков, предварительно хмыкнув, быстро притушил вспыхнувшие в его глазах лукавые огоньки, налил вина во все три опустевшие чарки и посочувствовал:

— Не стоило вашей сестре связываться с новгородским театром. Никакого дела там никогда не бывало и быть, не может. Да и зачем ей понадобилось идти на сцену? У нее есть, талант?

На такой вопрос мне было трудно ответить. Хоть в раннем детстве она и проявляла артистические способности, но впоследствии только изредка участвовала в любительских спектаклях, и ее поступление в новгородский театр для всех казалось непонятной неожиданностью. Я думал, что ввиду отсутствия какой бы то ни было подготовки трудно ждать толку от опыта сестры. Тут графчик оправил кончики своих несуществующих усов и осторожно усомнился:

— Почему вы так думаете? Вы только что заявили, что актеру нужны «идеи», а совсем не уменье играть.

{212} Слово идеи Нальский произнес с такой иронией, как если бы поставил его в кавычки. Григорий Александрович по этому случаю подлил вина в его опустевший стакан, а мне сильней вина ударила в голову необычная язвительность графчика. То, что давно просило себе выхода, вырвалось неудержимым потоком чувств.

— Вы, конечно, только дразните меня, графчик, и для этого искажаете мою мысль. Но позвольте вас спросить, известна ли вам «Каширская старина»? Конечно, известна, она ведь не первый год кормит театры полными сборами. А известно ли вам, что ее автор не только драматург, но еще и теоретик театра? Не известно? Так запомните одно из высказываний Аверкиева, которое не может не стать азбучной истиной в глазах каждого актера. Я его знаю наизусть. «Одно из величайших явлений человеческой жизни, искусство, — так говорит Аверкиев, — заслуживает, конечно, самого тщательного изучения. Но его законы, подобно законам всяких явлений, должны быть выведены из него самого». Надеюсь, эта идея не вызывает в вас желания иронизировать? Все дело в том, что, отрицая необходимость идей в практике каждого актера, вы отрицаете возможность творческого роста, потому что подмениваете понятие творчества задачей технической вооруженности актера.

— Шмага ответил бы вам на это, — перебил меня Нальский, — всего двумя словами: «Философия пошла!»

— И добавил бы, — подсказал Яковлев-Востоков, — направимся-ка лучше в собрание «Веселых друзей»!

— Да, добавил бы, — продолжал я горячиться все больше: меня в этом поддерживало какое-то неуловимое сочувствие со стороны Яковлева-Востокова. — Шмага топил в вине тоску от сознания неизбежности жизненных противоречий, он не находил из них выхода. Да, да, да! Даже шмагам ненавистно мещанство! В этом и заключается неотразимое обаяние актерской природы, в этом ее сила. Но в этом же источник необыкновенных трудностей, которые актеру приходится преодолевать на своем артистическом пути. Разве не верно, Григорий Александрович? Скажите сами.

Но Яковлев-Востоков в тот вечер был решительно не рас положен к монологам. Он отделывался короткими репликами и подавал их так, как подбрасывают сухой хворост в костер, не давая пламени сбиваться и тухнуть.

Возможно, что большому, уже стареющему артисту нравилась моя мальчишеская горячность, мое неудержимое стремление к новому, неизведанному, к тому необъяснимо прекрасному, что всегда мерещится каждому актеру как синяя {213} птица его искусства. Во всем этом Григорию Александровичу мог слышаться отзвук собственной юности, ее чистоты, ее веры в прекрасное — словом, все то, что отняла у него, шаг за шагом, суровая действительность.

Присматриваясь к артисту изо дня в день в обстановке нашей профессиональной жизни, мне нетрудно было убедиться, что ни цинизм, ни душевный излом, ни злое отношение к человеческим слабостям не были ему чужды. Но эти свойства противоречивой натуры не лишали ни талант его, ни его ум здорового реалистического направления.

В одном из очерков, посвященных Яковлеву-Востокову, Амфитеатров говорит о том, что «у него есть в таланте какая-то особая оригинальная искра, одаренная способностью выжигать из роли мелодраматический мусор, выводя наружу настоящее скрытое золото житейского типа». Смысл этого замечания можно было бы расширить, потому что в действительности Яковлеву-Востокову было присуще особое умение за всяческим мусором, и не только мелодраматическим, угадывать истинную природу человека — и хорошую и дурную.

Впоследствии я слышал — об этом вспоминает и Амфитеатров, — что Яковлев-Востоков замечательно играл Актера в горьковском «На дне». По-видимому, артист явственно и доказательно раскрывал в этой роли то, что если такой «бывший человек» останется наедине с самим собой да невзначай заглянет в себя, то первой его мыслью будет: «А не удавиться ли мне?»

Кстати сказать, Яковлев-Востоков заслуженно считался одним из выдающихся исполнителей роли Аркашки из «Леса» Островского.

Элемент «достоевщины», который, несомненно, был присущ Григорию Александровичу и в жизни и в искусстве, уживался в нем с глубоко реалистическим направлением его творчества. Может быть, в силу именно этого реализма Яковлев-Востоков любил сложные психологические эксперименты. Но, экспериментируя и над собой и над другими, выдающийся артист был болезненно нетерпим к малейшей попытке «со стороны» превратить его самого в предмет психологического эксперимента и оттого был замкнут, скрытен, холоден и ироничен. Даже его особенное отношение ко мне, почти отцовское, не снимало с него этого рода настороженности. И теперь в ответ на мое замечание о трудности артистического призвания он как бы мимоходом и равнодушно заметил:

— Подумаешь, велики ли барьеры, которые вам, например, приходится теперь брать? Пейте-ка лучше вино, эту бутылку {214} нам давно пора кончить. А уметь играть все-таки надо, как ни философствуйте. Без этого далеко не уедешь. Да вы это и сами, по опыту, знаете.

Вино я, конечно, выпил, и оттого в голове у меня зашумело сильнее прежнего. Возражать старшему товарищу я не решался, но и сдаваться не хотел.

— Вы говорите, актер должен быть мастером своего дела? — заметил я в подчеркнуто примирительном тоне. — Кто же станет спорить с этим? Но ведь вы увертываетесь от прямого ответа — во имя чего быть актеру мастером? Вон графчик уверяет меня, что главное в актерском деле — успех. И действительно, я вижу, что успех, «положение» составляют непременную задачу каждого уважающего себя актера. Моральная сторона исчерпывается при этом одним только требованием, чтобы успех зарабатывался не интригами, а честным трудом, отдающим в руки актера тайны его профессии. Но ведь так выходит, что техническая вооруженность и творческий рост в нашем деле понятия равнозначащие. Можно ли с этим примириться? Графчик, например…

Я указал в сторону нашего собутыльника, и тут только мы заметили, что он спал и даже тихонько похрапывал. Впрочем, впоследствии я убедился, что он во всех подобных случаях только представлялся спящим. Он понимал, что Яковлев-Востоков подпаивал его с какими-то ему одному известными целями, я по-своему защищался. Но и тут он доставлял Григорию Александровичу удовольствие наблюдать, как артист на роли фатов даже и в таком положении не желал расставаться со своим амплуа и, притворяясь спящим, выдерживал избранный им стиль с неподражаемой стойкостью. Григорий Александрович сейчас же сделал из бумажки «гусара» и, прихмыкнув, принялся щекотать приятеля, то забираясь ему в ноздри, то щекоча шею за воротничком, то разрушая строгие формы графской прически. Наконец один из двух спящих глаз приоткрылся и раздалось невнятное мычание: графчик представлялся сильно захмелевшим. Для того, должно быть, чтобы убедить нас в этом, Нальский взялся за стакан вина, поднес было его к губам, но тут же отставил и с трудом проговорил:

— В августе в Нижнем Новгороде была чума. Двадцать случаев и один только что отправленный туда доктор. Черная чума, легочная. Самая страшная. Мне сообщили знакомые из медицинского департамента под большим секретом. Отправили туда принца Ольденбургского с целой комиссией. Смертность стопроцентная. Вот какие времена наступили! Глад, мор, смуты и лжепророки, трусы и знаменья небесные {215} Как же не ждать 13 ноября? Завтра, положим, репетиция еще состоится. А послезавтра? Не к репетициям надо готовиться, а к светопреставлению! Дайте же хоть выспаться спокойно напоследок.

Этой удивительной тирадой и закончился наш ужин. О 13 ноябре было действительно много толков в народе. Всякого рода пророки предсказывали близкий конец нашей милой планеты. Земля пока еще по-прежнему двигалась вокруг солнца так, как говорилось в модной тогда песенке: «Вертится, крутится шар голубой», но на мою голову уже свалилось нечто не менее страшное, чем светопреставление графчика.

Васильева вызвала меня к себе и сообщила, что назначает бенефисный спектакль, не предусмотренный договором, и что я поэтому должен готовить роль Раскольникова из «Преступления и наказания». Возражать было бы напрасно, и я зарылся с головой в Достоевского.

Пришлось отвоевывать всякую минуту от спектаклей и репетиций, как вдруг состоялось новое решение — я получаю бенефис совместно с актером Михаилом Павловичем Сазоновым, моим однолеткой по возрасту и по стажу. Мне поручается роль Чацкого, Сазонову — Молчалина. На подготовительную работу срок одна неделя.

«Горе от ума» я знал, конечно, от слова до слова, и все то, что можно было прочитать из суждений о гениальной комедии, опубликованных к тому времени, все это было мною жадно проглочено еще в гимназические годы. В кругу моих близких школьных друзей проблема образа Чацкого долгое время составляла центр литературно-театральных интересов. Результат из наших жарких споров и наивных суждений был решителен: Чацкого, как и всю комедию в целом, необходимо открыть на сцене заново, и мы, молодое поколение, призваны это осуществить.

Как это ни странно, но именно обвинения поэта в том, что комедия написана «не по правилам», вопреки общепризнанной драматургической теории, привели нас к убеждению, что при современном исполнении «Горя от ума» необходимо следовать тому же методу, какого держался Грибоедов, то есть ставить и играть пьесу вразрез с существующими признанными исполнительскими канонами.

Теперь, получив роль в руки, я от неожиданности и от чувства страшной ответственности не знал, что с ней делать, с какой стороны за нее взяться. Вспомнились экзамены на аттестат зрелости и последний из них по русскому языку. Мне выпал билет, по которому я должен был говорить о комедии {216} Грибоедова. К этому времени в моей голове уже твердо укоренилась мысль о необходимости в сценической интерпретации роли такой дозировки юношеской влюбленности и пламенности трибуна, чтобы любовь Чацкого, отвергнутая и осмеянная Софьей, послужила действительным поводом к торжеству Молчалиных и Фамусовых и, таким образом, стала бы истинным горем юноши, чувство которого оказалось не в ладу с его разумом.

Может быть, трактовка пришлась по вкусу экзаменаторам, а может быть, в моем ответе по билету не заключалось ничего оригинального и достаточно было того, что в гимназии уже всем было известно о моих увлечениях театром наравне со скрипкой, — так или иначе, комиссия отнеслась ко мне с благодушным сочувствием, и наш директор, Яков Григорьевич Гуревич, сам наделенный от природы театральной жилкой, «поблагодарил» меня за произнесенный мною «монолог» — последний в стенах гимназии. Директор пожелал мне в дальнейшем еще более счастливых выступлений, не сомневаясь, что театральное поприще непременно ждет меня в будущем.

С той поры прошло три с лишним года, и вот я снова держу экзамен по Грибоедову.

В труппе было несколько «Чацких», и все они имели веское основание претендовать на роль. Я чувствовал на себе их косые взгляды, я слышал угрожающее шипение по моему адресу со стороны актеров, которые сочувствовали обойденным «героям». За каждой неточной интонацией, за каждой ошибкой в тексте злорадно следили мои недоброжелатели, как охотничьи псы за беззащитной куропаткой… Насколько же новый экзамен оказался страшнее первого. Я мял тетрадь с текстом в руках, влажных от страха, вяло жевал слова пламенных речей Чацкого, чувствуя себя провинившимся мальчиком перед Яковлевым-Востоковым в роли Фамусова. Я робко косился в сторону моего взыскательного ментора: как-то он расценивает назначение меня в обход законным претендентам на роль героя грибоедовской комедии? Но Григорий Александрович, заложив, по своему обыкновению, руки в карманы, хранил молчание. Он бросал направо и налево, как всегда, ядовитые замечания в адрес товарищей — одни покатывались со смеху, другие затаивали бессильную злобу. Врагов у Яковлева-Востокова всегда было больше, чем друзей. Но мне по поводу моего Чацкого — ни слова! Это приводило меня в совершенное отчаяние! Хоть бы обругал меня или Васильеву — заочно, конечно! — все было бы легче… Но… на челе его высоком не отразилось ничего. Плохо. Должно быть, не только осуждает, но вдобавок еще и презирает!..

{217} Другой бенефициант держался молодцом. От этого сопоставления страх, которому я позволил прокрасться в мою душу с первой же репетиции, усиливался еще больше. С перепугу я едва бормотал грибоедовские стихи и не находил сил оторваться от тетрадки с ролью. Когда мое положение достигло вершины трагического, Яковлев-Востоков, неприметно для окружающих, чуть не силком отобрал роль из рук будущего Чацкого и грозно приказал репетировать в полный тон. Он спас меня в ту минуту, — так отец бросает в воду сынишку, чтобы научить его плавать.

В добавление к миллиону моих терзаний оказалось, что в театральном гардеробе для меня нет костюма и я должен буду играть в собственном современном фраке и сюртуке Я схватился за голову, и от этого нехитрого движения мысль моя прояснилась: скорей на Подгорную улицу, где обитала семья старинных друзей моей матери. Там мне не только посочувствуют — а в моем положении одно только сочувствие показалось бы мне бальзамом! — но, верно, уж сумеют помочь чем-нибудь реальным, вещественным…

В моем воображении я вижу бульвар на Подгорной и знакомый уютный особняк с такой ясностью, как если бы только вчера был там. В первые же дни моего пребывания в Минске я отправился по адресу, указанному мне матерью, и передал привет ее старым друзьям. Они знали меня со дня моего рождения, и за годы их жизни в Петербурге я свыкся с ними, как с родными. Тогда у них был один только сын, очень больной, слабоумный мальчик, которого вскоре схоронили. Теперь меня пленили их дочки, три девочки, одна краше другой. Старшая, Инна, была уже в институте, две другие оставались с матерью. Как только я появлялся в доме, они отбивали меня от Елизаветы Павловны и завладевали мной. Начиналась возня. Шли беседы. Конца не было расспросам.

Сидят они, бывало, со мной, такие непохожие одна на другую. Десятилетняя Ксения была настроена на серьезный лад, много читала, помогала матери по хозяйству. Она производила впечатление уравновешенного, рассудительного ребенка. Шестилетняя Таня, ее сестра, напротив, постоянно озорничала — она отличалась подвижностью, заставляла и меня играть с нею в мяч или бегать по всем комнатам. Елизавета Павловна, болевшая ревматизмом, любила поплакаться и корила Таню за то, что она не жалеет мамы, своей резвостью нагоняет страх за целость стекол в окнах и ламп на столах, — но мамины уговоры не помогали, беготня продолжалась. Дело обычно кончалось тем, что Елизавета Павловна садилась за рояль и требовала, чтобы я брался за скрипку, {218} благо она подолгу гостила в этом уютном доме. Тут Танин азарт утихомиривался, и, забравшись в какой-нибудь дальний уголок, девочка неотрывно слушала музыку.

Елизавета Павловна не только мне аккомпанировала, но и сама мастерски играла. В юности, еще в бытность Николая Рубинштейна директором Московской консерватории, она училась у профессора Дебюка, а одно время занималась даже у самого Чайковского!.. Впоследствии Таня не раз вспоминала о том, как, просыпаясь по ночам, она слушала мамочкину музыку. Став артисткой, Таня навсегда сохранила благодарную память о музыкальном даровании матери, заложившем прочную основу творческому воспитанию ребенка.

С той минуты, как я, не помня себя, явился с просьбой помочь преобразить мою современную одежду в костюм грибоедовской эпохи, в доме принялись за это дело с таким же волнением и жаром, какие испытывал я сам. Танечка, рассказывая о том, как Елизавета Павловна своими руками шила из тонких кружев что-то воздушное и на расспросы девочек объясняла, что шьет жабо и что «Пашенька будет играть в нем Чацкого», заметила: «Слово “жабо”, вероятно, запомнилось по сходству со словом “жаба”, но почему я запомнила Чацкого? Этого я не понимаю».

Объяснить впечатление, произведенное на девочку словом «Чацкий», тоже, как мне кажется, нетрудно. Чацкий был центром внимания всей семьи.

Няня, шестидесятилетняя Федосья Дмитриевна Резцова, шила суконную пелерину, преобразившую мой современный сюртук. Елизавета Павловна мастерила жабо и кружевные манжеты к рукавам, горько сетуя на несчастную участь актеров и на незадачливую судьбу, присудившую мне быть одним из них.

С легкой руки старой няни и ее доброй хозяйки, настроение мое заметно поднялось, как вдруг канун спектакля ознаменовался событием, почти таким же неблагополучным и неожиданным, каким для меня было сообщение о том, что в театре не имеется костюма Чацкого.

Жил я в гостинице, куда меня доставил с поезда Яковлев-Востоков, пока я не приищу подходящей частной комнаты. Я не нашел ее и остался жить в номере.

В первый же день по приезде, в то время как я распаковывал вещи, в номер осторожно постучались. Показалась черная голова с густой проседью, вслед за ней в комнату протиснулась как-то боком фигура в потертом лапсердаке, и почтительный голос произнес: «Не треба ли пану девочки?» — «А вы кто такой?» — спросил я в свой черед. Оказалось, здешний {219} комиссионер. «Если в чем пану будет нужда, я всегда нахожусь внизу, при входе». — «Вот и прекрасно, — обрадовался я. — Если вы там всегда бываете, то запомните раз навсегда: мне не только не нужны девочки, но и вообще я не желаю здесь, у себя, никого видеть. Прошу никого ко мне не допускать, за это вы будете от меня получать ежемесячное вознаграждение». Так мы и договорились.

В памятный вечер, накануне сдачи «Горя от ума», я заранее тешил себя мыслью выжать из оставшихся в моем распоряжении часов все, что я мог. Ведь в театральной работе никому, никогда и ни в чем недостает времени. Актеры говорят: если бы только еще одна репетиция, все бы получилось отлично, одной репетиции не хватает! Монтировщики жалуются: еще бы один только день, сдали бы мы работу на ять Когда уже дан сигнал к занавесу, плотник бьет по шляпке гвоздя молотком: «Эх, вон там бы еще прихватить!.. Да уж поздно. Одну бы только еще минуточку!..»

Так и я. Но чтобы хоть сколько-нибудь сносно сдать сценический экзамен по Грибоедову, хватило бы мне работы не только на весь последний вечер, но и на всю ночь, да еще и на много суток вперед. Стало быть, нельзя упускать ни одной минуты. И я с головой погрузился в «муку творчества».

В самый разгар работы — стук в дверь. Сначала робкий, как бы извиняющийся, потом нетерпеливый, наконец требовательный. Разъяренный, готовый разразиться бранью, я приоткрыл дверь и увидел злополучного комиссионера. Прежде чем я успел произнести хоть слово, он забормотал что-то, чего понять не было никакой возможности, польские, русские и еврейские слова запутывались в густых комиссионеровых усах, как в непроходимой лесной чаще, руки с мольбой сжимались на груди, глаза в страхе закатывались, вот‑вот, казалось, он упадет в обморок. С трудом наконец я понял, что один из сотрудников местной газеты, театральный рецензент, требует допустить его ко мне по какому-то неотложному делу. Посетитель находится в состоянии такого крайнего возбуждения, что, если я к нему не выйду, может произвести настоящий погром. Не оставалось ничего другого, как оборвать работу и выйти к непрошеному посетителю. Я нашел его этажом ниже, на лестничной площадке. Он топтался по ней взад и вперед, взад и вперед, как зверь в клетке. Он был сильно пьян. Из его запутанных и несвязных слов я с трудом понял, что гость жалуется на какую-то тяжелую личную драму. Ему нужно хоть как-нибудь размыкать горе, чтобы не наложить на себя руки. Несчастному недостает дружеского {220} участия. Но он знает меня по сцене, он верит в мою отзывчивость и чуткость, в мою тонкую душевную организацию, почти такую же исключительную, какая отличала его самого, — оттого-то он обречен на одиночество среди людей, всегда и повсюду остается непонятным и т. д. и т. п. Что было делать? Не было сомнения в том, что пьяной истерике не предвидится конца.

Я терзался сознанием, что безвозвратно теряю драгоценное время, и попытался было вырваться от страшного гостя и запереться у себя в номере — не тут-то было! Едва только мой мучитель остался один, как сейчас же сделал попытку броситься в пролет лестницы, и только благодаря счастливой случайности самоубийство театрального рецензента не состоялось.

Весь драгоценный вечер, вплоть до глубокой ночи, пришлось отдать на возню с пьяным человеком. Наконец удалось вывести его на улицу, силком усадить на извозчика и отправить домой.

На другой день каким-то чудом спектакль был сыгран. А через несколько дней пришло письмо от моей матери. Она тревожилась тем, что мне случалось играть роли, которые, как ей казалось, могли расстроить мне нервную систему, и просила беречь себя. Тут же сообщалось, что кто-то из моих двоюродных братьев «встретил в одном доме какого-то господина из Минска». Этот господин будто бы в восторге от моего исполнения роли Чацкого. Дальше мать рассказывала о том, как незнакомец утверждал, «что давно не видел такой художественной игры», и уверял своих собеседников, что у меня «громадный талант, который можно поставить наравне с Комиссаржевской».

Отзыв одного из моих зрителей поразил меня и сам по себе, но не меньше поразили меня выражения, в которых мать передавала мне его Ни она, ни моя старшая сестра, авторитет которой был в моих глазах так же высок, как авторитет матери, не баловали меня похвалами и, должно быть, из педагогических соображений обыкновенно скрывали от меня похвалы посторонних, которые доходили до них. Может быть, поэтому я привык относиться к себе и к своим силам с недоверием. Да и позже, во всю свою последующую сценическую жизнь, я не мог освободиться от неуверенности в себе, от природной застенчивости. С такой же особенностью я встретился и в характере Надежды Федоровны.

Конечно, «головокружение от успеха» большой порок, но не меньшим недостатком представляется мне и другая крайность.

{221} В отношении Чацкого, вопреки мнению минчанина, во мне тогда же сложилось убеждение, что я не располагаю ни внутренними, ни внешними ресурсами, для того чтобы дать грибоедовскому герою полноценную сценическую жизнь. Побороть в себе такой уверенности я не смог, да и не видел к тому необходимости.

Вопреки успеху, который сопровождал мои выступления на минской сцене, я не находил в своей работе обнадеживающей внутренней опоры. Храня в душе рассказы моего университетского друга о его театральных впечатлениях в Москве, я стал представлять себе работу Надежды Федоровны в Художественном театре, как поверхность глубоких вод, за видимым спокойствием которых таится несметное богатство населяющей их жизни. Минская же моя деятельность получала от меня при этом оценку не больше, чем течение каменистой речки, которая шумит, как и я, со множеством моих ролей и успехом у публики, но от которой мало пользы — ни рыбы в ней нет, ни выкупаться толком нельзя, ни в лодке не покатаешься…

Я был, конечно, неправ в своем поверхностном сопоставлении. Творческий путь Скарской в Москве на самом деле определялся тяжелой и сложной борьбой противоречий и необходимостью их решительных преодолений, — я хорошо знал об этом из нашей переписки. И далеко не бесплодной была жизнь провинциального театра, — минский сезон не давал мне права судить о нем дурно. Я только был еще не в силах правильно разбираться во множестве новых впечатлений Это, вероятно, относилось и к моей работе над ролью Чацкого. О своем бенефисе я так отчитывался в письме к Надежде Федоровне:

«Роль пришлось приготовить в семь дней. Я чуть с ума не сошел. О том, как я ее играл, писать не буду. Все же прошли хорошо второй и четвертый акты, хуже всех третий. Мне главным образом ставят в вину то, что я захотел сыграть Чацкого слишком по-своему. И правда, у меня не хватило творческой зрелости сделать достаточно ярким то, к чему еще не привыкли».

В заключение я писал: «Актеры говорят, что я скоро умру, если буду продолжать так же относиться к своей игре Это, конечно, шутка, но если бы и всерьез так говорилось, то все равно мы с вами иначе играть не можем и не будем».

Так в действительности и было. И мы от этого не умерли.

# **{****222}** Глава девятая В лаборатории театрального новаторства

Спустя десять лет после того, как впервые раздвинулся занавес Художественного театра, Станиславский выступил перед труппой юбиляров с обзором десятилетнего пути, но только в 1943 году советская газета «Литература и искусство» опубликовала знаменательное выступление замечательного режиссера. Некоторые из положений, выдвинутых тогда Константином Сергеевичем, бросают яркий свет на обстановку, сложившуюся внутри и вокруг Художественного театра к тому времени, когда мне представилась счастливая возможность найти в его стенах то, что определило идейно-художественные основы моей деятельности на всю последующую творческую жизнь.

Свое отчетное слово Станиславский начал так: «Московский Художественный театр возник не для того, чтобы разрушать прекрасное старое, но для того, чтобы посильно продолжить сто».

«… Художественный театр выступил на борьбу со всем ложным в искусстве и потому прежде всего стремился изгнать из своих стен театр…»

«… На этом пути десятилетняя работа Художественного театра явилась беспрерывным рядом исканий, отчаяний, надежд, о которых не знает зритель».

В этом признании раскрывалась горькая правда о путях новаторства. Движущей силой оказывался закон самоотверженной борьбы за новое слово в искусстве: все, что уже достигнуто, должно уступить место завоеваниям более совершенного {223} будущего. Вынуждено уступить. Но сторонится и дает дорогу новому не по доброй воле.

В театре, отвергающем настоящее во имя лучшего будущего, люди должны представлять собою новый тип актеров и актрис, наследуя положительные качества своих предшественников и не повторяя отрицательных черт устаревшей творческой практики. Помню, как с этой мыслью я шла на первую свою репетицию в Художественном театре.

В прошлом сезоне спектакли давались в помещении «Эрмитажа», но оно ремонтировалось, и репетиционная работа была перенесена в «Интернациональный театр» у Никитских ворот, где теперь помещается театр имени Маяковского.

Кто-то из служащих указал комнату, отведенную на сегодня; в ней стоял стол, окруженный стульями.

В стороне я увидела рояль и возле него женщину. Казалось, она только что поднялась из-за инструмента, но мое волнение было так велико, что, отворяя дверь, я не слышала ни звуков пения, ни музыки. В комнате никого другого не было. Молчание длилось одно только мгновение, но даже это мгновенное впечатление от встречи с незнакомкой заставило меня широко раскрыть глаза: по-видимому, передо мной одна из актрис Художественного театра. Но как ни была я подготовлена ко всяким неожиданностям, я никак не могла представить себе того, что увидела. Где же общеактерский лоск, который всегда отличал актрису от женщин всех других профессий?

Мы познакомились — передо мной была Ольга Леонардов на Книппер. Потом пришли другие, и все они были простые люди той или иной индивидуальности. Когда я ближе познакомилась с ними, я поняла, что среди них встречались и такие, кто не вошел в исключительную атмосферу этого театра, но их было меньшинство.

Могло ли быть иначе? Я сразу убедилась в том, как интересна работа Художественного театра во всех его областях, как она увлекала, объединяла и развивала актеров уже в то время, всего на второй год его существования. Здесь все было для искусства, а все, что мешало работать, сейчас же вскрывалось, потому что задевало всех.

В то время я была профессионально неискушенным человеком, но при первой же встрече со Станиславским за репетиционным столом мне стало ясным — основная задача состояла в том, чтобы шаг за шагом добывать чистое золото правды в искусстве, что для этого нужна повседневная работа над собой и стимулом для этого должен служить не только {224} личный успех актера, но прежде всего требование каждого ко всем и всех к каждому, — поднять спектакль на уровень художественного произведения, сделать искусство театра не только художественным, но и общедоступным.

Советский зритель принял плоды этих усилий и признал их. Этого нельзя было бы достигнуть, не будь Станиславский одержим стремлением во что бы то ни стало решить поставленную перед собой задачу. Именно эта одержимость определяла наиболее характерную особенность в подборе актеров Художественного театра. Именно эта одержимость, по крайней мере как я ее понимала, не оставляла места равнодушию в каждом из нас ни к удачам на пути исканий Константина Сергеевича, ни к отдельным случаям заблуждений и ошибок, о которых сам он упоминает в обзоре первого десятилетия, пройденного театром.

К неверным взглядам, последовательно преодолевавшимся, относился тезис о том, что актер должен идти к внутреннему содержанию образа от внешней формы. По этому ошибочному пути были направлены некоторые из экспериментов раннего Станиславского не только как режиссера, но и актера. Не бесполезно вспомнить об этом потому, что в практике великих людей поучительны не только выводы, получившие всеобщее признание, но и диалектический путь развития, приводивший к бесспорным выводам.

Ни одна из истин не принималась Константином Сергеевичем на веру, к каждой он должен был прийти путем личного опыта, а путь личного опыта уводил его, случалось, хотя и временно, далеко от цели.

Один из примеров таких поисков относится к постановке «Смерти Иоанна Грозного», которую я наблюдала с жадным вниманием.

Исполнение заглавной роли первоначально принял на себя Константин Сергеевич. Роль ему не давалась. Добиваясь успеха, Станиславский прибегал к различным приемам работы. Один из них заключался в том, чтобы суметь схватить выражение лица Грозного, полюбившееся Константину Сергеевичу по одной из популярных картин. Упорно изучая рисунок художника, не расставаясь с репродукцией даже в своей артистической уборной, Станиславский приучал себя скрывать черты своего лица за найденной им мимической маской, и, только вооружившись таким образом, приступал к репетициям на сцене.

Хотя я разумом понимала и всем сердцем чувствовала себя совершенным неучем перед Станиславским, его попытка казалась мне обреченной на неуспех: ничто не могло поколебать {225} моего убеждения в том, что всякое действие на сцене тогда только закономерно, а следовательно, и художественно, если предопределяется внутренним содержанием, которое одновременно со своим возникновением рождает и необходимые ему формы. Пустяковый случай утвердил меня в этих мыслях.

На одной из репетиций трагедии Толстого я была вынуждена остановить Константина Сергеевича по пути его на сцену — спросила его о чем-то. Конечно, этого делать было нельзя — Станиславский сосредоточенно нес на своем лице маску Грозного, — и все же я остановила его своим вопросом. Константин Сергеевич ответил мне и сейчас же стал самим собою, но, избавившись от меня, уже не мог восстановить утраченную форму, должен был вернуться к себе в уборную и перед зеркалом заново запечатлеть на своем лице нужное ему выражение.

Роль так и не задалась. Вскоре Станиславский отказался от нее. Чувство самокритики, мне кажется, было в высшей степени присуще Станиславскому. Иначе не могло и быть, потому что его мысль находилась в постоянном движении.

Случалось, что некоторые из утверждений Станиславского, от которых он впоследствии отказывался, надолго овладевали его сознанием, но прирожденное чувство самокритики охраняло режиссера-новатора от опасности превращать в догму те из его обобщений и выводов, которые на самом деле были только временными остановками среди его непрерывных исканий на бесконечном пути к истине.

Я пришла в Художественный театр уже после того, как этапный поворот в его судьбе определился постановкой чеховской «Чайки». В своем юбилейном выступлении Константин Сергеевич назвал это время вторым периодом в развитии Художественного театра, тут же вспомнив и о начальной стадии его развития.

Станиславский выделил поиски простоты как одну из важнейших художественных задач. Он заботливо напоминал о том, что простота, составляя основу сценического искусства, достается только силою богатой фантазии в соединении с «упорной работой, систематическим развитием и совершенной артистической техникой». «… Прежде чем говорить о конечной цели, — утверждал Станиславский, — нам предстояло выработать из себя артистов…».

Было бы недопустимо снижать значение этих слов вульгаризаторскими толкованиями. Неверно было бы представить дело так, будто на заре Художественного театра в его стены {226} явились люди, которые в своем артистическом труде не достигли даже среднего профессионального уровня и только спустя сколько-то времени сдали экзамен на артистическую зрелость. Я думаю, что труд, о котором говорит Станиславский, сопровождает артиста на пути всей его жизни и что степень зрелости не знает пределов у того, кто приходит в искусство с глубокими творческими запросами. Примером этому служит актерская практика самого Станиславского Если в одном случае его артистическая требовательность выразилась в отказе от облюбованной роли, то другим примером этого может служить решение переработать в корне роль, уже признанную творческим достижением.

Это было в первые годы Великого Октября, когда за «левыми» фразами пролеткультовцев и рапповцев протаскивались старые, «аракчеевские» методы критики. Художественный театр, как и при своем возникновении, снова подвергся нападениям, не менее ожесточенным, чем прежде. Московским художественникам с хлестаковской развязностью бросались клички: «интеллигентщина», «музейщина», не по адресу кидалось заимствованное из словаря Маяковского слово «психоложество». Подобные эпитеты оказывались надежным оружием в руках нападающих, потому что безответственная аргументация исключает всякую возможность спора. При этом с завидной легкостью забывалось о том, что в современной театральной действительности ни одно истинно художественное завоевание не могло бы осуществиться без опытного пути, пройденного МХАТ, и что всякий театр, даже из числа тех, кто имел бы хоть сколько-нибудь основания противопоставлять себя мхатовцам, должен был предварительно «переболеть» Станиславским и только впоследствии вступать с ним в спор.

И вот новый критик, народ, освобожденный величайшей из революций, произнес нелицеприятное суждение о Художественном театре как об одном из тех проявлений исторически накопленных ценностей, которые народ вносит как свой вклад в сокровищницу мировой культуры.

Новые театралы заполняли зрительный зал МХАТ и не только в случаях организованного, бесплатного посещения, но и заранее запасаясь платными билетами. Среди излюбленных спектаклей оказался и чеховский «Дядя Ваня». И потому Павел Павлович с трудом достал нам двоим билеты на одно из представлений.

Мы заняли места. Сразу же обратила на себя внимание какая-то простая женщина в первых рядах кресел: ее приподнято-праздничная радость в ожидании начала спектакля {227} казалась беспредельной, своим восторженным настроением ей, видимо, хотелось увлечь мужа и второго спутника, кого-то из близких им обоим людей, похожего на мелкого служащего. Сама же она казалась нам по облику работницей с фабрики. Из их разговора доносились только отрывочные фразы, но по ним можно было догадаться, что женщина смотрит «Дядю Ваню» не в первый раз, что спектакль пришелся ей по душе и что она как бы «угощает» им спутников. Ни фамилий актеров, ни имен действующих лиц она не запомнила. Программы у нее в руках не было, да в те дни афишки, кажется, и не печатались, — и она восторгалась участниками предстоящего спектакля, не называя имей. Особенно настойчивы были ее похвалы «доктору». Ей очень хотелось, чтобы и ее спутники достойно оценили этого артиста.

— Вот играет! Вы больше на него смотрите, все больше смотрите на доктора… Ну, просто, ах!..

Роль Астрова, как и прежде, играл Станиславский. Но он играл ее не так, как прежде.

Если в первой редакции, которую я, репетируя роль Сони, знала наизусть, исполнение Константина Сергеевича удовлетворяло не всех, а меньше всего — его самого, то теперь игру артиста хотелось назвать по справедливости образцовой. В поисках художественной правды прежнюю концепцию своего исполнения Станиславский перевернул с головы на ноги. Такая коренная переработка роли и достигнутый при этом успех служили неопровержимым доказательством безграничности творческих перспектив, которые открываются перед теми, кто не боится труда и обладает дерзающей, упрямой волей.

При первом же знакомстве с Художественным театром становилось ясно, что основные требования, которые Станиславский предъявлял актерам, вели их по пути упорных исканий правды в искусстве и что обязательность напряженного труда, неизбежного в практике всякого из артистов, подкреплялась личным примером Станиславского.

Еще резче бросалось в глаза огромное значение, которое Константин Сергеевич придавал взаимосвязи между искусством и жизнью во всех ее проявлениях.

Мне казалось, что малейшие признаки грубости, вульгарности или мещанства вызывали в Станиславском не только решительный отпор, но даже чувство какого-то страха, напоминая о той детскости, которая оставалась неизменно присущей его характеру.

Станиславский был убежден, что в игре на сцене неизбежно сказываются особенности актера в жизни. В бытность {228} мою в Художественном театре Константин Сергеевич говорил об этом не раз, и один случай, как будто совсем незначительный, служит убедительным примером тому, как требователен был Станиславский в вопросах бытовой этики актеров. В этой области «мелочей» для него не существовало.

Среди артисток Художественного театра нашлась одна, отличавшаяся необыкновенной эксцентричностью. Молодая женщина придавала своим чудачествам романтический характер и как бы кокетничала незнакомством с тем, что в общественном понимании считалось «приличным» и что признавалось недопустимым. Эти особенности сказывались, напри мер, в ее манере одеваться — ей не показалось неудобным прийти однажды на репетицию не в обычном, скромном платье, как одевались все другие актрисы, являясь в театр на работу, а накинуть себе на плечи что-то вроде легкого капота очень яркой расцветки. Надо было видеть впечатление, произведенное на Станиславского такой костюмировкой! Едва Константин Сергеевич взглянул на актрису в капоте, как лицо его приняло страдальческое выражение, и сейчас же сказалась черта детскости, присущая его натуре, — он не только рассердился, но главным образом донельзя сконфузился за эксцентричность молодой женщины. Подойдя к кому-то из присутствующих и глядя в сторону, он тихонько пробормотал:

— Скажите же ей кто-нибудь, нельзя же приходить в театр в таком виде…

Впоследствии эта актриса нашла благодарных ценителей эксцентрики за океаном. Нет, она не была типична ни для русского актерства в целом, ни для направления, одушевлявшего мхатовцев. Но было бы ошибочным думать, что актеры, ставшие выразителями новых идей на сцене, представляли собою нечто вполне и безоговорочно установившееся. Путь всякого движения вперед есть путь преодоления внутренних противоречий, и в этом не составляют исключения глубокие процессы, которые сопровождали в театре борьбу за его высокое призвание — идти в ногу с народом, открывая перед ним силою искусства путь в будущее…

Впрочем, в Художественном театре я также встретилась с людьми особого склада — они отвечали самым высоким требованиям служения народу, но казалось, что это не стоило им ни малейших усилий, что им была незнакома внутренняя борьба с самими собой, что вся их жизнь в искусстве отличалась чисто моцартовской непринужденностью, легкостью, непосредственностью, — художественная правда и предельная {229} выразительность составляли их неотъемлемую, естественную природу. Таков был Артем, которого Крэг по справедливости считал истинно гениальным актером.

Такою же была и Лилина.

По краткости моего пребывания в Художественном театре я бы не решилась сама судить о силе таланта, которым был наделен Артем, но что касается Лилиной — мне посчастливилось близко наблюдать ее работу над ролью Сони в чеховском «Дядя Ване», вплоть до первого представления пьесы, и это одно уже дает мне право говорить об исключительности громадного дарования этой замечательной актрисы.

За один только театральный сезон у меня не могло, конечно, образоваться близких личных отношений, но моя любовь к Лилиной как артистке стала беспредельной.

Я всегда верила тому, что образ человека отражается в его творчестве. Нельзя было не заметить и в Марии Петровне сочетания большого таланта — по моему крайнему убеждению самого большого в то время из всех артистов Художественного театра — с чертами человека необычайной цельности, правдивости и простоты, той самой простоты, о которой Станиславский говорил, что «она легко царит среди широких горизонтов, она питается здоровой пищей, добываемой из жизни и природы. Это простота свободного духа, убежденного в своей цели и уверенного в своей силе». Тайной такой именно высокой простоты владела Мария Петровна в жизни. Сила художественной простоты обогащала и ее искусство.

Сценические образы Лилиной всегда убеждали. Из этого правила для нее не было исключений, она не знала неудач. Когда я смотрела на ее движения, видела ее слезы, слышала ее голос, мне казалось, что иначе и быть не может.

На репетициях я с восхищением наблюдала, с какой огромной радостью подходила Лилина к своей работе. Казалось, ей хотелось скорее запечатлеть все то, что так ярко охватывало ее творческое сознание. А между тем в эти первые годы жизни Художественного театра Станиславский в каждой своей постановке твердо вел актеров по режиссерскому, заранее выработанному им плану, предусматривавшему сценическое поведение исполнителей вплоть до математически точных пауз. У Лилиной, принимавшей требования Константина Сергеевича беспрекословно и исполнявшей их с совершенной точностью, нельзя было уловить ни одного движения, ни одной паузы, которые не исходили бы органично от создаваемого ею творческого образа. Как именно она достигла этого, осталось ее тайной.

{230} Через много лет я еще раз увиделась с Марией Петровной. Это было в сезоне 1921/22 года в Петрограде в дни гастролей Художественного театра. Лилина пришла к нам на спектакль Передвижного театра смотреть «Привидения» Ибсена. Мы повидались за кулисами, но, к сожалению, на протяжении одного антракта говорить много не удалось. Нельзя было не заметить, однако, перемены, которая отдалась во мне щемящим чувством боли: не было в Марии Петровне прежней жизнерадостности — по-видимому, очень болезненно переживалось ею то, что Константин Сергеевич в то время стал совсем редко бывать в Художественном театре, — она успела сказать мне об этом. Я подумала, что оперная студия сильно увлекла Станиславского, и театр ревнует… Впрочем, перемена, которая бросалась в глаза в Лилиной, не отразилась на ее даровании: она все так же глубоко и радостно отдавалась творчеству, все так же заставляла верить в созданные ею образы.

Таким было мое последнее свидание с замечательной артисткой…

Лилина, конечно, обладала исключительным и очень свое образным дарованием, но значение ее творчества, как мне кажется, осталось несколько недооцененным — прежде всего в кругу ее же товарищей по театру.

Возможно, что причиной этому была необыкновенная скромность, отличавшая Лилину в искусстве и в жизни и заставлявшая ее всегда держаться в тени. Без всякого преувеличения можно сказать, что Марии Петровне было присуще стремление затушевывать свое значение и место в Художественном театре, и это не встречало должного сопротивления со стороны даже самого близкого ей человека. Напротив, необыкновенная щепетильность, которая была так свойственна Станиславскому в вопросах театральной этики, еще более укрепляла в Лилиной желание ничем и никак не выделяться из среды своих товарищей. Это совершенно отвечало тому внутреннему строю, которого Художественный театр держался с ревнивой педантичностью, в особенности при первых своих шагах: новый принцип, творческий принцип переживания превратил даже опытных, сложившихся артистов в новичков и в этом смысле делал всех равными между собою, независимо от степени природных дарований.

Любая другая сцена могла блистать и блистала отдельными первоклассными дарованиями, но те таланты были воспитаны в другом качестве, и потому не они составляли ту основу, на которой Станиславский мог строить и строил свои новаторские эксперименты.

{231} Новые приемы чеховской драматургии, которую Станиславский стремился воплотить на сцене, подтверждали требование Константина Сергеевича ко всем участникам спектаклей «выработать из себя артистов». К этому следовало только добавить: выработать из себя артистов чеховского театра.

«Внешняя сторона» новых требований, о которых говорил Станиславский, останавливала на себе внимание зрителей, еще не подготовленных к тому, чтобы достойно оценить художественное значение новых режиссерских приемов, отделяя их от ошибочных крайностей.

«Не зная секретов нашей закулисной жизни, — писал Станиславский, — ошибки режиссеров принимались за сознательное направление театра, желающего отодвинуть артистов на второй план. К счастью для нас, на эту тему разгорелся бесконечный принципиальный спор, не прекратившийся и до настоящего времени. Он отвлек внимание от артистов и сосредоточил его на руководителях театра».

К числу новшеств, которым Константин Сергеевич сам давал впоследствии оценку как ошибочным увлечениям режиссера, может быть отнесено, к примеру, следующее: в первой редакции спектакля «Царь Федор Иоаннович» в саду Мстиславского в ночной сцене заговора бояр актерам приходилось не только «уходить в тень от назойливого света рампы», но еще и проводить игровые сцены позади древесных стволов, размещенных на авансцене и заслонявших собою актеров от зрителей.

Моя мать, Мария Николаевна Комиссаржевская, которую нельзя отнести к числу зрителей, отсталых, неспособных разобраться в новых художественных приемах, бывала почти на всех представлениях трагедии Толстого и всякий раз с трудом подавляла досаду по поводу режиссерского новшества, мешавшего следить за игрой актеров. Надо признаться, что и актеры относились к деревьям, мешавшим их творческому общению со зрителями, с едва скрываемым раздражением.

Но и зрителям и актерам случалось неверно оценивать некоторые стороны режиссерского новаторства, заключавшего в себе не одно только стремление к новизне, но и живое биение творческой мысли.

Когда начались монтировочные репетиции спектакля «Дядя Ваня», в центре внимания Константина Сергеевича оказалось пение сверчка, — никак не удавалось достичь нужного сходства. По этому поводу одни втихомолку злопыхательствовали, сверчок-де Станиславскому дороже актера, но {232} находились и такие, кто сочувствовал режиссерскому замыслу и от души давал советы, что и как сделать, чтобы добиться успеха.

Мне думается, без глубокого интереса и истинного сочувствия нельзя было смотреть на Алексеева — так в то время чаще называли Константина Сергеевича, — на его упорство в исканиях и на бесконечную радость от достигнутого. Всех он спрашивал: похоже ли? Каждому демонстрировал сверчка и раз, и два, и три. Смотрел в лицо слушающему и старался на нем прочесть произведенное впечатление. Если бы это видели те, кто на словах и в печати высказывал критику на Художественный театр, я, право, уверена, что ядовитые стрелы, которыми засыпали тогда Константина Сергеевича за этого самого сверчка, утратили бы весь свой яд, потому что всем стала бы ясной огромная разница между тем, что делал, экспериментируя удачно, а иногда и неудачно, Алексеев, и тем, что делали вслед за ним многие другие, стремясь к главной своей цели — как бы почуднее сказать свое режиссерское слово.

Не могу не вспомнить одной подробности из доклада Топоркова в ВТО уже в наши дни. Сообщение было на тему: «О методе физических действий в современной режиссуре». Артист в своем слове говорил о любви Станиславского к музыкальной терминологии. Так, например, Константин Сергеевич спрашивал актера:

— У вас есть уже ноты вашей роли?

Топорков припомнил также случай, когда Станиславский принес на репетицию метроном.

Докладчик подчеркнул мысль о том, что законы математики в одинаковой мере присущи как музыке, так и театру.

В практике раннего Станиславского, которой я была свидетелем и участницей, построение сценического действия осуществлялось с математической точностью. Примером этому может служить любая работа Константина Сергеевича, в том числе и постановка «Дядя Ваня». Взять хотя бы такой случай.

По режиссерскому замыслу Соня при первом выходе на сцену выносила горшок с кашей. Я еще не владела исполнительской техникой и потому испытывала особо ощутимую потребность во всякого рода «приспособлениях». И мне предписывалось, прежде чем поставить на стол горшок, просчитать про себя шесть. Эта точно определенная пауза была нужна для такого построения сценического действия, каким оно рисовалось воображению постановщика.

Случалось, конечно, что мысль режиссера не совпадала с представлениями актера, и в таких случаях исполнитель {233} испытывал чувство мучительного разлада с самим собой. Говорить об этом со Станиславским было в театре не принято — Константин Сергеевич от своих предложений никогда не отступал, а мизансцены указывал с чрезвычайной точностью, доходившей до педантичности.

К тому времени как Лилина оправилась от болезни настолько, что могла репетировать, я уже прошла всю роль до конца при абсолютно точном соблюдении установленного рисунка. Это касалось не только расположения действия по планшету, но и такой подачи текста актерами, чтобы ритм спектакля получил крепкую опору, как бы при помощи метронома. Спектакль приобретал при этом качество не просто реалистического произведения, приближавшегося к натуралистическому правдоподобию, но еще и обогащался новой особенностью — он звучал, как своеобразная симфония, мастерски инструментованная замечательным режиссером.

С самого начала сезона я была введена в роль княжны Мстиславской в трагедии Алексея Толстого «Царь Федор Иоаннович». Ввод оказался спешным, всего с четырех репетиций, да притом еще при двух Шаховских — роль князя играли Адашев и Кошеверов. Адашев на сцене был писаным красавцем, а исполнение Кошеверова выделялось силою его дарования. Впоследствии они перешли на провинциальные сцены, где оба пользовались известностью.

Обстоятельства этого ввода сильно отличались от работы над ролью Сони. Алексеев еще не возвращался в Москву после своего пребывания на юге, репетиции по его поручению вели двое молодых режиссеров. Спектакль был много игран в минувшем сезоне и отработан до мельчайших подробностей. Это лишало возможности вносить в трактовку роли что-либо существенно новое, свое. Задача состояла в том, чтобы суметь войти в готовую картину одною из составных его частей, ничем не нарушая общей ее согласованности. Долго раздумывать над создавшимся положением не было времени, но по особенностям режиссуры, руководившей вводом, я оказалась как бы предоставленной себе самой. Это не пугало, скорее, напротив, заставляло действовать решительно и смело.

Прежде всего я постаралась увидеть внутренним зрением княжну в той обстановке, которую создал для нее автор пьесы, в полном соответствии с исторической правдой. Я представила себе русскую боярышню, замкнутую среди мамушек и нянюшек, среди боярышень-подруг. Самым значительным для внутреннего облика этих девушек и женщин мне представлялась их полная оторванность от действительной жизни.

{234} Для них все дни проходят один совершенно так же, как и другой, во всем их безысходном и чопорном однообразии. И вдруг появляется сваха. Волохова составляет резкий контраст с затворницами — хитра, не знает преград в достижении своих целей, готова на все ради денег. У такой «мастерицы варить кашу» нет недостатка в умении пробудить в Наташе первый проблеск смутного чувства; пока, конечно, все в нем — любопытство, и ничто не говорит еще о любви.

Может быть, когда-нибудь раньше, при встречах в церкви, например, Наташа замечала взгляды Шаховского? Может быть, незаметно для нее самой сильнее билось ее сердце при этом? Да, может быть. Но когда сваха впервые появилась перед нею, и бойкий язык пересказал княжне слова любви, обращенные князем к своей будущей невесте, в девичье сердце хлынула волна радости, как если бы девушка из долгих потемок вдруг глянула на широкий божий свет!.. Чувство росло и разгоралось, с каждым новым биением сердца усиливалось нетерпение: Наташа стала ждать посещений свахи. Хитрой старухе нетрудно было завоевать полное доверие девушки.

Незаметно подкралась блаженная минута, когда Волохова сообщила о том, что ночью Шаховской придет в сад, что княжна сама будет говорить с ним!.. Жгучим было чувство радости, смешанной со страхом, когда в условленный час спускалась Наташа с крыльца. Вздрагивала от каждого шороха. Увидела вдруг, как князь перепрыгнул через забор к ней в сад. Сердце у нее замерло, а через миг уже готово было выпрыгнуть ему навстречу!.. Прошел страх, забыта опасность, и не нарадуется княжна каждому слову Шаховского — ловит их, как ребенок, когда он хватает ручонками льющиеся на него лучи света и, не умея их поймать, заливается переливчатым смехом… И вторят Наташе соловьи в темных чащах сада, в ласковом сумраке ночи, при мягком сиянии луны…

Мое воображение оживляло роль. Следуя готовым нотам, я читала их на свой лад. Сцена смеха получала при этом смысл и значение кульминационного места роли — образ княжны, ее душа, такая, какой ее сделали домашнее воспитание и общественные условия, отражались для меня в этой сцене. Этот же смех определял характер и последующих переживаний — все чувства княжны и все ее поступки брались из одного источника.

Им обоим казалось — и Наташе и князю, — что никто на свете не в силах нарушить бездумной радости их свиданья, что оно будет длиться вечно, — а разлука уже висела над ними…

{235} Шаховской был объявлен женихом Наташи на пиру у ее дяди перед всеми боярами — это было так недавно, и вдруг… Что случилось?.. Она не отдает себе в этом отчета. Волохова спрятала ее, оробевшую, за деревья, брат вытащил ее оттуда к боярам: он пришел с ними в сад, застал ее на свидании, и все рушилось в один миг!.. Только ясно ли она расслышала?.. Так ли поняла?.. Шаховской зовет ее за собою, но разве она в силах уйти с ним?.. Слово «воля» ей незнакомо. За всю свою жизнь не прожила она ни одной минуты по собственному разумению. Что же может она сказать князю, заливаясь слезами? Только слова покорности и бессилия: «Я не вольна, ты видишь!» И когда в ней угаснет последняя надежда, когда тот, кого она полюбила и втайне надеялась вернуть себе, убит, когда дядя, который ей был вторым отцом, удавлен, когда чаша ее страданий переполнилась, — ей, безвольной и слабой, мерещится монастырь — только в нем одном для нее последняя надежда, ничем не возмущаемый покой.

Царица хочет взять ее к себе. Девушка-затворница впервые в жизни и единственный раз находит силы, чтобы по-своему решить свою судьбу. «Я постричься бы хотела», — вот ее ответ царице, он решителен и тверд, нет прежней робости в голосе моей Наташи.

Отвечало ли мое прочтение роли авторскому замыслу и режиссерскому плану, то есть общему тону спектакля? На этот вопрос, полученный мной из Минска от Павла Павловича, я с чистым сердцем могла написать: «Вчера вечером видела и Алексеева и Немировича. Оба режиссера дали обо мне хорошие отзывы».

Константин Сергеевич, сейчас же по возвращении из отпуска справившись о ходе моих репетиций, выразился так: «Мне сказали, что вы, Надежда Федоровна, пришлись нам ко двору».

Моя сцена в саду, как мне кажется, завоевала некоторую популярность и у зрителей и среди товарищей по театру. Некоторые из них с той поры стали обращаться ко мне особенно дружески: «Наша Скарочка». Это грело сердце. Но главное в успехе моей работы состояло, конечно, не в личном самочувствии, каким бы приятным оно мне ни казалось. Я и сама тогда еще не вполне понимала, что мое решение сцены смеха отошло от той ограниченности в понимании актером его реалистических задач, от которой один только шаг до натурализма. Настоящая ценность моего успеха, как я понимаю теперь, заключалась в том, что я инстинктивно подала навстречу стремлениям Станиславского — вводить в {236} спектакли Художественного театра, и прежде всего в строй актерского исполнения, музыкальное звучание, превращая построение сценического действия, как я уже говорила, в своеобразную партитуру с помощью всех тех многообразных средств, которыми располагал его режиссерский гений.

Спустя немного времени после моего переезда в Москву оказалось, что при моем бюджете начинающей актрисы никак не удается сводить концы с концами. Не могла мне в этом помочь и моя мать — она не располагала самостоятельными средствами. Мы с мамой решили в первую очередь сократить, жилищные расходы. Скоро счастливый случай помог нам в этом: в квартире, в которой жила актриса Художественного театра Роксанова, освободилась одна из комнат, и мы тотчас же перебрались в нее из дорогих для нас номеров. Вместе с Роксановой жила ее сестра, и обе они отнеслись с совершенно дочерней теплотою к моей маме, так что скоро у нас, четверых, определились простые, дружеские отношения.

В наших общих, всегда непринужденных беседах живое участие принимали частые посетители этой скромной квартиры: молодой тогда актер Певцов, провинциальная актриса Пшесецкая, Загаров, ставший впоследствии популярным режиссером и педагогом, и еще кое-кто из талантливой театральной молодежи. Злободневные вопросы актерского быта и проблемы творчества обсуждались откровенно, по-юношески горячо. У кого при этом не сыскалось бы за душой горестной странички в несложной еще биографии? Как ни суди, актерское горе — всегда творческое горе, и можно ли не разделить его? Можно ли ему не посочувствовать? Горячность сердца плохо уживалась со спокойствием и ясностью мысли, и поэтому в возбужденной критике того нового, что увлекало нас в нашем театре, чаще и чаще оказывались крайние точки зрения. Обсуждая организационные ошибки и творческие неудачи, неизбежные для всякого театра, молодежь порой убеждала себя в том, что у нас, как и везде, существуют интриги и несправедливости, что наш коллектив не составляет единства во всех отношениях, то есть, что в нем, например, уцелело от старого театра деление актеров на высших и низших, что мы все вместе не образуем группы людей, которые шли бы об руку к одной цели. Говорилось и о том, что каждого из нас неизбежно ждут разочарования и каждый должен быть готов к тому, чтобы пережить немало тяжелых минут. Но много говорилось и о том, что, пока в каждом из нас свежо и сильно призвание, никакие шероховатости, как бы тягостны они ни казались, не должны, не могут влиять на наше творческое самочувствие.

{237} В этой молодой разноголосице я не выходила из жизнеутверждающих настроений. Как можем мы, встречаясь на одной сцене, не чувствовать себя близкими друг другу? Ни в ком из нас не может быть и тени недоброжелательства в отношении остальных — чем больше среди нас лучших, тем отраднее должно быть для каждого в отдельности и для всех вместе.

Одна из пожилых актрис, Р‑ская, сказал мне: «Я вам не советую отказываться пока от выходов — хотят видеть, способны ли вы работать. Я в прошлом году четырнадцать раз была на выходах…». Я, конечно, ответила на это так, как думала, то есть, что я с удовольствием делаю все, что мне поручают, так как хочу приглядеться к постановке работы в театре. Я слышала много хорошего о нем и потому пришла именно в этот, а не в другой театр.

Действительно, участие в ролях «бессловесных» или с какой-нибудь одной незначащей фразой нередко представляло для меня особый творческий интерес. Я, например, была назначена одной из «плакальщиц» в «Антигоне» Софокла. Эта «роль» дала мне возможность вникнуть во все детали постановки, выполненной с большим, широким размахом и осложненной множеством своеобразных подробностей. Особенное внимание привлекала исполнительница заглавной роли, Савицкая, по своему дарованию достойный товарищ Лилиной и Артему. Мое мнение не расходилось с суждениями театралов-знатоков, высоко ценивших своеобразный талант Савицкой. Прекрасный художник сцены, она вышла из народных учительниц и была достойной представительницей этого замечательного типа самоотверженных русских тружениц. Одно только присутствие в театре Савицкой, женщины исключительно высоких душевных качеств, напоминало артистам, что «служенье муз не терпит суеты».

Случалось, конечно, что «роль» не представляла интереса ни сама по себе, ни по сопутствующим обстоятельствам. В «Царе Федоре», например, исполнение Мстиславской чередовалось для меня из спектакля в спектакль с выходом в «роли» сенной девушки. Приходилось выбегать на сцену в испуге, с криком: «Царица, спрячься, схоронися, какой-то ворвался в терем сумасшедший». От частого повторения эта несложная актерская задача лишалась всякого интереса. Но и тут на помощь мне явилась дружеская шалость со стороны товарищей: перед самым выходом кто-нибудь бывало шептал мне второпях: «Скарочка, смотрите, не оговоритесь, помните, что надо сказать: “какой-то ворвался в терем Кошеверов…”».

{238} Такое «разыгрывание» недопустимо, конечно, ни в одном театре, а для Художественного было особенно преступным, но и в нем нашлась хорошая сторона. Подобные шутки прививали мне закалку, уменье при всяких условиях держать себя в руках и на себе самой испытывать силу законов сценической дисциплины. Польза, которую я извлекала для себя из «выходов», объяснялась в большинстве случаев недостаточностью моего театрального опыта.

Для старших товарищей «выхода» обращались в тяжелую необходимость. Между тем, по мнению нашей театральной молодежи, обязательность «выходов» для всех без исключения составляла один из важнейших принципов во внутреннем укладе театра. Таким образом, этот участок работы служил как бы очагом возникновения тяжелых конфликтов.

Так было, например, при постановке седьмой картины «Смерти Иоанна Грозного» — «Замоскворечье». В этой народной сцене участвовало семьдесят восемь человек, так что на репетиции вызывались все незанятые в спектакле. Наша Роксанова, занимавшая в театре положение первой драматической актрисы, также играла бабу в народе. Впрочем, хотя ее роль ограничивалась всего несколькими словами, она поднимала ими народный бунт, так что вся сцена шла на нервах, и Алексеев, вероятно, сознательно остановил выбор именно на Марии Людомировне, зная силу ее темперамента.

Репетиции почему-то не клеились, а огромное число участвующих настолько усложняло работу, что всякий раз ее заканчивали не раньше двух часов ночи. Когда же наконец основные трудности были преодолены и картина казалась совсем налаженной, руководство решило вовсе исключить седьмую картину из спектакля. Вероятно, решение было правильным, может быть, даже бесспорным, но участвующие в «народе» уже лишились сил для беспристрастного отношения к принятой мере — они испытывали только беспредельное раздражение на режиссуру за бесполезно потраченное время, за неиспользованный труд, за развеянные на ветер силы.

Около этого времени я довольно близко сошлась с одной из начинающих актрис Художественного театра, моей соседкой по гримировочному столу. Ольга Петровна Жданова обладала живым, ясным умом, ее отношение к театру всегда оставалось строго принципиальным, и около нее сгруппировался свой кружок молодежи. Среди собиравшихся здесь актеров встречались особенно выделявшиеся своей одаренностью — например, Харламов, Мейерхольд и многие другие. К ним было интересно присматриваться, к их суждениям любопытно было прислушаться. Бывая среди них, нельзя было {239} не заметить еще ярче, чем в квартире Роксановой, что в труппе возникало брожение, что намечались несогласия с руководством, которые, однако, по тем или иным причинам не высказывались открыто, а гнездились по театральным кулуарам и обсуждались за театральным порогом.

Чаще всего ближайшим поводом к волнениям служил все один и тот же вопрос — «проблема» выходов.

По свойствам своей натуры я не могла оставаться равнодушным свидетелем возникавших недовольств. Разве невысказанные разногласия и скрытые претензии не служат помехой делу? Если они не помешают сейчас, они принесут вред в будущем. Для того чтобы работать творчески, надо не только верить в свой театр — этой вере надо отдаваться целиком, без колебаний.

День за днем во мне крепло убеждение: тайные неудовольствия должны вскрыться. Но как этому помочь? После долгих раздумий я решилась написать Алексееву, представив дело только как свое личное волнение. Вскоре нашелся повод: подготовлялся новый спектакль «Одинокие» Гауптмана. Для звуковой массовки под сценой вызывалась группа молодежи, в числе которой была и я. Отбор участвующих в невидимой зрителю массовой сцене нам казался произвольным, ничем не обоснованным, и новая вспышка недовольства казалась сильнее прежних. Тут я и написала Константину Сергеевичу, как задумала раньше.

Я напомнила Станиславскому, как при первой же нашей встрече он объявил мне обязательство участвовать на «выходах», принятое на себя всеми артистами театра, независимо, от занимаемого ими положения, как один из основных принципов внутритеатрального демократизма, введенного в практику Художественного театра. Я знала это общее правило и подчинялась ему с живейшей радостью. Но с тех пор как эта мера стала распространяться далеко не на всех актеров, она потеряла прежнюю принципиальность, а так как мотивы, по которым допускаются исключения, непонятны, то их нельзя признать и справедливыми.

Станиславский оказался достаточно проницательным, чтобы разгадать уловку. Он понял, что мое письмо выражает настроения целой группы молодежи, и потому на другой же день перед началом репетиции обратился к собравшимся с большой речью. Касаясь больной темы, Константин Сергеевич казался очень взволнованным, и его волнение передавалось мне в еще большей степени. На беду, один из присутствующих в ответном слове заявил очень резко и не очень умно, что его пригласили в Художественный театр играть, а не изображать {240} крики невидимых людей под сценой. Между ним и Станиславским произошел крупный разговор, который был прекращен Константином Сергеевичем, пригласившим начать репетицию только тех, кто этого желает, а те, кто несогласны, могут себя считать свободными. Воцарилось молчание. Мне казалось, что оно длилось бесконечно долго, и Алексеев вынужден был повторить свое заявление. Я почувствовала, что минута наступила решительная и что медлить больше нельзя, — никто не двигался с места. Я поднялась. Этого первого шага, видимо, только и недоставало: за мной стали подниматься и другие.

Подойдя к Константину Сергеевичу и чувствуя, как все глаза были устремлены на нас двоих, я кое-как справилась со страшным волнением и с видимым спокойствием сказала:

— Я иду на сцену, так как не считаю себя вправе отказываться от требования, которое вы нам предъявляете. Но это не значит, что я с ним согласна.

— С вами мы будем иметь особый разговор, Надежда Федоровна, — ответил Константин Сергеевич, — потому что и я не согласен с вашим письмом.

В дальнейшем, однако, даже одна из старейших актрис, Самарова, появилась в «Царе Федоре» с зонтиком в руках над головой царицы Ирины. Снова стали участвовать в «выходах» и Книппер и другие артисты и артистки, уже занявшие определенное положение в театре. Надо сознаться, что многие из молодежи смотрели теперь на труды старших товарищей иными глазами, чем прежде. Принцип равенства, ошибочно установленный в силу ложного представления о существе демократизма в условиях театральной деятельности, с той поры потерял прежнюю популярность.

По ходу дальнейших репетиций участие актеров в звуко-монтаже было устранено. Но тут только выяснилось, что отбор участников не был случайным. Режиссерский замысел строился на основе музыкально-звуковой композиции, исходивший из тех же поисков музыкально-ритмического построения спектакля, о которых упоминал и Топорков в своем докладе много лет спустя. Подбор голосов, нужный по режиссерскому замыслу, оказался не случайным и не произвольным, как это казалось нам вначале.

Я понимаю теперь, что и противоречия на пути исканий Константина Сергеевича не могли быть случайным явлением. Они были неизбежны и на пути всего коллектива в целом. Они были закономерны и для каждого из нас в отдельности. Они рождаются в процессе постепенного пробуждения творческого сознания.

{241} Актерская игра, основанная на одной только интуиции, творческий инстинкт, как всем известно, не подчиняются сознательной воле артиста сами по себе, они господствуют над нею.

Именно в таком положении оказалась и я при своем вступлении на сцену. Я еще только смутно чувствовала зыбкость актерского творчества, отдающего себя на волю стихиям, — я далека была еще от уменья подчинять своей воле слепую силу творчества.

Работа над ролью Эльфстедт на этом пути стала для меня навсегда памятным этапом.

В первые годы Художественного театра Лялина подолгу и сильно хворала. Оправившись к премьере «Дяди Вани», она не чувствовала себя в силах вернуться к роли Эльфстедт в «Эдде Габлер» Ибсена, которую играла в минувшем сезоне. Роль передали мне.

Я уже когда-то читала пьесу; мысль, которую вложил Ибсен в роль Тэи, осталась для меня тогда неясной. Вчитавшись теперь внимательнее, я лучше разобралась в порученной мне роли и только очень боялась, что не сумею передать ее публике такою, как я ее почувствовала.

Мне казалось, что тип человека, характерный в творчестве Ибсена, имеет то отличительное свойство, что в нем уживаются проявления, присущие как бы двум, совершенно противоположным натурам. Вот отчего так трудно, так тяжело играть подобные роли.

Ни поведение, ни слова, которые произносит Эльфстедт, не дают представления о ней как о натуре глубокой, как об умном человеке.

Она олицетворяет собою женщину, которой присущи доброта, чистота, тихая ласка, способная врачевать чужие раны, большое сердце и безграничное терпение. Но не ищите в ней силы — только случайно, порывом может проявиться в ней сила, на одну только минуту. Эльфстедт — слабое создание. Не ищите в ней также тонкого чувства и глубины душевной — все это в ней спит, иначе не могла бы она быть так робка перед Эддой и так далека от понимания зла, которое таится в этой женщине.

Как она радуется словам Левборга о том, что помогла ему! С какой жадностью ловит эти слова, как много раз повторяет Эдде: «Да, он так говорил!..» Оно и понятно — ведь сама она ни на минуту не чувствовала своей силы над Левборгом, она сама, как слабое создание, ищет чужой помощи, сама в отчаянии цепляется за всех и даже не разбирается в том, способны ли эти люди оказать ей помощь…

{242} Сумела ли она почувствовать, что Эдда не проявляет к ней никакого участия? Нет, ей недостает хотя бы инстинкта, с помощью которого она бы сумела разглядеть жало змеи в нежных улыбках Эдды. Эльфстедт — человек, ограниченный пределами известной рамки, за которые она никогда не выходит. Если жизнь поставит ее перед необходимостью переступить эту ограниченность, она не найдет в себе сил для этого, она будет метаться из угла в угол, биться, может даже разбиться насмерть, но из положенных ей пределов не выйдет. Эльфстедт, бесспорно, принадлежит к людям такого рода.

Но как вложить эти мысли в свое исполнение роли? Как передать их на сцене?

Ввод был опять, как и в роли княжны Мстиславской, спешным, и Алексеев поручил Марии Федоровне Андреевой ввести меня в мизансцены, чтобы подготовить таким образом к репетициям с ним самим.

Андреева играла Эдду.

В одну из встреч на квартире у Марии Федоровны артистка посоветовала мне работать перед зеркалом. Это предложение напомнило мне об опыте Станиславского в роли Грозного, и я испугалась:

— Как — перед зеркалом? Зачем?

— Зеркало поможет выработать движение лица, мимику.

Первое зерно сомнений не замедлило дать ростки: передо мной вставал вопрос за вопросом. Как, например, отличить нужное выражение лица от ненужного? Разве выражение лица не есть отражение чего-то внутреннего? Чего именно? Как определить это? Как найти это «нечто внутреннее», необходимое актеру? Ясно, что оно именно и служит ему отправной точкой в его работе…

Вскоре начались репетиции со Станиславским. Они отличались большой напряженностью, но скорее производственного, чем творческого значения. Для кого-то из участников пришлось, например, повторять одно из незадавшихся мест пьесы по нескольку раз подряд. В этот кусок входила и сцена истерики Тэи, поставленная Станиславским очень развернуто и эмоционально насыщенно, хотя мое исполнение, само по себе, не вызывало сомнений, однако при повторении всего куска в целом от меня требовалась всякий раз неослабевающая свежесть переживания, повторение за повторением, все пять раз подряд. Один из участвующих, актер Вишневский, втихомолку негодовал и бранился — а я рада была бы всякий из кусков повторять точно так же, но не хватало физических сил, — когда репетиции шли утром и вечером, к концу вечерней {243} я буквально еле держалась на ногах. Вот когда пришло раскаяние в том, что я в юности собственными руками убила свое здоровье!.. «Боже мой! — думалось мне, — неужели наш спектакль “Гроза” и все, что я тогда чувствовала, окажется сном, видением? Я обещала всю себя, безраздельно, отдать искусству, но ведь я всю себя и принесла ему, я хочу жить и дышать только им одним…».

От таких мыслей силы возвращались ко мне, и «тайное» сочувствие Вишневского удваивало энергию…

Первый спектакль «Эдды Габлер» по ее возобновлении, в котором я участвовала, шел в помещении тогдашнего Охотничьего клуба — он пользовался популярностью у московских театралов. Мои воспоминания об этом вечере связаны только с тремя лицами: с той, которую я играла, то есть с самой Тэей, затем с моей матерью, которая знала каждое мое движение на сцене, и с Константином Сергеевичем, который делил со мной мое волнение.

Я не могла бы описать сцену Охотничьего клуба, но почему-то ярко сохранилась в памяти лестница — она вела из уборной на сцену. С такою же ясностью запомнилось и то место за кулисами, откуда я должна была выходить.

Константин Сергеевич ни на минуту не присел, а мне несколько раз говорил: «Вы сядьте, будете покойнее…». И опять принимался ходить, и сам не замечал этого… Несколько раз он подходит ко мне и спрашивал, помню ли я, что говорю при выходе? Я отвечала утвердительно. Когда пришло время выходить на сцену, я схватила его за руку и в эту минуту хотела только одного: выйти вместе с ним, чтобы не было так страшно. Я подняла глаза и увидела детский испуг на его лице, и мой страх прошел, мне стало легко, появилось сознание, что все так и нужно, что я не одна. В ту же минуту Константин Сергеевич удержал меня за платье и спросил:

— Какая ваша первая фраза?

Я тихонько сказала ее и твердо вышла на сцену.

Московские рецензенты отнеслись к новой исполнительнице роли Тэи сочувственно. В одной из больших, развернутых статей известный в то время театральный критик Петр Иванович Кичеев давал особенно высокую оценку молодой актрисе. Похвальный отзыв радовал, укреплял веру в себя, в свои силы, а когда это не бывает ко времени в творческой жизни актера или актрисы? Меня же особенно мучило сомнение в своих силах — работа над ролью Сони, доведенная до генеральной репетиции и получившая одобрение Чехова, не оправдала, видимо, себя в глазах Станиславского. Однажды я написала об этом Константину Сергеевичу. Объясняясь со {244} мной, он заверил, что как смотрел на меня: с первого часа нашего знакомства, так смотрит и теперь. В то время он видел меня не только в Соне, на репетициях «Дяди Вани», но и в Мстиславской и сказал, что он большой поклонник моего таланта. Соню я, конечно, буду играть, добавил он, но ему бы не хотелось, чтобы я на первых шагах попалась рецензентам на зубок: этим можно испортить себе все дальнейшее, тем более что Соня, по его мнению, не моя роль, что я слишком «не деревенская», что у меня недостает вульгарности в голосе, совсем нет «открытых» нот. Все же я буду играть и Соню и Эльфстедт, дело во времени. Но время шло, Соню продолжала играть только Лилина, и трудно было не поддаться сомнениям в своих силах.

Вскоре подвернулся случай, который помог мне разобраться и в сомнениях другого рода: это был первый яркий луч в вопросе о том, как именно подходить к работе над ролью.

При постановке «Геншеля» Станиславский поручил мне «роль», которой вовсе нет в тексте пьесы. В режиссерской композиции сцены в кабачке возник аксессуарный, бессловесный персонаж, и я с радостью, как всегда, взялась за дело.

Мне была предоставлена относительная свобода в этой работе, и потому, вероятно, в моем творческом сознании появился особенно яркий образ задуманной мною старушки. Я ясно ощутила его, а через ощущение пришли и внешние признаки роли. Тут только я впервые поняла, что значит «быть в образе» и как при этом становится легко играть, даже если в роли нет авторского текста, потому что при этом в сознании актера сам собою определяется внутренний мир исполняемого лица, его отношение к окружающим и даже поведение его, включая всю пластическую форму. Творческое ощущение явилось всему этому единственным и неисчерпаемым источником. В моем еще только формировавшемся артистическом сознании сопоставление такого подхода к роли с работой перед зеркалом послужило основным звеном, за него впоследствии оказалось возможным вытянуть сложную цепь такого творческого метода, который открыл бы перед каждым актером, сообразно особенностям его внутреннего строя, искусство находить и воплощать сценический образ роли.

Глубокий интерес, с которым я впервые входила в кабинет к Станиславскому, по мере моего пребывания в театре, превращался в чувство живой любви к нему. Могла ли я оставаться только свидетелем критических суждений, которые высказывались и за стенами театра и в его кулуарах? Могла ли я оставаться в стороне от тех глубоких впечатлений, {245} которыми обогащали меня искания Станиславского? Те сложные противоречия, которыми они сопровождались, заставляли мыслить самостоятельно, и в своих думах о творческой природе театра могла ли я не прийти к пониманию той пропасти, которая отделяет исполнительское мастерство актера от его творческой задачи: дать сценическую жизнь человеку, всегда новую и неповторимую…

Так сама собою нарастала потребность — все продуманное и перечувствованное за год проверить, освоить и обогатить на широких просторах жизни. Окунуться в нее с головой.

Близился конец сезона. Готовилась гастрольная поездка в Петербург. Медлить было нельзя. Я написала о своих думах Станиславскому. Константин Сергеевич тотчас же приехал ко мне. Наш горячий задушевный разговор длился свыше двух часов. Уходя от меня, Константин Сергеевич сказал: «Да, я вижу, что вам действительно надо пройти свой путь исканий. В добрый час. Ваше в жизни поможет вам на сцене».

Этих слов я никогда не забывала.

На прощанье я получила от театра подарок — фотографию группы артистов Художественного театра, — каждый из них написал на полях какое-нибудь дружеское пожелание, лирический афоризм или слова сердечной дружбы. Для того чтобы сохранить дорогие мне автографы, я покрыла фотографию особым лаком, но это не спасло ни снимка, ни автографов: в дни ленинградской блокады снимок погиб от осколка фашистского снаряда.

# **{****246}** Глава десятая Старая русса

Говорят: готовь сани летом, а телегу зимой. Мне и посчастливилось заручиться еще в зимнем сезоне поездкой по прибалтийскому краю с гастролями Писарева на весь «великий пост». Лето приходилось оставить свободным: мать хворала, скучала, надо было провести с ней все летние месяцы. А я рад был побездельничать возле матери, да еще в Старой Руссе, с которой у меня было связано столько разнообразных впечатлений!

Во-первых, — театр.

Если пойти из дому в курортный парк не так, как обычно, не через Малашкин Ручей, а вверх по Пятницкой, невозможно не замедлить шагов возле дачи против церкви, где балкончик всегда затянут холщовыми занавесками. Здесь все напоминает о Комиссаржевской, с которой курортники-петербуржцы впервые знакомились на спектаклях незлобинского театра. Артистка не была еще знаменитостью, а успехом пользовалась особенным: толки о новом таланте связывались с обаятельным именем отца Веры Федоровны, так свежа была память о всеобщем восторге, с которым встречали каждый выход на сцену знаменитого тенора. Одна из особенностей его дочери-артистки отличала ее тем, что впечатление, производимое ею на зрителей, продолжало жить в них за стенами театра и становилось частью их повседневной жизни Оттого, может быть, с первых же дней появления Комиссаржевской в Старой Руссе стало принято называть артистку не по фамилии, а дружески, как близкого человека, — Верой Федоровной. И вот однажды вечером возле дачного {247} балкона Веры Федоровны курортники образовали маленькую запруду. Любопытные переговаривались приглушенными голосами, то затихая, то усиливаясь и умножаясь. Нетерпеливые, выждав немного, отходили прочь, вниз по мостовой, поросшей зеленой травкой, а на смену являлись новые прохожие.

— Что здесь такое?

— К Вере Федоровне отец приехал!

— Какой отец?

— Да вы что, с неба упали? Какой отец!.. Комиссаржевский, знаменитый был певец!

— Обожает дочь.

— А дочь его обожает.

— Слышите, какое у них там веселье!..

— Ну, еще бы! Давно, вероятно, не видались.

— Не в том дело, что не видались, а люди такие.

— Хорошие, говорят, люди.

— Люди людьми, но и артисты замечательные.

— Тише… За гитару взялись. Сама, может быть, петь будет. Не мешайте, пожалуйста! Тише…

… В моей памяти не успевают отзвучать эти отголоски поклонения, сулившие Вере Федоровне необыкновенный успех при ее переходе на петербургскую сцену, как в воображении встает образ актера совсем иного склада, но также неповторимый в своем удивительном своеобразии.

Василий Пантелеймонович Далматов…

Я знал великолепного Далматова по петербургской сцене с первых дней моего знакомства с театром. Но только Старая Русса помогла мне узнать глубокие особенности искусства замечательного артиста и по достоинству оценить его.

Далматов был непревзойденным исполнителем ролей, в которых требовалось уменье проявить блестящую дерзость светского льва или пленительную независимость «гуляки праздного». По Петербургу ходили слухи, будто и в личной жизни Далматов не лишен был тех же качеств. Рассказывали, будто один только Дальский, знаменитый талантом и распущенностью, мог быть ему достойным соперником. Когда оба неподражаемых артиста встретились на Александринской сцене, общие их друзья, зная о взаимной их неприязни, условились сблизить их между собою. Встреча состоялась за карточным столом в семейной обстановке.

— Мне много говорили о вас, — заявил Дальский своему новому знакомому, — и я рад буду удостовериться, что вы действительно можете служить образцом непревзойденного нахальства.

{248} — Вот подите же, — возразил Далматов, — а я слышал, что вы вполне порядочный и воспитанный человек. Теперь вот узнаем сами друг друга и убедимся, как бесстыдно нас с вами оболгали.

Вот и верьте после этого, будто худой мир лучше доброй ссоры!

Находчивостью и выдержкой Далматов не был беден — это сказывалось в самых затруднительных положениях артиста и в жизни, и на сцене, и на концертной эстраде. Сам я был однажды свидетелем его завидного хладнокровия. В концертном зале, при чтении стихотворения П. И. Вейнберга «К морю», память почему-то изменила Василию Пантелеймоновичу. Популярнейшие стихи знал, вероятно, наизусть каждый из присутствовавших, но Далматов запнулся на каком-то слове, да и завяз в тексте. Видя затруднительное положение артиста, кто-то из первых рядов стульев осторожно подсказал нужную строчку. Не дрогнув ни одним мускулом в лице, Далматов обратил благосклонный взгляд на добровольного суфлера, с царственным жестом Лира уронил короткое «благодарю» и уверенно вернулся к прерванному чтению.

В другой раз Далматов запутался в стихах, которых уж никто не мог подать ему из зала. Но и тут артист не потерялся. Выдержав внушительную паузу, опустил руку в боковой карман фрака, не спеша извлек какие-то листики, долго их изучал и, наконец, как бы до крайности изумленный происшедшим недоразумением, заявил:

— Извините, господа, все это было, оказывается, совсем не так.

И, начав с первой строчки, дочитал все до конца с полным успехом.

Сам я страдал припадками тяжелой застенчивости и, дорого платясь за нее, с завистью думал: эдакий счастливец! Эстрада, публика, роковая забывчивость — все это Далматову нипочем! Вот она, настоящая артистичность! Я и не подозревал, какова была обратная сторона блистательного, но показного хладнокровия. Только участвуя вместе с Далматовым в концертах и спектаклях, только наблюдая его из-за кулис, можно было убедиться вполне, какую панику испытывал артист перед каждым выходом. Тут его волнение достигало пределов, а между тем с первым появлением на сцене или на эстраде артист уже в совершенстве владел собою.

Противоречивость была вообще присуща Далматову. Как бы изумлен был, например, всякий из тех, кто, наблюдая повадки Далматова в его повседневной жизни, полагал, что артисту было свойственно играть всегда, во всякий миг своего {249} существования, если бы мог увидеть того же Далматова в часы профессионального труда наедине с самим собою! Тут привычные позы балагура, донжуана, ветреного собутыльника или беспардонного циника спадали с артиста, как сношенное платье, и выступали черты взыскательного художника-труженика, беспредельно преданного своему призванию.

Огромный подготовительный труд вкладывался Далматовым в разработку его ролей. Если некоторые из них иногда не вполне отвечали его индивидуальности или даже противоречили его внутренним и внешним данным, то и в таких случаях их сценическое истолкование представляло большую ценность и для каждого молодого артиста могло служить надежной школой.

Бывая на всех гастрольных спектаклях Далматова в Старой Руссе, я нередко превращался из рядового зрителя в ученика выдающегося артиста. Но я нашел еще счастливую возможность исподтишка наблюдать за ним вне сцены. В положенный час, с точностью хронометра, всегда одной и той же размеренной походкой шел он в театр на репетицию или на спектакль. В артистической уборной его ждали принадлежности театрального костюма, заблаговременно развешанные на стене. Задолго до появления костюмера, парикмахера, а иногда даже и театральных плотников артист приступал к работе, начиная с грима, частью принесенного самим артистом в маленьком чемоданчике, частью заготовленного гримером. Далматов был известен как великий мастер гримировального искусства. В этот час повсюду за кулисами, во всех служебных помещениях царил глубокий мрак. В такой обстановке труд над гримом помогал, вероятно, сосредоточиться, «собраться» на весь предстоявший вечер. Тут, в дощатой уборной курортного театра, наедине с самим собою, Далматов преображался: становился прост, молчалив, сдержан. Меня он, конечно, не видел, иначе бы прогнал или резко изменил свое поведение.

Артист перед своей кончиной завещал, чтобы никто не видел его мертвого лица. Далматов, видимо, считал, что в памяти зрителей должен сохраниться только показной облик артиста. Во исполнение этой воли голова умершего была прикрыта непрозрачной тканью, как последней театральной маской.

А память рисует мне все новые и новые образы актеров, прошедших передо мною на старорусской сцене.

Вспоминается актер Александринского театра Нильский, который представлялся мне диковинным образцом театральной старины. Почему-то старик благоволил к юнцу, влюбленному {250} в театр, и даже наладил было дебют студенту-любителю в «Красном цветке» Щеглова, да внезапная смерть артиста унесла в могилу мою мечту о появлении на той самой сцене, где я видел столько выдающихся и любимых мною артистов!.. Многолетний партнер Комиссаржевской — Казимир Викентьевич Бравич… Его «альтер эго», комик Грузинский… Яковлев-Востоков… Надежда Сергеевна Васильева… Проходившая перед моими глазами вереница артистов казалась нескончаемой, но их уже перебивали впечатления совсем иного рода: за пределами курорта Старая Русса представляла собою мирок, бесконечно далекий от Руссы театральной.

По правде-то говоря, древний городок мало чем отличался от любого уездного города тех лет. На его тихих улицах мудрено было встретить интеллигентного человека, зато не было недостатка в церквах, церквушках, часовнях и часовенках. Все они носили печать седой старины. Много было в старорусском быту суеверий и обычаев, по которым нетрудно было распознать следы языческой древности.

Когда петербуржцы задерживались возле ильинской часовни у самого парка, на них глядел из-за решетчатого оконца мертвенный облик Нила Столобенского. Его суровые черты, вырезанные из дубовой колоды искусной рукой безыменного мастера, казались при тусклом мерцании восковых свечей образным воплощением векового застоя. Вы вглядывались в сидящую фигуру черно-белой окраски, и на лице святого, укрытом монашеским капюшоном, на сомкнутых веках чудился отпечаток того общественного строя, которому под стать приходился запах ладана и тлена.

От ильинской часовни Успенская улица вела к мосту через реку Полисть. За нею расположилась «соборная сторона» города. Она была хранима чудотворной иконой старорусской божьей матери древнего письма саженных масштабов. Дальше, за городской чертой, до самого неба, тянулись солончаковые пустыри, и тут вас встречали остатки старинных сооружений для гонки соли. Иные из старых градирен развалились, другие еще кое-как держались. Нескладные деревянные клетки, похожие на строительные леса, были забиты доверху плотно сложенными прутьями. Конный привод поднимал кверху почвенную горько-соленую воду, она разбегалась по желобам и стекала вниз сквозь мелкие отверстия, осаживаясь на прутьях соляными кристаллами. Капли издавали тихий ритмический звон, скорее похожий на шелест прибрежного камыша, ворот равномерно поскрипывал, ветер, налетев на градирни, глохнул где-то в их трехэтажных переплетах, и вас начинала одолевать дрема, подобная гипнозу… Скорее {251} прочь отсюда, в город, к людям, к жизни, к реке, на ее Красный берег, под тень старинных стройных лип.

Вот плавучая пристань: если хотите, колесный пароход отвезет вас отсюда через сказочное Ильмень-озеро в Великий Новгород.

А вот дворец. Неизвестно чей. Он очень скромен с виду, но весь город называет его дворцом. В довольно обычном двухэтажном здании с запущенным садом нет никаких признаков жизни, и даже сторожевы дети пискливой стайкой резвятся на стороне, где-то на одном из ближних дворов, с соседскими ребятами…

Но что за живописный вид у того вон полуразвалившегося здания! Видно, что оно строено на широкую ногу. Но часть окон забита досками, другие глядят на прохожих незастекленными черными дырами. Сквозь них из комнат пробивается зелень, да и снаружи карнизы поросли бурьяном, а в одном углу нежное деревцо тянет к солнцу трепетные побеги…

Откуда взялась эдакая развалина на лучшей набережной города? Каждый вам ответит: это один из многочисленных домов Сумрова. Кто такой Сумров? — снова спросите вы. На этот вопрос никто вам не ответит. Память о человеке, носившем эту фамилию, владельце недостроенных домов, исчезла как прошлогодний снег. Только кто-то где-то когда-то слышал, будто жил‑был в Старой Руссе богач, которым владела страсть к строительству. И пришел к нему однажды неизвестный старик. «Как только начнется новая жизнь в отстроенном тобою доме, — сказал богачу кудесник, — тотчас же придет к тебе твой смертный час». — Сказал и исчез неизвестно куда, как неизвестно откуда явился.

С того дня напал на Сумрова суеверный страх. Не строить он не мог, а достраивать боялся. «Поезжайте, — посоветует вам каждый старорусский житель, — полюбуйтесь на Сумрову рощу у самого края города за железнодорожным вокзалом, дачники туда часто ездят пикниками. Увидите барскую усадьбу самой затейливой архитектуры. Особое внимание обратите на паркеты, кое-где они еще уцелели. Это образцы художественного мастерства новгородских умельцев…».

На самом деле, в каком плачевном виде эта недостроенная и заброшенная барская усадьба!.. В подвалах — неподвижная, черная вода. В комнатах провалились потолки, растет бурьян, цепляясь за что случится, ползут кверху какие-то вьющиеся побеги. На крыльце будьте осторожны — не зашипит ли у вас из-под ног ядовитая гадюка… Но если спуститесь со скрипучих ступенек без всякой помехи, вас встретит роскошный безлюдный парк редкими сортами деревьев и {252} скоро обнимет вас непроходимой глушью и непробудной тишиной, точь‑в‑точь как поется в знаменитой бородинской песне о спящей красавице…

Если вы не расположены ехать на городскую окраину, пройдите на набережную реки Перерытицы, познакомьтесь с домом Достоевского — он представляет собой одну из самых ценных достопримечательностей Старой Руссы.

Здесь великий писатель провел несколько лет своей жизни, возвратясь с каторги. В одной из комнат второго этажа с окнами на Мининский переулок Федор Михайлович работал над произведениями, которые принесли ему мировую славу. Образ этого дома-реликвии запал мне в память с самого детства: его обитатели казались мне загадочными, не совсем похожими на других людей, отличаясь от них некоторыми странностями, о которых нам, детям, случалось слышать от взрослых.

Мои отец с матерью состояли в дружеских отношениях с Достоевскими. После смерти писателя его вдова, Анна Григорьевна, уговорила моего отца купить дачу в Старой Руссе через переулок от их дома. Постройка была просторная и добротная, но владелец англичанин продавал дачу совсем задешево. Предложение показалось соблазнительным, — мать всякое лето лечилась старорусскими грязями, — и мы стали соседями Достоевских: Анны Григорьевны и ее детей: Лили и Феди.

Фасадом дом Достоевских глядит на речку, названную Перерытицей. По преданиям, при осаде города Иоанн Грозный перехватил ею реку Порусье, обезводил город и вынудил его сдаться. Старое, пересохшее русло прозвали в городе Малашкой. От нее веяло гнилью и лихорадкой. Малашка подползла к самому саду Достоевских, занимавшему квартал позади дома, и на поросших травою дорожках отравленное ее дыхание веяло тоскою.

Мининский переулок, отделявший наш дом от дома Достоевских, был неширок и тих, так что мама и Анна Григорьевна переговаривались из окна в окно, не выходя из дому.

Достоевские жили замкнуто — не только нигде не бывали, но и редко принимали кого-нибудь у себя. Мы, дети, тоже мало виделись, да и не сходились ни вкусами, ни характерами. Но иногда оба семейства отправлялись на совместные прогулки, — Достоевские предпочитали называть их по-французски: parties de plaisir. Почему-то такие поездки за город оставляли впечатление нестерпимой скуки.

Шли годы. Федя стал студентом аристократического обличья и сильно увлекался лошадьми и скачками. Лиля — богатая {253} невеста. Анна Григорьевна все также прилежно работала над рукописями Федора Михайловича у одного из окон его кабинета, но уже вооружилась очками, волосы поседели, стала одолевать полнота. Резче прежнего менялся строй жизни наших соседей, к немалому огорчению нашей матери: ей приходилась по душе непринужденная простота прежней Анны Григорьевны, ее способность не терять доброго расположения духа при самых стесненных обстоятельствах. Став женой Федора Михайловича, она по-прежнему оставалась его переписчицей и без жалоб и гримас сменяла перо, еще не просохшее от чернил, на мыло и мочалку, чтобы самой убирать в комнатах. Теперь же со стены кабинета Достоевского на Анну Григорьевну глядел большой портрет великого князя Владимира Александровича с собственноручной благосклонной надписью и, казалось, определял на свой образец всю жизнь обитателей старого, замкнутого зеленого дома на реке Перерытице.

Князь числился покровителем старорусского курорта и изредка наезжал в город во главе инспекторской комиссии. Первою посещалась Владимиром Анна Григорьевна, за ней следовала школа имени великого писателя в двух кварталах от его дома, в ограде Егорьевской церкви. Высокого гостя встречал школьный законоучитель с крестом и хор ребят с приветственной песней. Не помню слов — они были положены на напев «Солдатушки, браво, ребятушки», а дальше следовала протяжная «Ах ты, воля моя, воля…», высочайше утвержденная воля, князь ей подтягивал и в наилучшем расположении отбывал на курорт обедать. Садились за стол весело, но чинно, а когда приходило время отбывать, мало кто способен был встать с места — бросалась в ноги польская водка, до которой брат царя был большой охотник.

Дом Федора Михайловича молодел и светился праздничной улыбкой еще и в дни рождения детей. Калитка возле ворот то и дело давала знать хозяевам о прибытии нового посетителя. Взволнованные стаи грачей снимались со старых ветел, кружились над гостями в старом, запущенном саду и, едва рассевшись по местам, взлетали с новыми тревожными перекличками. Но гости вели себя так чинно, а хозяева обходились с ними так холодно-учтиво, что грачи, наконец, понимали неуместность поднятой ими сумятицы.

Поздним летом хороши были сумерки — задумчивые, теплые, поэтичные. Из зеленого дома на берег речки с желтой почему-то водой выходили гости с запасом разноцветных бумажных фонариков. В каждом из них зажигалась свечка. Низ был из толстого картона, и эти маленькие светящиеся {254} кораблики, один за другим, садились на воду. Ленивое течение медленно влекло их куда-то вниз по реке далеко растянувшейся стаей, и когда одни где-то впереди погружались в воду и гасли, им на смену плыли новые, один за другим, без конца и без края… Но все чаще тонули плавучие светлячки, все реже вступали новые огоньки в их безмолвный карнавал, и, наконец, меркнул последний, и река ложилась у наших ног темной и пустынной дорогой.

Праздничный день кончился. Его сменили будни, и на фоне неслышного движения старорусской жизни из замкнутого быта наших соседей изредка прорывались признаки жизни, выделявшиеся своею странностью.

Дом Достоевских на Егорьевском острове выходил к самой окраине города. За городской чертой Перерытица впадает в Порусье, а поблизости от места слияния расположился военный городок по названию Коломцы, — бог его знает, что оно значило. Один из солдат шел, как обычно, к реке — постирать себе бельишко, как вдруг невдалеке перед ним какая-то неизвестная девушка кинулась в воду. Солдатик за ней. Вытащил на берег — жива. Только напугалась очень. Откуда взялась? Из дома поблизости. Ну, что же? Коли из воды вытащил, доставлю и к месту жительства — в зеленый дом с черным фундаментом, на углу Мининского переулка.

У Достоевских уже поднялась тревога: Лиля внезапно пропала из дому Собиралась кататься с братом верхами, Федя хотел проверить крепость подпруги, сел на сестрину лошадь, — Лиля обиделась. Вышла ссора. Для того чтобы хоть как-нибудь умиротворить Лилю, Анна Григорьевна вымыла седло мылом! — да и ушла в комнаты. Тут как тут солдат с живой ношей! Денежной награды не принимает, претендует на медаль, учрежденную за спасение погибающих. Неминуема огласка! Неизбежны досужие вымыслы! И точно: тотчас же слухи поползли по всему городу…

Еще случилось, что моя мать застала Анну Григорьевну в слезах: сидела на бревнах у забора и горько плакала. Шла куда-то, да ноги подкосились, не под силу стало идти дальше, и тут же, на бревнушках, среди бурьяна, принялась причитать сквозь слезы, схватившись за голову и раскачиваясь из стороны в сторону, как горюют деревенские бабы. Очень она походила в этом положении на простую русскую крестьянку, и оттого ее горе хватало за сердце, вызывая живое сочувствие.

— Полноте, Анна Григорьевна, не убивайтесь, расскажите о вашей беде, может быть, вместе что-нибудь и придумаем…

{255} — Ничего, ничего нельзя придумать! Сейчас я встретила похороны, — ведь здесь покойников носят открытыми, — вижу молодую девушку, красивую, лицо прозрачное, как воск, и совсем, совсем чистое…

Новый приступ рыданий прервал Анну Григорьевну и, едва справляясь со спазмами, потрясавшими ей грудь, она промолвила:

— Зачем умерла эта несчастная девушка, а не моя Лиля!

— Что вы, опомнитесь, что вы говорите, вы ведь и сами себе не верите!

— Я вам, Евгения Карловна, скажу всю правду. У Федора Михайловича еще в крепости сделались во рту и на лице золотушные язвочки. Теперь они у Лили по наследству. Ей не избавиться от них никогда. Боже мой, сколько они приносят ей страданий, если б вы только знали!

У Лили кожа на лице как будто действительно отличалась повышенной раздражительностью, но неприятного впечатления не производила. Все дело, видимо, сводилось к состоянию нервной взвинченности, которую Лиля испытывала сама и которой заражала мать. Тут бессилен оказывался даже уравновешенный Иван Иванович Румянцев, приходский священник, бывший близким другом Федора Михайловича. На нем лежала помощь в управлении домом, но и в этом деле большой помехой являлась истеричность хозяев.

— Анна Григорьевна, два‑три венца подгнили, надо заменить их свежими бревнами, не то плохо будет.

— Что вы, что вы, батюшка, как можно тронуть хоть малую щепочку? Все должно оставаться в полной неприкосновенности — так, как было при Федоре Михайловиче!

Кончилось дело тем, что дом пришлось перестраивать весь заново.

— Анна Григорьевна, в каждый весенний паводок вода заливает в доме первый этаж, а там у вас сундуки с вещами Федора Михайловича. Необходимо их раскрывать, все вещи проветривать и высушивать, иначе они пропадут.

— Что вы, что вы, отец Иван! После Федора Михайловича никто ни к одной его вещичке не прикасался, как это можно! Да кто бы за них ни взялся, это было бы кощунством!

Дело кончилось тем, что все вещи истлели, и жалкие их остатки пришлось предать огню.

Иван Иванович Румянцев был человеком незаурядным. Вступив давно когда-то в управление егорьевским приходом, он не продвинулся ни на шаг по пути духовной карьеры, за всю свою жизнь не заслужил ни одного знака отличия; начальство не благословило его даже простой камилавкой, так {256} что его умное, лукавое лицо, с глазами, укрытыми дымчатыми очками, овевалось свободными прядями волос, сперва черных, а позднее седых.

Ум у отца Ивана был светлый и острый, а язык и того острее. Немало соли сыпал этот язык на головы духовенства, доставалось и обывателям, не спускал он и начальству — всем сестрам по серьгам. Потому, должно быть, у «батюшек» — так мы звали всю семью отца Ивана в совокупности — трудно было встретить кого-либо из местных священников или купечества. Заглядывали только кое-кто из земцев да из приезжих дачников. Но и с ними Иван Иванович был остер на язык, так что ни он сам, ни его семья похвастаться большим числом друзей не могли.

Три его дочери были, как на подбор, умницы и насмешницы. В беседах с ними не соскучишься и столичной образованностью в тупик не поставишь.

Об отце Иване с полным основанием можно было сказать, как впоследствии Горький сказал о Егоре Булычове, что он «не на той улице родился».

В церкви у Ивана Ивановича прихожане не застаивались. Богослужебного благолепия батюшка не признавал и по большей части служил один, без диакона и хора, служил просто и деловито. Если же усаживался за карточный стол, чтобы отдохнуть от трудов праведных, случалось, что с хорошими людьми он просиживал круглые сутки, не вставая с места. Оно и понятно: старорусские дожди — затяжные, тоскливые до одури, а в «винт» батюшка играл превосходно, да к тому же еще и весело. К нам, детям, то и дело доносились от карточного стола взрывы веселого смеха или яростные споры о каких-то высоких материях…

Но истинной страстью нашего приходского священника было строительство. В этом деле он представлял собою прямую противоположность безумному Сумрову и, казалось, торопился наверстать то, что было упущено маниаком недостроенных домов.

Все задуманные отцом Иваном здания он проектировал сам. Архитекторов и помощи их батюшка не признавал. Настроил он дач, как настоящий Лопахин, и отстроив, не дурак был хорошо пристроить их. Случались сооружения и бездоходные, как, например, церковная колокольня, составлявшая гордость строителя-самоучки, или здание церковно-приходской школы имени Достоевского, в которой отец Иван состоял законоучителем.

Семья наша не отличалась религиозностью. Зимою в церкви бывали только к заутрени, да и то мы, маленькие, чаще {257} бродили в святую ночь под руку с отцом — один справа, другой слева. Шли мы по петербургским улицам от церкви к церкви с таким расчетом, чтобы крестный ход застать у Исаакия. На этим наше зимнее богомолье и кончалось. Но в Старой Руссе — иное дело. Тут мы, дети, ходили с мамой всякую неделю к Егорию — ко всенощной в субботу и по воскресеньям к ранней обедне, в шесть часов утра. Поздней службы батюшка у себя не признавал. Я пробирался в алтарь и прислуживал. Очень меня тянуло покартиннее обыграть мое скромное участие в богослужении, но мои артистически? поползновения разбивались о трезвый батюшкин рационализм.

Однако, вопреки принципу упрощенной службы, на некоторое время в Егорьевской церкви победило искусство. Появился любительский хор, собранный и обученный талантливым регентом неизвестного происхождения. Необыкновенно преданный своему делу, он представлял собою наиболее интересную часть своего хора. Живописной внешностью он на поминал критика-народника Михайловского, только элегантность знаменитого публициста в нашем регенте отсутствовала, да и откуда было ей взяться, когда каждая складка его сюртука говорила о беспросветной нужде хозяина. Впрочем, не от плохих заработков: светло-голубые глаза регента казались водянистыми, как это бывает у неизлечимых пьяниц, на щеках проступали белесые пупырышки, характерные для алкоголиков, руки дрожали. Когда запой достигал высшего градуса, регент являлся под окна зеленого дома и разражался трагическими монологами. Они пугали мое детское воображение — столько в них слышалось жгучей боли, такая злая в них жила обида, столько ненависти было в проклятьях, которые он обрушивал на головы Достоевских за какие-то ему одному ведомые обиды…

Вблизи от нас, в полуразвалившейся хибарке, ютился другой горький пьяница. Не под стать регенту, этот человек без определенных занятий был лишен художественных дарований. Его единственное искусство составляла изощренная ругань, с которой он гонялся за шестью своими ребятишками, грозя их перерезать. В панике ребята разбегались по соседним огородам, как стая испуганных воробьев, а их родитель, театрально разодрав на себе красную рубаху, не подпоясанную, грязную, и позабыв о своих ребятишках, грозил ножом куда-то, в неопределенное пространство, неведомым виновникам его бедственного положения.

Прямой противоположностью гневной страстности одинокого регента и пьяному буйству многосемейного Сидора был отставной николаевский солдат, бывалый человек, Алексей {258} Клементьевич, бессменный дворник Достоевских. Посиживая на бережку даже в погожие летние дни в теплом ватном пальто и в старинном картузе на байковой подкладке; с палочкой-костылем в руках, старик приветливо встречал всякое мое появление у реки, усаживал возле себя на лавочку, и тут начинались нескончаемые рассказы о турецкой кампании. К сожалению, я мало вникал в смысл слов, я даже почти не слышал их, потому что все мое внимание было поглощено выразительностью приемов, с помощью которых Алексей Клементьевич желал мне передать картины сражений. Нельзя было ничего упускать в выражении его глаз, в мимике, в уверенных движениях старческих рук и палочки, ни во всей его фигуре на скамье, столько же выразительной, как если бы рассказчик сидел не на покосившейся скамейке, а во весь рост стоял на поле сражения…

То окружение, среди которого некоторое время жил Достоевский, раскрывалось мне в живой действительности, но образы людей, отраженные в его сочинениях, оставались мне неизвестными. Отец, а после его смерти и мать ограждали нас, младших в семье, от раннего знакомства с произведениями писателя, которому приписывалась слава жестокого таланта.

Впервые прочел я Достоевского уже в студенческие годы, когда вместе с моим неизменным приятелем, Н. Н. Михайловским, мы гостили у его матери. Ее второй муж, инженер Шуппе, работал на Саратовском металлургическом заводе, а лето вся семья — мать, отец и их дочь Верочка — проводила на Даче по другую сторону Волги, среди яблоневых садов.

Мой друг и я пристроились тогда же к спектаклям в летнем саратовском театре Сервье, «на разовых», довольствуясь небольшими ролями. Впечатления от людей, с которыми нас столкнула сцена, на этот раз были необычны, отражая, как мне казалось, образы героев Достоевского: я только что впер вые с ними познакомился, натолкнувшись среди книг Александра Филипповича Шуппе на полное собрание сочинений писателя. Лежа на траве под яблонями, я глотал том за томом, не переводя дыхания, отрывался от книги только для того, чтобы заняться ролями и вовремя явиться в театр. Повседневная, реальная жизнь виделась мне при этом, как через дымку; проступали сквозь нее только молчаливые и неотделимые один от другого образы мужа и жены, постоянных посетителей дачи Шуппе. Муж был отставным моряком, намного-много старше своей жены. Молодая женщина была писаной красавицей со сказочными волосами: сна носила их в косах, сбегавших низко по спине, и это делало ее похожей {259} на девушку-подростка. С людьми она держалась гордо до заносчивости, говорила редко и скупо, отвечала односложными фразами, а при малейшей попытке ухаживать за нею так вскидывала глаза на дерзкого, что у того пропадала навсегда охота волочиться за нею. А муж в это время бывал неотрывно прикован к шахматной доске. Супругов звали Телегины. Это уж — от Чехова. Но вот, когда я являлся в театр, мне казалось, что страницы Достоевского оживают передо мною.

Главным режиссером в театре Сервье служил молодой еще тогда актер Кондрат Николаевич Яковлев. Он казался замкнутым и по внешности подчеркнуто обыденным человеком. Простоватость плохо вязалась с огромной силой прирожденного таланта, который бросался в глаза всякому с первого же появления артиста на сцене.

Поражала еще одна странность. При необыкновенной скромности и врожденном простодушии Кондрат Николаевич страдал бешеными припадками ревности, которые омрачали его семейную жизнь. Без малейшего основания и без всякого повода болезненная подозрительность проявлялась в артисте с такой неукротимостью и делала его настолько страшным, что и он и его жена становились предметом жадного любопытства и мещанских пересудов в кругу людей, хоть сколько-нибудь близких театральной жизни города.

Говорят, будто всякий, кто приступает к изучению медицины, находит и в себе самом и в каждом из своих знакомых несуществующие у них симптомы болезней. Наглотавшись Достоевского, быть может, и я с подобной же одержимостью готов был видеть в людях качества, вовсе им не свойственные. Быть может, мне только казалось, что в Кондрате Яковлеве я открыл черты особой категории, и даже обычная болезнь — алкоголизм, — губившая на Руси немало талантов, в Кондрате Николаевиче казалась мне явлением необыкновенным, осложненным чрезвычайными психологическими причинами.

Из актрис в труппе ведущее место занимала Шебуева, гремевшая в Поволжье и обладавшая действительно крупным дарованием.

Рядом с нею не мог не терять ее партнер, провинциальный актер Алексеев, впоследствии — автор популярной пьесы «Дети Ванюшина». Будущий Найденов казался нам, молодежи, оригинальным человеком, производившим впечатление туманными мечтами о новом искусстве и в то же время романтической разочарованностью. В его душевном надрыве я, конечно, тоже видел печать Достоевского.

{260} Случалось, что наш герой в сопровождении двух-трех молодых актеров отправлялся кататься на лодке или на катере по Волге. Под звездным небом читал он свои стихи, а вслед за ним и мы пускались в тоску по лучшей доле, по той, которая заколдованным кладом зарыта где-то в недрах народной жизни. Возвращаясь с прогулки, мы провожали Алексеева домой, на Немецкую улицу, к магазину мастерской дамских шляп.

С Алексеевым-Найденовым никогда больше я не встречался. Спустя много лет, в Крыму, мне сказали, что писатель умер под Ялтой и похоронен на одном из ялтинских кладбищ. Но никто не смог указать мне его могилы.

Кондрата Николаевича я вскоре же встретил снова. В одном из петербургских театров он прогремел тогда на всю Россию как выдающийся исполнитель роли следователя из «Преступления и наказания» Достоевского. Внешне остался прежним скромным и простоватым человеком, очень мало похожим на актера. О своей славе говорил с добродушной иронией, как о пустом домысле досужих людей. По этому поводу рассказал однажды анекдот, и нельзя было не засмеяться, глядя на маску недоумения и растерянности, за которой Кондрат Николаевич таил какие-то свои настоящие думы. Из его рассказа можно было заключить, что этот выдающийся актер никогда не работал над своими ролями, а играл «по наитию».

— Я и понятия не имею, как это актеры «обдумывают» роли… Случилось мне как-то среди летнего сезона побродить по парку с тетрадкой в руках и слышу: кто-то из курортников благоговейно указал на меня своим спутникам и говорит: «Глядите, новую роль обдумывает…». А я просто, по всегдашней своей привычке, нос себе чесал, изнутри и снаружи!

Впоследствии я не раз встречался с Кондратом Николаевичем, играя с ним на сцене Общедоступного театра в Петербурге, и с каждой встречей все более убеждался в огромной силе его дарования и необыкновенной скромности, которою сопровождались его успехи. Но это пришло потом, а в тот год, когда я заканчивал гастрольную поездку с Писаревым и всеми мыслями и чувствами был уже с больной матерью, в моей памяти безудержно роились воспоминания, связанные со Старой Руссой.

Когда я наконец добрался до места, с первого же взгляда я понял, что здоровье матери катастрофически ухудшилось. Принято говорить об исцеляющей силе времени. Нет, людям свойственно переживать такие минуты счастья и страдания, перед которыми бессильно само время. Едва только ничем {261} не нарушаемая тишина обнимет душу, старые раны напоминают о себе с такой ясностью, как если бы сердце сейчас только приняло их на себя… Разве можно забыть картину длительного умирания любимой матери, ее жалобы и стоны, безнадежные консультации врачей?.. Так было в комнатах. А на воздухе — упрямый ветер, то тучи, то солнце, холодное, безрадостное, несмотря на весну и назойливые соболезнования домашних в том, что больная не проявляет жизненной энергии, несмотря на ее страстное желание жить. Это дурной знак.

Я возвращаюсь в комнаты в сопровождении врача, мы подходим к кровати умирающей, и она говорил мне:

— Я спорила со стариком. Я говорила, что лучше умереть теперь же, а он сказал, что позже.

— Когда же ты спорила с ним?

— Сегодня утром.

— Старик был прав.

— Нет.

— Вы с ним так ни о чем и не договорились?

— Нет.

— Так ты еще поспоришь с ним?

— Да, конечно.

Немного погодя она пожаловалась, что плохо видит.

— А вот тебя я вижу совсем ясно. Как это странно, — добавила она, глядя куда-то внутрь себя.

За неделю до смерти, проснувшись или очнувшись от забытья, она выпила немного домашнего кумыса, который несколько подкреплял ее, потом несколько раз обняла меня и все о чем-то беспокоилась. Наконец я расслышал вопрос, отдам ли я последнее, если меня попросят об этом. Я не знал, что отвечать, и сказал наугад: «Да, я отдам все, если будет нужно». Она улыбнулась с выражением сострадания, точно хотела сказать: «Посмотрите, какой он глупенький!»

— Разве это нехорошо? — спрашиваю я.

— Нет, хорошо, конечно.

И снова взгляд, говорящий: «Только ведь так не проживешь на свете…».

Для того чтобы успокоить больную, я опять говорю:

— Если у меня ничего не останется, мне дадут.

Тут все лицо матери сморщилось от улыбки, широкой и светлой, и мы ясно прочитали в ее глазах добродушное восклицание: «Какая наивность!» — Через несколько минут она заснула.

На другой день мама была в полусознании, и мне казалось, что она узнавала окружающих больше по голосам, чем {262} по лицам. Сил у нее совсем не стало, глаза помутнели и погасли. Но она еще говорила. Вспоминала Марию Николаевну Комиссаржевскую, с которой не была знакома, и повторяла несколько раз, чтобы я крепко-крепко обнял ее. Видя слабость, с которой матери стало все труднее справляться, я просил ее постараться задремать. В ответ на лице у нее появилось выражение счастья, почти блаженства, и она сказала: «Да, хорошо заснуть, ах, как хорошо спать!» Тут же, посмотрев на меня, сказала, что во мне трое: я, мой отец и ее брат, дядя Валентин, которого оба мы особенно нежно любили. Вслед за тем она крепко обняла меня и говорила, что любит, любит меня… И опять на лице у нее было выражение счастья.

Сидя возле ее кровати, я не заметил, как прошла ночь. Рассвело. Ударили к ранней обедне. Жизнь шла своим порядком. Окна почему-то отпотели — весна, а холодно. За окном голубело утреннее небо, чуть шевелили молодой листвой весенние, радостные деревья. И грачи Достоевских звали меня выйти к ним, встречать новый день.

Мне не забыть и того, как в тяжелый час смерти матери Мария Николаевна бросила все свои домашние дела и заботы, не побоялась путаных железнодорожных пересадок по пути из Ораниенбаума, где служила в то время Надежда Федоровна, осилила трудности тяжелого безденежья и приехала поклониться телу женщины, которой ни разу не видела при жизни, но заочно любила так, как только матери могут любить и понимать одна другую.

В тот ранний, яркий солнечный июньский день, один из самых черных дней моей юности, мы вышли вдвоем, Мария Николаевна и я, в наш старорусский сад. После комнаты со спущенными шторами и тремя зажженными восковыми свечами зелень казалась нестерпимо праздничной и нарядной. Мы пошли по траве, высокой, некошеной, усеянной золотистыми одуванчиками, сели на край колодца. Вокруг кипела жизнь. Мы жадно прислушивались к голосу природы, не смели прерывать его и обменивались малозначащими словами. Я держал в своих руках ее руки, я чувствовал тепло и ласку чудесного прикосновения горячих и нежных ладоней к моей воспаленной голове, и в душе рождалось чувство нерасторжимого единства, связавшего в этот час навсегда нас двоих — одного, еще только начинавшего путь своей жизни, и той, которая шла уже под уклон к роковому обрыву.

Так и не было тогда сказано между нами ничего значительного, но когда я провожал Марию Николаевну в обратный {263} путь, она была мне самым близким человеком на всем свете, неотделимым от своей дочери, как неразделимой стала и наша любовь к ней.

Неизбежные формальности и дела удержали меня надолго возле свежей могилы, но всякий миг я чувствовал и видел в своем воображении кипучую, сумбурную, головокружительную жизнь, которая захватила Надежду Федоровну в стенах летнего театра под Петербургом, сменив собою сосредоточенную взволнованность художественных экспериментов московской творческой лаборатории.

Переход от Станиславского к Тинскому в наши дни представляется невероятным, но полвека тому назад он был голосом жизни, которому Скарская не хотела и не могла противиться. Именно этот голос отвечал ее глубокой внутренней потребности, пониманию творческих задач, стоявших перед нею.

Один из советских театральных критиков, Леонид Захарович Фрадкин, назвал дореволюционный провинциальный театр парадоксом. Можно удивляться точности такой неожиданной характеристики. Расшифровывалась она в следующих словах:

«Русский провинциальный театр… не имел никаких предпосылок. Почти не имел прав, материального обеспечения, общественного признания. Актер, уходивший на сцену, рисковал всем. Он бросал все, что имел, и взамен решительно ничего не получал. Вместе с тем театр должен был заменить политическую трибуну, прессу, это была единственная отдушина, единственное место, в котором бился пульс общественной жизни…

Различные люди шли в театр. Театр представлял собою амальгаму, живописное смешение противоположных величин, куда шли и шуты, и умудренные опытом философы, люди легкой нравственности, не задумывающиеся над своим поведением, и шли, как в монастырь, порывая с родством…».

В наше время мало кого могут интересовать евангельские легенды. Но если читатель возьмется за романы Флобера, в одном из них прочтет о том, как мадам Бовари, желая попасть в таинственную комнату с ядами, похитила от нее ключ. К ключу была прикреплена дощечка. На дощечке было написано одно только слово: «Капернаум». Почему оно было написано? И что оно означало?

По одной из евангельских легенд Капернаум был тем местом, куда вход должен был оплачиваться всеми: не только обыкновенными людьми, но даже и Христом, которого евангелие называет богом. Даже бог, желая проникнуть в Капернаум, должен был заплатить за вход наравне со всеми людьми.

{264} Искусство — своего рода Капернаум, вход в который никому не дается даром. За право прийти в искусство со своими намерениями и задачами, выношенными в собственной душе артиста, надо платить тяжелым будничным трудом мастера-профессионала. Отстаивая право бороться за новое искусство в жизни народа и за новую жизнь народа оружием искусства, приходилось стать лицом к лицу с театральным миром в самом его неприкрашенном, массовом, провинциальном обличье.

Для Надежды Федоровны Скарской обстановка в ораниенбаумском театре имела одно только, но зато существенное отличие: в его спектаклях принимали участие актеры столичной сцены, и благодаря этому ораниенбаумский театр оказывался как бы промежуточным звеном между тем, что представляла собою театральная провинция, и театрами крупнейших университетских центров.

На том повороте, который избрала Скарская на своем пути, Ораниенбаум вслед за Художественным театром оказался тем порогом, через который надо было суметь переступить, не споткнувшись о него.

Сама артистка расскажет об этом в следующей главе наших совместных воспоминаний.

# **{****265}** Глава одиннадцатая На дедовских дорогах

Как ни твердо было мое решение расстаться с Художественным театром, оказалось, что в действительности пережить этот уход было гораздо тяжелее, чем мне представлялось. Да и отважиться на такой шаг значило решить только часть сложной и трудной задачи. Для того чтобы встать на иной путь артистического труда, необходимо было суметь войти в круг актеров провинциального театра, и надо было сделать это сейчас же, не теряя нисколько времени, иначе грозила опасность остаться без работы и на лето и на зиму. Я решительно не представляла себе, что мне предпринять, если бы сестра не сообщила мне о желании Незлобина видеть меня в составе его нижегородской труппы и еще о приглашении суворинским актером Тинским в его летнюю антрепризу в Ораниенбауме, под Петербургом.

Оба предложения я оценила как большую удачу. Незлобии пользовался репутацией солидного предпринимателя. Работа в его антрепризе совершенно отвечала моему желанию окунуться с головой в жизнь русской театральной провинции. Не секретом были для меня предстоявшие при этом трудности, и потому «ангажемент» на летний сезон приходился как нельзя более кстати: он обещал хорошую подготовку к зиме — в актерской практике я в то время особенно сильно нуждалась. К тому же условия, предложенные мне обоими антрепренерами, казались роскошными по сравнению с окладами Художественного театра, и я радовалась возможности упорядочить свое материальное положение — в моем бюджете за зиму образовались устрашающие прорехи.

{266} По мере приближения лета стали, однако, проступать теневые стороны ожидавшей меня работы. По своей неопытности я, например, упустила из виду необходимость иметь собственный гардероб для ролей современного репертуара. При отсутствии денежных средств такая задача была бы для меня никак не разрешимой, если бы Вера своевременно не напомнила мне о ней и не снабдила платьями, сохранившимися от ее работы в провинции. Но этот бесценный «фонд» мне предстояло пополнять и перерабатывать в соответствии с требованиями репертуара. Вере в свое время драгоценную помощь оказывала наша мать, но с годами шитье ей стало не под силу, а у меня самой могло недостать на него времени. Надо было принимать меры, не останавливаясь перед непредвиденными новыми расходами.

День ото дня становилось яснее, что необходимо собрать все силы, чтобы не растеряться перед непривычными условиями артистического труда, но, как нарочно, беспокойство за будущее не унималось, а росло. С этим и начались мои сборы, а в воздухе тучей стоял нафталин, нестерпимо несло камфорой и все труднее становилось собраться с мыслями.

Тут и сестра Ольга принесла известие, что по Ораниенбауму уже расклеены афиши с моей фамилией. Боже мой! У меня сердце совсем упало. Когда же пришел навестить меня Грузинский… Ах, да вы ведь, может быть, и не знаете, кто такой Грузинский?.. Надо рассказать о нем хотя бы только в двух словах.

Грузинский был провинциальным актером из числа тех комиков, которые чем мрачнее сами, тем неудержимее смешат других. Весь он казался на редкость маленьким, весь, кроме разве только черной ленты, прикрепленной к его пенсне: она змеей только сползала вниз вдоль правой щеки, заменяя обычный шнурок, и поражала своими размерами всякого, кто впервые видел Грузинского в жизни, а не на сцене.

Грузинский был преданным другом Бравичу — тому самому Бравичу, которого публика знала и любила как постоянного и достойного партнера Комиссаржевской. Может быть, из дружбы к Бравичу или по какой-нибудь другой причине, к моей сестре Грузинский относился с чувством еще большей преданности, чем к Казимиру Викентьевичу. Можно сказать даже, что его обожание доходило до степени возвышенной рыцарской любви, без малейшей претензии на взаимность и без всяких надежд на нее, и потому любовь комика к популярной артистке можно было с полным основанием назвать не только рыцарской, но и несчастной любовью… Несчастная {267} любовь Грузинского придавала его профессиональной мрачности особенно густую окраску.

Завидев Грузинского, я как-то совсем упустила из виду его несчастное свойство и понадеялась было, авось он чем-нибудь меня подбодрит! А он мне с первых же слов: напрасно, говорит, вы взялись для первого выхода играть Кэт в сумбатовском «Джентльмене». Нудная, говорит, роль, ни одна актриса никогда и нигде не могла в ней добиться успеха у публики. Вот обрадовал! Я и так при одной мысли о первом спектакле становилась как сумасшедшая, а тут вот, свой человек, опытный, искушенный, пророчит верный провал!.. А что делать? Я уже дала решительное согласие Тинскому, Ольга видела афиши с моей фамилией… Где ж тут каяться да раздумывать?.. Провал — так провал, делать нечего, что бог даст.

Перебралась я наконец на ораниенбаумскую дачу. Репетиций к первому спектаклю — наперечет. Зимой заглавную роль в пьесе играл талантливый актер Александринского театра Панчин и особой надобности в репетициях не испытывал. К тому же он часто впадал в известного рода «рассеянность», свойственную многим талантливым людям. Из‑за этой его слабости первую репетицию пришлось отменить, — как потом выяснилось, Панчин о ней «забыл». Невольно думалось: если в ораниенбаумском театре работа началась с отмены репетиции, которая мне нужна была, как хлеб насущный, то что же ожидает меня дальше?

Дальше оказалось, что мне предстояло играть с места в карьер: в воскресенье Кэт из «Джентльмена», во вторник участвовать в новой тогда пьесе театрального критика П. Ярцева «Брак», а на четверг Тинский настоятельно «предлагал» мне роль в известной пьесе Зудермана «Честь». От этой «чести» у меня хватило настойчивости отказаться — немыслимо было управиться с подготовкой новых платьев для трех ролей подряд, — о работе над ролями нечего было и заикаться: всем в театре, и актерам и режиссерам, подобные темпы казались делом нормальным. И вот, для того чтобы не попадать впросак хотя бы только с гардеробными трудностями, я надумала просить Тинского сообщить мне заранее список хотя бы только ближайших пьес, в которых он предлагал занять меня.

Тинский был человек воспитанный и любезный, и потому он поспешил успокоить меня обещанием уладить вставшие передо мной трудности. Очень скоро оказалось, впрочем, что ничего путного он для меня сделать не мог, потому что сезон строился по гастрольной системе, а гастрольная система исключала {268} возможность плановой, организованной работы. Репертуар, сроки и продолжительность гастролей по большей части зависели от обстоятельств, которых Тинский был не властен ни предусмотреть, ни изменить. Распределение ролей при этом составляло нерушимое право гастролера, и антрепренеру, конечно, бывала не с руки вступать с ним в спор. При таком положении актер играл в гастрольном спектакле, едва ознакомившись с ролью, и лишался возможности заранее поработать над нею.

Очень скоро пришла и моя очередь испытать на себе всю трудность этого рода. Мои злоключения начались с первой же гастроли Владимира Николаевича Давыдова. Случилось это при таких обстоятельствах.

В ответ на мой отказ от участия в «Чести» Тинский отодвинул представление зудермановской пьесы на более поздний срок. На первых порах я приняла и такую льготу как милость судьбы, — роль была мне не по душе, и, для того чтобы хоть как-нибудь справиться с нею, я была рада каждому лишнему часу. По мере того как близился день спектакля, у моей мамы светлело на душе при виде почти готовых туалетов, а я начала было надеяться, что успею донести до зрителей образ роли таким, как я его задумала. Как вдруг на афишах появилось извещение о первой гастроли Давыдова! Он должен был выступать сейчас же вслед за «Честью», и сердце у меня екнуло от предчувствия беды. Из предусмотрительности я обратилась к Тинскому с просьбой ни в каком случае не занимать меня в давыдовском спектакле. Каков же был мой ужас, когда Тинский с обычной для него любезностью ответил, что рад был бы исполнить мое желание, да Давыдов будто бы сам меня назначил и мне волей-неволей придется играть с ним в какой-то незнакомой мне пьесе.

Что было делать? Ни печалиться над постигшим меня несчастьем, ни раздумывать долго было некогда. Работа не ждала. Бросать роль из «Чести» я не могла. Играть с Давыдовым незнакомую роль с двух репетиций не осмеливалась. Было отчего прийти в отчаяние!.. Оставалось одновременно работать над обеими ролями.

По счастью, у меня не было в запасе тех готовых приемов, с помощью которых опытным актерам случается довольно просто решать подобные задачи. Да и без ложной скромности могу сказать, что играть «на приемах» мне было бы не с руки. За один только год, проведенный в Художественном театре, я научилась очень многому. И прежде всего я научилась понимать, как значительна для искусства актера творческая сознательность.

{269} В сценической практике того времени обстановка, которая меня окружала в ораниенбаумском театре, не представляла ничего исключительного. Но для меня она явилась первым и потому особенно тяжелым испытанием прочности моих художественных принципов. На поверку они оказались для меня неоценимой опорой. Во всю свою последующую жизнь я уже не могла забыть, что образ составляет основную движущую силу искусства. Еще в пору моего пребывания в Художественном театре во всех случаях, когда мне удавалось сознательно работать над ролями, я обретала чувство сценического образа. Творческая сознательность привела меня к открытию простейшей, казалось бы, истины: творческий образ есть начало и конец каждого из созданий актера. Да, это было для меня тогда открытием, таким же поразительным, каким бывает каждое явление живой действительности, когда оно впервые открывается девственному, еще только формирующемуся сознанию ребенка. Но именно потому, что я находилась еще в поре своего артистического детства, я не знала и не могла знать, как помочь себе в возникновении чувства образа, тем более что даже само слово «образ» как термин в профессиональном мастерстве актера еще не пользовался широкой популярностью, какую он приобрел в наши дни. Что же помогло мне выйти на правильный путь? Я начала учиться схватывать то основное, что выражает собою сущность роли при ее сценическом воплощении, следуя творческому инстинкту, помноженному на творческую сознательность. Так я находила в себе то, что воспринималось мною как основная эмоция образа. «Основная эмоция образа» служила направляющей силой во всей моей последующей работе над ролью. Вспоминая теперь то трудное положение, в которое я была поставлена необходимостью овладеть в короткий срок двумя ролями одновременно — такую задачу было бы не под силу решить глубоко и всесторонне даже и опытной, зрелой актрисе, — я вправе сказать, что овладеть основными эмоциями двух образов оказалось мне под силу, даже при необходимости выполнить обе работы параллельно одна другой. Это подтвердилось и сочувственной рецензией на мое выступление в зудермановской пьесе и одобрительным отзывом Владимира Николаевича о моем участии в его гастрольном спектакле.

Наша мать была знакома с Давыдовым еще с того времени, когда Вера брала у него уроки сценического искусства. Теперь старое знакомство возобновилось. Обычно случалось так, что в день гастрольного спектакля назначалась утренняя репетиция и, чтобы избавить Давыдова от утомительной {270} для него необходимости возвращаться в Петербург до спектакля, мама приглашала его на обед. Я бы от души, конечно радовалась такому гостю, не только выдающемуся артисту на сцене, но и увлекательному собеседнику за столом, если бы сама не оказывалась занята в каждом давыдовском спектакле. В такие дни я испытывала особенное волнение и, даже напрягая все силы, мне бывало трудно не выдать его за обеденным столом в присутствии Давыдова. Когда же мне пришлось играть Софью в «Горе от ума» с Давыдовым — Фамусовым, я волновалась особенно сильно и в день спектакля едва владела собой.

Роль Софьи мне тогда пришлось играть впервые в жизни, и играть с двух репетиций, да еще в особенно тяжелой обстановке летнего театра. Давыдов это понимал, подбадривал меня и проявлял при этом столько внимания, столько сердечного тепла, что я заранее готова была сгореть со стыда при мысли с возможной неудаче: я почему-то сама убедила себя в том, что не справлюсь с ролью, что ее не чувствую и что даже сцена в последнем акте, которая рисовалась моему воображению ярче других, и та будет сыграна скверно. В день спектакля, к обеденному времени, мои предчувствия выросли до страха ни с чем не сравнимой силы. Особенно мучила мысль, что я бессильна прибавить что-нибудь к тому, что уже сделано мною в этой роли. Но впереди меня ждали еще большие мучения.

Дело в том, что на мою беду костюмы для «Горя от ума» давала напрокат костюмерная Лейферта, которая бывала через край загружена заказами. За два дня до спектакля я съездила на примерку в Петербург, но оказалось, что для меня приготовлено одно только бальное, белое платье, а другое, серое, еще в мастерской, и примерить его мне не могли. Удивительно ли, что, когда мне подали на спектакле роковое платье, оно оказалось не по мне, да к тому же еще до неприличия грязным. Пришлось тут же, наскоро, с помощью мамы и сестры Ольги переделывать его и приводить хотя бы в относительный порядок.

К тому же и парикмахер в продолжение четверти часа рвал мне волосы, после чего заявил, что на женской половине никогда не работал и не имеет понятия о том, в какой прическе полагается быть Софье. Зная все-таки, что нужны локоны, он захватил с собой одну пару, но почему-то двух разных цветов! Опять мы сами втроем принялись выпутываться из затруднительного положения. Но когда пришло время выхода, я собралась с силами и вовремя оказалась на месте. Тинский даже успел было подойти ко мне с какими-то {271} любезностями. Я не могла бы ответить ему ничем, кроме дерзостей, и потому решила не проронить ни слова до конца спектакля, а все-таки не удержалась и отрезала: «При таких условиях играть костюмные пьесы я никогда больше не соглашусь, а теперь оставьте меня, я говорить не в силах». Не помню, как мне удалось провести первый акт, — спасибо Ольге, она старалась, как могла, подбодрить меня: я видела ее негодование, настоящее сестринское сочувствие, и оно помогало мне пересиливать свое отчаянное состояние. По счастью для меня, на спектакле не было самого «страшного» из рецензентов. Такой репутацией пользовался театральный критик Россовский из «Петербургской газеты». Зато был Селиванов из «Северного курьера», и я заранее решила, что он непременно обругает меня, в особенности после того, как я в первом акте дважды переделала Грибоедова. Какой стыд!..

Об исполнении Фамусова Давыдовым написано так много, что едва ли я смогла бы что-нибудь прибавить, да и от сильного волнения все окружавшее виделось мне, как сквозь дымку сна. Хорошо помню, что Владимир Николаевич в то лето очень тяжело, болезненно переживал свою тучность. Иногда, в ожидании выхода, засыпал тут же, за кулисами, сидя на стуле или в мягком кресле, услужливо пододвинутом для него помощником режиссера. Так было и на спектакле «Горе от ума». Чувствуя, что его одолевает дремота, Давыдов предупреждал сына, игравшего Молчалина, или меня: «Деточки, не забудьте разбудить меня, как придет время…». «Деточки», разумеется, не забывали, и Владимир Николаевич, освеженный минутным сном, играл Фамусова с обычным для себя блеском. Успех замечательного артиста возрастал от сцены к сцене, и, наконец, при выходе в первой паре бального полонеза Давыдов был встречен бурей аплодисментов. Трудно было поверить, что за минуту перед тем, сидя за кулисами, он впадал в непреодолимый сон. Напротив, казалось, что этот тучный человек должен служить образцом творческих сил и жизни. Появившись в самой глубине сцены об руку с дочерью, Фамусов — Давыдов не шел, а скользил по планшету прямо на зрительный зал. Весь охваченный ритмом танца, он казался необыкновенно легким и по-юношески изящным. Вереница действующих лиц пьесы во главе с Фамусовым, красочные костюмы, музыка, восторг зрительного зала — все это кружило голову, и волна детской радости рвалась из души навстречу бурным аплодисментам. А в то же время где-то, в самой глубине сознания, поднималось горькое чувство стыда за овацию, вызванную полонезом. Но радости было очень много, а чувство стыда {272} едва пробивалось сквозь нее. Только на другой день я вдруг поняла, что где-то, в подсознании, во мне шевелилась обида за искусство великого артиста, признание которого в одной из труднейших ролей классического репертуара достигло высшей точки при исполнении им вставного танца… Может быть, в этом случае сказалось стремление к эффектности зрелища? Наше поколение уже не хотело признавать его. Потому радость, которую я испытывала, год от году тускнела, а стыд за нее становился все сознательнее.

Среди гастролеров видное место занимала Лидия Борисовна Яворская. Отчасти это объяснялось тем, что она была товарищем Тинского по Малому театру Суворина. Но по справедливости нужно признать, что артистка в то время сумела добиться большой популярности, и спектакли с ее участием собирали немало поклонников, среди которых встречались люди с тонким художественным вкусом, как, например, Татьяна Львовна Щепкина-Куперник, автор изящных стихов, оригинальных пьес и переводов, одинаково ценившихся и артистами и публикой.

Известность Яворской объяснялась многими причинами, но преимущественное значение имели такие особенности ее таланта, которые вызывали только два, взаимно исключавших к ней отношения — если не поклонения, то резкого порицания. Середины не было. Ее и не могло быть по силе того яркого, чувственного темперамента, который владел артисткой и превращал ее игру в одержимость особого рода. Подобной одержимости присуще либо увлекать, либо отталкивать, но не оставлять зрителя равнодушным, а в работу коллектива вносить неорганизованность и нервозность, как бы заражая ими самый воздух, которым дышали люди, выходя на сцену или обслуживая ее необходимой техникой. Так случилось и в тот вечер, когда было суждено произойти печальному курьезу, — анекдоты ведь обычно составляют неотъемлемую часть актерских воспоминаний. Не обошлось без театральных анекдотов и в ораниенбаумском сезоне. Вот один из них, пожалуйста.

Очередным гастрольным спектаклем Яворской шла пьеса из жизни светского французского общества восемнадцатого века. Было много публики, которую трудно было бы причислить к демократическому кругу столицы — об этом свидетельствовал французский язык в театральных кулуарах, изысканность нарядов и живой интерес к бессодержательной пьесе.

Действие шло обычным порядком, прерываемое, где полагается, одобрительным смехом и короткими аплодисментами. {273} Наступил черед и для появления нового лица. В дверях театрального павильона показался актер в роли лакея — доложить о приходе графини де Сортерис. Он принял картинную позу и очень сильно, твердо, с самоуверенностью довольного собой артиста произнес:

— Графиня… де… Сортир‑с!

На этом, однако, анекдот не кончился. Вообразите, что спустя немного лет актер, так странно перевравший фамилию французской графини, встретился мне снова, но уже в качестве гастролера. Яркая афиша крупными буквами зазывала публику на его спектакли — обычный репертуар трагических актеров. И наивных людей или невежд хватало для этого самозванца.

Когда наступила бенефисная страда, Тинский дерзнул поставить для себя гауптмановских «Одиноких» — Художественный театр создал пьесе громкую популярность. Едва только услышала я о готовящемся покушении, как возмутилась до такой степени, что вмешалась не в свое дело и пустилась в резкие объяснения с бенефициантом. Моя неуместная пылкость ни к чему, конечно, не привела, спектакль пошел, и мне еще пришлось в нем участвовать. Что же получилось? Исполнение пьесы не могло не возмущать тех, кто в произведении Гауптмана слышал призыв к беспощадной борьбе со всяческим филистерством и благонамеренным мещанством. На ораниенбаумской сцене этот благородный призыв приглушался голосом торжествующей пошлости, и еще на репетиции можно было убедиться в искажении идейной направленности пьесы.

Я только что написала — «на репетиции». Это не описка. Спектакль действительно игрался с одной только репетиции. Теперь это кажется невероятным, но мы не только ухитрились играть с одной репетиции такой сложный по внутреннему содержанию спектакль, как гауптмановские «Одинокие», но, что особенно невероятно, мы еще выслушивали похвалы за свою игру в этом представлении. Арабажин, например, известный в то время литературный критик, обладавший несомненным художественным вкусом, придя за кулисы и познакомившись со мной, не ограничился комплиментами по моему адресу — это легко было бы объяснить обязанностью благовоспитанного человека в тогдашнем обществе говорить артистам в глаза одни только любезности, но нет! — поблагодарив меня за то, что я показала на сцене такую именно Кете, какая представлялась ему самому, он стал затем хвалить весь спектакль в целом, хвалить искренно, горячо и взволнованно.

{274} Удивительнее всего, что мнение Арабажина не составляло исключения. Если судить по живости реакций зрительного зала, то оставалось только признать, что спектакль был принят публикой и имел успех. Даже меня, несмотря на то чувство отчаяния, с которым я с первого акта вышла на сцену, публика принимала настолько сочувственно, что в третьем действии, например, я была вызвана дважды по окончании моей сцены. Может быть, публика, по случайности, была особо нетребовательной? Может быть, критика ее поправила своим веским словом? Нет, все рецензенты петербургских газет дали о спектакле положительные отзывы. Чем же объяснить эти удивительные оценки?

Мне кажется, что в нашем спектакле публику захватывала все же сама пьеса яркостью и новизной своего содержания и зрители не только прощали нам, актерам, наше исполнение, но еще и переносили на нас те благородные чувства, которые в них пробуждал автор пьесы. Что же касается рецензентов… Может быть, оценка, которую дали спектаклю петербургские газеты, подсказывалась резко отрицательным отношением к Художественному театру большинства из них. В пику принципам «режиссерского» театра расхваливался спектакль, сыгранный актерами по одному только «вдохновению», без помощи каких бы то ни было «режиссерских ухищрений». А. Р. Кугель, например, в замаскированной, но прозрачной форме полемизировал с Художественным театром и во имя этой полемики утверждал, что «исполнение пьесы на сцене ораниенбаумского театра было весьма удовлетворительным». Критик, завоевавший к тому времени репутацию одного из наиболее талантливых и эрудированных знатоков театра, взыскательный до придирчивости, оказался на этот раз щедрым на похвалы исполнителям отдельных ролей. Он нашел нужным особо отметить и мое исполнение: четвертый акт, по его мнению, был проведен мною «тепло и с нервным подъемом».

Для чего потребовалась подобная «комплиментарность» по отношению к ряду артистов? Таким приемом подчеркивалась мысль о том, что и в гауптмановских «Одиноких» актеры способны достичь настоящего художественного успеха, не прибегая к помощи «изысканного театрального новаторства», но пользуясь приемами «старого театра».

О своих впечатлениях от спектакля москвичей Кугель упоминал только вскользь, но по-своему весьма выразительно.

«Посмотрев эту пьесу, имевшую в Москве шумный успех, — замечает критик, — я опять преклоняюсь перед изобретательностью режиссеров Художественного театра, ибо в {275} “Одиноких” Гауптмана, как и в “Чайке” Чехова, вижу мало элементов для шумного театрального успеха».

Замаскированный выпад против драматургии Чехова, за волосы притянутый к рецензии об «Одиноких», выдавал основную тенденцию рецензии, автор которой держался резко отрицательного отношения к «режиссерскому театру». Такой театр, по его мнению, губил живые актерские дарования. В своем суждении Кугель в то время был не одинок. Напротив, очень распространенным было мнение о том, что Художественный театр, не терпит истинно талантливых актеров, якобы противопоставляя им «режиссерскую изобретательность». Потому и драматургия нужна для Художественного театра будто бы «особая», наиболее располагающая к режиссерскому изобретательству. К такого рода драматургии критик относил пьесу Гауптмана и потому в рецензии об ораниенбаумском спектакле обрушивался на нее с такой же горячностью, с какой хвалил актерскую игру. Выходило, что талантливые актеры даже в случайном ансамбле летнего театра, по преимуществу гастрольного, в силах обеспечить успех и без помощи искусственного, режиссерского оживления, хотя бы пьеса сама по себе и не предопределяла «шумного театрального успеха».

Подобным реакционным воззрениям соответствовала позиция большинства московских, а не одних только петербургских критиков того времени. Я помню, как на премьере «Одиноких» в Художественном театре один из его видных противников, делясь в антрактах впечатлениями, подчеркнуто громко ругался, ничуть не стесняясь резкости выражений. Другой рецензент демонстративно ушел из театра, не досмотрев спектакля до конца. Удивительнее всего было то, что подобные выпады вызывались постановочными новшествами, а не внутренним содержанием спектакля, не вопросами его идейного истолкования, о котором действительно можно и нужно было спорить. Постановочная сторона, как и всегда у Станиславского, была удивительно хороша. Но пьеса, не по вине «режиссерской изобретательности», получила истолкование как житейская повесть и тем, к сожалению, значительно утратила свое социальное значение, свою общественную направленность.

Но жизнь не позволяла задерживаться на вопросах, которые должны бы стать узловыми в творческой жизни каждого театрального коллектива. Несмотря на все растущее влияние идей московских новаторов, в провинции все еще процветали спектакли, в постановке которых не было никаких элементов художественности и отсутствовало какое бы то {276} ни было идейное истолкование. Всякий новый день практической работы на местах выдвигал новые насущные нужды, и выходило так, что сознание необходимости высокой требовательности актера к делу своего художественного призвания должно было до поры до времени уживаться со старыми формами отживавшего театрального строя.

Не успела я как следует разобраться в думах, поднятых «Одинокими», как пришло время заботам о моем бенефисном спектакле. Самым трудным и ответственным мне казался выбор пьесы. После тяжелых раздумий я остановилась на несложной и изящной новинке — пьесе итальянского драматурга Марко Прага «Влюбленная». Эта комедия не предъявляла к актерам особых исполнительских требований, действующих лиц в ней было немного, и можно было надеяться на то, что спектакль будет сыгран без особенных компромиссов. Но раз что название пьесы не обещало публике никакой сенсации, надо было подумать о наиболее «выгодном» дне спектакля. Увы, предоставленное мне Тинским число оказалось роковым: оно совпадало с гастрольным спектаклем петербургской оперы, который по издавна заведенному порядку давался в Стрельне, возле самого Ораниенбаума, только однажды во все лето. В предвидении плохого сбора я попыталась заинтересовать возможно более широкий круг зрителей и наметила постановку, вслед за «Влюбленной», одного акта из «Женитьбы Бальзаминова» с участием любимицы петербургской публики и прославленной исполнительницы одной из главных ролей в выбранной мною пьесе Островского, бесподобной комической актрисы Левкеевой. Вспоминая ее игру, я заранее радовалась за всех тех зрителей, которым предоставлю возможность вдоволь посмеяться. По счастью, Левкеева не только приняла мое приглашение, но, необыкновенно милая и добрая, не захотела взять с меня за свое участие в спектакле ни копейки. Сверх того, она взялась еще устроить так, чтобы с ней играла Стрельская, актриса, также любимая публикой Александринского театра. На три остальные женские роли оставалось пригласить артисток из состава ораниенбаумской труппы, но, пораздумав, Левкеева вызвалась привезти и этих исполнительниц из Петербурга. Самого Бальзаминова взялся играть Панчин, и таким образом составился полный ансамбль «артистов императорских театров».

Мне казалось, что моя выдумка увенчается полным успехом. Не тут-то было! Когда окончился первый в моей артистической жизни мой именинный спектакль, оказалось, что из кассы театра причитается на мою долю всего только {277} 46 рублей 80 копеек. А одному Тинскому я задолжала 100 рублей. Было над чем призадуматься… Все же я ни минуты не жалела, что «взяла», как тогда выражались, «бенефис». Он представил для меня волнующий интерес творческой встречи со зрителями, наподобие творческих вечеров теперешних, советских артистов. Вся публика, которая собралась в театре в тот памятный вечер, проявила ко мне столько теплой и живой симпатии, что я не могла не почувствовать глубокого удовлетворения: значит, мне как актрисе удалось донести что-то до сердца тех, кому я в каждой из своих ролей так страстно стремилась передать со сцены живую авторскую мысль и свое горячее чувство актрисы. Об этом мне говорили карточки с надписями от курсисток и студентов, приколотые ко множеству букетиков, которыми меня, по тогдашнему обычаю, забросали при первом же выходе. В цветах, поданных мне, я читала невысказанную на словах такую же возвышенную веру в искусство, какою жила сама, я слышала в аплодисментах и вызовах зрительного зала живительный отклик, без которого не может биться актерское сердце…

В общем, все было именно так, как полагалось быть в каждом театре на театральных именинах каждой актрисы, если только она не видела к себе со стороны публики полного равнодушия… Для меня это было внове, и, вероятно, потому я не находила в то время в установлении бенефиса явления, неотделимого от устарелых, обветшалых форм коммерческого театра, как я это понимала впоследствии… Меня радовало всякое проявление успеха, в котором я угадывала голос зрителя, и в этом я вполне доверялась своему непосредственному чувству. В то же время все, что сколько-нибудь походило на рекламу, так же инстинктивно претило мне. К сожалению, большинство рецензий, которые писались об ораниенбаумских спектаклях, производили на меня именно такое «рекламное» впечатление. Бывало даже как-то оскорбительно читать похвалы себе в то самое время, когда случалось переживать мучительную боль от сознания полной неудовлетворенности своей игрой. Помню, например, как я страдала, играя в плохой невежинской пьесе «Друзья детства». Это было одно из тех произведений, которые охотно игрались актерами и не менее охотно смотрелись известной частью публики, — с таким знанием сцены писались эти пьесы. Но не было в них живой мысли, напрасно было бы искать в них действительной жизни. Я чувствовала, что, играя в «Друзьях детства», я делаю что-то до такой степени скверное, что, приехав домой, разразилась слезами: невозможно {278} было мириться с сознанием, что я ни минуты не переживала роль, в которой к тому же и нечего было переживать, что манекеном ходила по сцене и что больными нервами изображала истерику. Но через день в одной из газет я прочла, что с каждым спектаклем обращаю на себя все больше внимания и со стороны публики и со стороны критики. По словам рецензента, я, судя по отчетному спектаклю, обнаруживала в драматических сценах удивительное понимание изображаемых мною типов и столько темперамента, что положительно перевоплощалась в своих героинь!.. На репетиции ко мне подошел Тинский с этой газетой в руках и пустился в поздравления с успехом. Как же ему, бедному, досталось от меня! Сгоряча я укоряла его в личных связях с рецензентами, и они поддерживали будто бы успех его антрепризы тем, что расхваливали актеров его труппы без толку и смысла, лишь бы похвалить и этим привлечь внимание публики к его спектаклям. В ответ мне Тинский только весело смеялся, и нельзя было понять, фантастичностью ли своих обвинений я его насмешила, или же тем донкихотством, с которым пускаюсь в разоблачение язв театрального быта.

Конечно, не все рецензенты были неподкупны, но я могла убедиться еще и в том, как поражали некоторые из рецензий своим невежеством. В иных же рецензиях, написанных людьми, понимающими театр, нетрудно было разглядеть подход с особой, предвзятой точки зрения. Так и в отзывах о моих выступлениях проскальзывало иной раз желание использовать мое появление перед петербургской публикой во вред сестре. С этой целью делались выгодные для меня сравнения, указывалось, например, что «ритмичность и музыкальность, главнейшие достоинства г‑жи Комиссаржевской, составляют также естественное украшение г‑жи Скарской». Или, начав с указания на то, что я сестра Комиссаржевской, одаряли меня неумеренными похвалами. Может быть, моя настороженность вынуждала меня иной раз видеть то, чего на самом деле и не было, но помню, что я твердо дала себе слово больше не выступать перед петербуржцами до тех пор, пока Вера не покинет почему-либо петербургских театров. Но и на этом, особенно для меня сложном решении я не могла долго задерживаться, потому что работать над ролями приходилось буквально и днем и ночью.

Наряду с гастролями Давыдова и Яворской приходилось много играть с Варламовым и Аполлонским. Встречаясь с ними на сцене, я неспособна была отдавать себе ясный отчет в особенностях их исполнения или, как сказали бы теперь, их творческого метода. Для этого необходимо было {279} владеть хотя бы некоторым самообладанием, а во мне каждый спектакль поднимал волну таких противоречивых и сложных переживаний, что я и сама себя не помнила. Но каково же было мое изумление, когда я встретилась с проявлением точно такого же неудержимого волнения у Аполлонского, актера, игравшего, по преимуществу, роли «первых любовников», избалованного успехом и, как мне казалось, служившего олицетворением самоуверенности и даже самодовольства. И вдруг оказывается, что Роман Борисович вне сцены простой и добрый человек, а на спектаклях, даже с помощью особого рода «защитной маски», с трудом скрывал от зрителей творческую лихорадку, которая доводила его до дрожи!.. Выходя на сцену, я бывала всецело поглощена собою, своей ролью, и все же я не могла не видеть, не чувствовать этого волнения, и, странно, — оно не только не усиливало моей собственной лихорадки, но, напротив, придавало бодрости и внушало спокойствие.

Впоследствии, припоминая те творческие состояния, при которых я вступала в общение на сцене с актерами больших, выдающихся дарований, я не могла не дать себе отчета в многообразии их особенностей, и это наблюдение помогало мне утвердиться в мысли, что искусство не может быть втиснуто в рамки, сделанные по одному образцу, каким бы прекрасным сам по себе этот образец ни был. Искусство при этом перестало бы быть искусством.

Упомянув о многообразии особенностей как основном законе художественного творчества, я не могу не вспомнить об искусстве одной чешской актрисы, с которой я впервые познакомилась в Петербурге у Анненковой-Бернар, еще до моего поступления на сцену и переезда в Москву.

Появление Горской, или попросту «чешки», как ее обычно звали за глаза, и ее мужа, кажется, журналиста по профессии, тоже чеха, было довольно неожиданным. Целью их приезда, по-видимому, являлось намерение Горской поступить в труппу одного из столичных театров. Круг знакомств чешских гостей заметно ширился, и день ото дня росла популярность артистки.

Однажды я вместе с Павлом Павловичем была приглашена на выступление Горской в сцене из шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта». Обстановка была самой обычной, домашней: зрители, приглашенные хозяевами дома, сдвинули стулья в гостиной амфитеатром, оставив незанятою очень незначительную часть комнаты. Исполнительница была одета в вечернее платье самого скромного вида, и единственным аксессуарным предметом ей служил обыкновенный стул. {280} Подойдя к нему, артистка в какое-то короткое мгновение преобразилась: с первых же слов шекспировского текста нельзя было не поверить в то, что перед зрителями живая, подлинная Джульетта, что она облокотилась не на спинку стула, а на перила балкона, что ярко освещенная комната — не комната, а сад, освещенный призрачным лунным светом, что в саду, под балконом Джульетты, Ромео, видимый одной только его возлюбленной, и, глядя на склоненное к нему лицо артистки, нельзя было не услышать вместе с нею его пылких и нежных речей. Так заразительна была сила артистического воображения, с помощью которого Горская каждого из своих зрителей преображала в поэта.

С отъездом в Москву я потеряла было «чешку» из виду, но по приезде в Ораниенбаум снова услышала о ней. Говорили, будто влиятельные покровители прочат ей поступление на казенную сцену и, для того чтобы склонить к такому решению царя, затевают специальный спектакль в красносельском театре. Для выступления перед царем Горская или ее друзья остановились на двух сценах из шиллеровской «Марии Стюарт». Режиссером был приглашен Тинский, а роль Елизаветы должна была исполнять я. Как не претило мне участие в этой затее, устраниться мне так и не удалось. Обычное волнение, которым сопровождалась для меня подготовка к красносельскому спектаклю, безмерно усиливалось особенностями шиллеровской драматургии и тем романтически условным декламационным стилем, который был мне глубоко чужд. Но так как, в противоположность жизненной простоте, с которой Горская вела сцену Джульетты в концертном исполнении, роль Марии Стюарт она читала в приемах ложно романтической школы, то волей-неволей и мне пришлось играть ей в тон, только отчасти, в самой малой степени удовлетворяя потребности дать волю живому человеческому чувству.

Но вот, так или иначе, роль приготовлена. Костюмы, отпущенные из гардероба императорских театров, прилажены, грим подготовлен и, наконец, нам представляется день для самого спектакля. Когда же он пришел, я испытала одно только чувство — мучительного отвращения. Театр представлял собою вид осажденной крепости. Нигде нельзя было ступить шагу без того, чтобы не натолкнуться на вооруженных людей. Даже в суфлерской будке виднелся солдатский штык.

Вся эта шумиха оказалась выстрелом из пушки по воробьям. Царь не пожелал быть на спектакле, и эта неудача должна была принести чешской артистке большое разочарование. Я же была разочарована самой Горской: ее исполнение казалось {281} мне сухим, безжизненным, серым, то есть противоположным тому, чем так радовала ее игра в гостиной, когда ее немного изломанный русский язык одушевлялся живым, простым и глубоким чувством.

Горская была последней из гастролерш, с которыми меня свела моя ораниенбаумская судьба. Но прежде чем навсегда распрощаться с ораниенбаумской сценой, мне неожиданно пришлось самой испытать положение гастролерши. Вот как это случилось.

После кончины своей матери Павел Павлович чувствовал себя настолько расстроенным, что некоторое время не мог возвратиться к работе. Но и бездействие переживал тяжело. А тут один из наших общих знакомых, московский литератор, обратился с просьбой о помощи: в компании с кем-то из театральных костюмеров писатель взялся за антрепризу в останкинском театре, но по каким-то причинам дело не клеилось. Павел Павлович списался с одним из своих университетских товарищей, которого знала и я по его участию в моем петербургском дебютном спектакле, и оба они явились на помощь литератору-антрепренеру, который по чьей-то вине, может быть, и по своей собственной, попал в западню.

Задача оказалась непосильной для двух молодых, начинающих актеров. По письмам Павла Павловича я могла достаточно ясно представить себе положение останкинского дела, по сравнению с которым ораниенбаумские неполадки могли казаться верхом организованности и художественного совершенства. Отсутствие настоящей хозяйской руки и какой бы то ни было руководящей идеи привело к развалу дисциплины в труппе, а театральную кассу к катастрофическому падению сборов.

Я не знаю, какие оздоравливающие меры были предложены новоприбывшими, но какими бы они ни были, осуществлять их было некому: литератор заболел тяжелой легочной болезнью, а его компаньон пользовался останкинским театром в каких-то своих, ему одному известных целях.

Мои друзья между тем быстро завоевали симпатии публики. Дошло дело и до неизбежных бенефисов, к художественному успеху они должны были добавить хоть немножко успеха материального. Первым прошел бенефис Клеманского, приглашенного Павлом Павловичем. Его друг поставил «Красный цветок», одноактную пьесу Ив. Щеглова и «Женитьбу». Артистам достались лавры, но денег по-прежнему было мало. Павел Павлович писал мне: «В третью долю вошли костюмер и кассир. Получилось по 15 – 20 рублей на человека. Оставалось утешаться тем, что “Красный цветок” {282} имел громадный успех. Вообразите — плакали за кулисами и в публике. На сцену пришли человек десять студентов, благодарили. Какая-то дама отдала мне свою бутоньерку из трех роз. Большой успех выпал на долю Сережи. При исполнении им Подколесина театр буквально “ржал” от хохота. В воскресенье идет “Гроза” в пользу Красного Креста — расходы гарантированы. Обстоятельство немаловажное».

В последующих письмах я находила настойчивые просьбы приехать хотя бы на один спектакль. Едва ли можно было рассчитывать на материальный успех моей «гастроли», но желание встретиться с друзьями оказалось сильнее, и я решилась выговорить себе у Тинского несколько дней на поездку в Москву.

Остановившись на пьесе, игранной в мой бенефисный спектакль, я выслала ее с возможными постановочными указаниями заблаговременно, с тем чтобы к моему приезду спектакль мог быть вчерне подготовленным. К общей нашей радости, это удалось сделать даже лучше, чем можно было надеяться. При двух всего репетициях, которые были в нашем распоряжении, спектакль прошел дружно, а радость свиданья придавала нашей игре особое одушевление. Удивительнее всего, что и материальные «показатели» оказались настолько удовлетворительными, что расходы по поездке оплатились и останкинские предприниматели проводили меня так же, как и встретили, — сердечными приветствиями и напутствиями, а сверх того такими чудесными цветами, что я почувствовала себя и в самом деле гастролершей. К сожалению, однако, вскоре я получила сообщение о том, что останкинские дела и после нашей встречи не пошли в гору, и сердце мое больно сжалось.

«Постановка “Ревизора” должна была решить ход дела, — писал мне Павел Павлович, — но спектакль дал сбору всего 75 рублей при расходах в 140 рублей. Удивительно то, что публики в театре собралось очень много. С требованием на билеты являлись с самого утра, а продавать их в кассе начали только за 3 – 4 часа до начала спектакля. Немногим раньше произошли перемены в распределении ролей: прежний Городничий играл Осипа, Клеманский вместо Осипа играл Бобчинского, Бобчинский играл Добчинского, а на роль Городничего был приглашен артист Худолеев — за 20 рублей! Вместо постоянного суфлера, изгнанного за скандал в пьяном виде, в будке сидела суфлерша, не имеющая понятия о деле, за которое она взялась. Как мы играли! Перо отказывается изобразить эту картину. Могу только {283} сказать, что наш несчастный антрепренер, серьезно больной, страшно мучается тем, что уговорил нас приехать ему на помощь и этим обрек нас на хроническое недоеданье. Об актерском самочувствии и говорить нечего. Для того чтобы избежать встреч с нами, наш писатель, не взирая на болезнь, уезжает из дому на весь день и оставляет нам 60 копеек в сутки. Все, что возможно, закладываем».

С таким положением необходимо было, конечно, покончить. И вот перед отъездом из Москвы Павел Павлович писал: «“Доходным местом” завершились наши гастроли в Останкино. Работая над ролью, я чувствовал себя перед ролью Жадова совсем мальчиком, жалким школьником, так трудна эта роль. На беду, и репетиций и времени было мало, а билеты на этот спектакль все распроданы по рукам, и потому ответственность особенно чувствительная, необходимо во что бы то ни стало добиться хоть относительной удачи. На мое горе, наш писатель все время вспоминает Шумского и своими рассказами думает помочь мне. Я слушаю и при этом испытываю мучительнейшее сознание непреодолимой пропасти, отделяющей меня от великого артиста Малого театра потому именно, что он был великим, и еще — страшно признаться, — несмотря на это сознание, я, мальчишка, при каждом новом рассказе о том, как Шумский играл то или иное место роли, убеждаюсь, что традиции, установленные выдающимся артистом, мне чужды… Ну, никто, как бог… С этой унылой надеждой я и принимался за самостоятельную работу. Вообразите!! Вчера наконец спектакль прошел, и прошел с неожиданным успехом. Я, право, не преувеличиваю и, главное, не тешу себя мыслью, что заслужил этот успех. Как бы в награду за все муки, пережитые в Останкино, Клеманский и я получили по увесистому портсигару — серебряному! — с надписями от Общества, в пользу которого устраивался этот спектакль. Кстати или некстати, но не могу не написать вам, что актер, игравший Вышневского, был пьян с первого же выхода, а в будке сидел тоже совершенно пьяный суфлер. Если бы вы знали, как мне хотелось убить их обоих».

Положение, в котором я застала моих друзей в Москве, приехав туда «на гастроли», было поистине ужасно. Стояла невыносимая августовская жара. Под палящими лучами солнца, которых не смягчала даже утренняя свежесть, им приходилось добираться до Трубной площади, откуда в Останкино отправлялись линейки. Люди садились в эти допотопные экипажи спинами друг к другу, а спущенные вниз ноги покрывались слоями дорожной пыли. Лошади мотали головами в капюшонах, из которых торчали уши, — о таких капюшонах {284} упоминает Толстой в «Воскресении» при описании отправки каторжан из тюрьмы на железнодорожный вокзал. Кони едва тащились и казались похожими на нашего антрепренера, такого же загнанного, как и они. Когда на этой линейке я добралась до места, я не могла взять в толк, как можно после такого путешествия найти в себе столько свежих сил, чтобы донести до сцены творческое самочувствие, без которого в репетиционной работе нет ни малейшего смысла? Как же должны были себя чувствовать те, кто проделывал такое путешествие ежедневно, а в дни спектаклей — по два раза подряд? Тут я оценила вполне предоставленную мне возможность в ораниенбаумском театре хоть изредка уединяться в парке, подступавшем прямо к нашей даче, и среди лихорадочной работы собраться с мыслями и освежить силы…

По возвращении из Москвы, едва выбралась у меня свободная минутка, я отправилась в чудесный наш парк. Мне уже хорошо была знакома заветная тропинка: стоило по ней пройти подальше, чтобы почувствовать себя в настоящем, глухом и роскошном лесу. Вслух вырвались у меня ничего не выражающие слова: «Как здесь хорошо!» А про себя я подумала: «Могу ли я когда-нибудь изменить своей любви к природе, потерять способность чувствовать ее, проникаться ею? Если бы когда-нибудь это случилось, я бы утратила малейшую силу творчества, а если бы потеряла творчество силы, конечно, умерла бы».

Возле лесной речки, на хорошо мне знакомой старенькой скамье, хорошо бывало сидеть и работать. Но на этот раз вода перебиралась через камни с такой легкостью, что ее журчанье сливалось с пением птиц и тонуло в тишине парка. Я засмотрелась на воду, и меня охватило то особое настроение, когда нельзя рассказать, о чем, собственно, думаешь. Но сам собою стал проступать в душе образ роли, которую я готовила к очередному спектаклю. Опять играть с двух репетиций. Опять ужасное состояние от сознания невозможности играть так, чтобы иметь право назвать свою игру искусством. Но наперекор всему я работала над ролью с упоением. Текста еще не знала, но уже ясно, отчетливо видела, что я хочу в ней сказать, — и в глубине души шевелилась тревога: можно ли будет играть совсем так, как я хочу?.. Творческое беспокойство волновало душу, а душа жадно ловила голоса ручья, птиц и тишины леса. Как всегда, они отдавались во мне тою завороженностью, когда мысли рождаются и множатся одна за другой, не укладываясь в слова и не вмещаясь в логические понятия. Но я делала усилие, чтобы преодолеть мечтательность души, и начинала различать, {285} как рождалась мысль, близкая моему сердцу: путь мира беспределен. Вступив на этот путь, каждый художник оставляет на нем свое отражение, тот образ вечности, которым отмечено существование каждого артиста-художника. И мне становилось больно и стыдно за ораниенбаумские спектакли, за аплодисменты, цветы, за похвалы в газетах, за случайность творческих удач, за отсутствие художественных замыслов, которые были бы достойны истинного искусства…

# **{****287}** Глава двенадцатая На провинциальной сцене

Незадолго до окончания летнего сезона в Ораниенбауме я нежданно-негаданно получила письмо:

Москва, 8 августа 1900 года

Многоуважаемая

Надежда Федоровна,

Прошлый год, когда я имел счастье познакомиться с Вами в Москве у г‑жи Шапир, Вы высказывали желание поступить на службу при Императорских Московских театрах; теперь, больше, чем когда-либо, Вы могли бы достигнуть этого желания. Недавно в разговоре с управляющим В. А. Теляковским я говорил о Вас, на что он ответил: ну что же давайте ей скорее дебют. Дебют, конечно, по Вашему желанию может быть: открытый или закрытый.

Итак, если Вы не отложили Вашего намерения служить в Москве, приезжайте в конце августа, и, Бог даст, дело сделается.

Прошу Вас уведомить меня о получении этой записки.

С истинным уважением Ваш слуга

*А. Кондратьев*.

Адрес мой: Москва, Страстной бульвар, д. Чижовых, кв. 12. Алексею Михайловичу Кондратьеву.

С Кондратьевым, главным режиссером Малого театра, я виделась в первый и последний раз на одном из московских званых вечеров. Его хозяйка, с которой я незадолго перед тем случайно познакомилась, тогда же поделилась со мной {286} счастливой мыслью, как она выразилась, — о моем переходе из Художественного театра в Малый. Я приняла это неожиданное сватовство, как ни к чему не обязывающую светскую любезность, и тотчас же забыла и думать о ней, как вдруг — письмо!

Начальство прославленного театра не могло, конечно, ожидать отказа со стороны артистки, едва только начавшей свою сценическую «карьеру»: служить в Малом театре считалось большой честью и редкой удачей. Я это, конечно, знала, но все же ответила в самой любезной форме, что нисколько не заслуживаю оказанного мне внимания и не могу им воспользоваться. Причина — контракт, уже подписанный мною к Незлобину при непосредственном участии сестры в этом деле. Ни в ком, впрочем, не вызывало сомнений, что контракт с частной антрепризой мог быть без труда расторгнут, что моя сестра не стала бы на меня претендовать за это, что приведенный мною довод — очень плохая маскировка, а отказ с моей стороны — чистейшее безумие. Но я не слушала никаких доводов. Кое‑кто из друзей были огорчены моим упорством, кое-кто сердился, а первый мой театральный поклонник, Константин Александрович Делазари, даже и раззнакомился со мною. Что было делать? У меня давно и прочно сложилось представление о казенных театрах как душителях всего живого в искусстве. Такими я знала их по воспоминаниям об отце, такими рисовались они мне из рассказов Писарева о сценической судьбе Стрепетовой и о его собственных мытарствах на Александринской сцене. В такой же творческий тупик обратилась казенная сцена и для моей сестры. И вот, в мечтах о высоком назначении театра, в поисках идейного искусства, связанного с насущными требованиями демократического, массового зрителя, оторванного от культурных благ столичной жизни, с бьющимся от неизвестности сердцем я и явилась на сбор незлобинской труппы.

Незлобии был одним и? тех антрепренеров, которые у нас на Руси бывали «одержимы» театром, и актером был по страсти к театральному искусству, актером очень неплохим, когда интересующие его роли не выходили за пределы присущих ему личных особенностей.

В то время незлобинский театр переживал некоторый спад общего художественного уровня труппы, особенно по сравнению с такими сезонами, когда на виленской, например, сцене одновременно встречались такие выдающиеся артисты, как Киселевский, Комиссаржевская, Рощин-Инсаров и многие другие, которых с такой симпатией перечисляет в своих {288} воспоминаниях А. Бруштейн. Но положение одного из крупнейших театральных «дел» незлобинский театр занимал прочно, и такая репутация обязывала его следовать столичной моде, включая в свой репертуар пьесы новейших авторов — Чехова, Ибсена, Гауптмана. Такие постановки привлекали внимание лучшей части нижегородской интеллигенции, главным образом из числа педагогов, так что на некоторых спектаклях картина зрительного зала могла создать представление об общественной жизни города как значительного культурного центра. Но стоило внимательнее присмотреться к действительному месту, которое занимала интеллигенция в театральной жизни города, чтобы приятная иллюзия рассеялась, и уже не оставалось сомнения в том, что незначительная по числу группа передовой интеллигенции не в силах оказать влияние на общий строй своего театра, тот самый строй, которому объявили войну передовые идеи нового века.

Много-много лет позднее мое внимание привлекла повесть Юрия Вебера «История похищенной идеи». Трагическая судьба Попова, первого в мире изобретателя радио, не может как будто иметь никакого отношения к жизни нижегородского театра, но описание Всероссийской выставки, открывшейся в 1896 году в Нижнем Новгороде, воскресило вдруг в живых образах те впечатления, которые нахлынули на меня со всеми их противоречиями по приезде моем в Нижний осенью 1900 года.

На той памятной мне страничке Юрий Вебер вспоминает о времени, когда еще только всходила звезда Шаляпина, когда Васнецов и Нестеров только что закончили знаменитую роспись Владимирского собора в Киеве, когда врубелевский «Демон» поражал смелостью замысла и новизною выполнения и когда противники художника-новатора обвиняли его в профессиональной… безграмотности — подумать только! — а сторонники не находили меры своему восхищению.

В то самое время на Нижегородской выставке на открытой эстраде оркестр исполнял увертюру из новой оперы «Садко»… «а едва умолк оркестр, как с другого конца раскатился по всей территории медный звон на разные голоса — проба церковных колоколов, — и были здесь такие искусники, что собирали целые толпы, разводя колокольные мелодии. А потом вваливался в круг какой-нибудь гость с толстой “чепью” по животу и, платя “рыжик” за удовольствие, принимался отплясывать под аккомпанемент колоколов…

… Среди людской пестроты на выставке, среди съехавшихся сюда, на берег Волги, людей русской мысли, русского искусства… выделялся высокий человек в круглой шляпе {289} и сапогах. Он смотрел испытующе, жадно приглядываясь, с каким-то бережным вниманием прислушиваясь ко всему, в чем проявлялся народный талант, настоящая культура России, и строгой усмешкой клеймя все чуждое, нелепое, напыщенное. Максим Горький» («Новый мир», 1948, № 6).

Ко времени моего поступления в незлобинский театр будничная нижегородская жизнь представляла собой картину такой же пестроты и противоречивости, как четыре года назад, на выставочном празднике. Надо было быть слепым, чтобы не замечать в окружающей действительности многообразных проявлений народного таланта и высокой нашей национальной культуры, хотя и перекрываемыми подчас нелепыми и мрачными чертами русской жизни. Острота русской мысли и мощь русского искусства питали высокую веру в будущее, как ни глушились они всякого рода пустозвонством.

Теперь мы перебираем пожелтевшие листки нашей тогдашней переписки, чудом уцелевшие, и пестрота пережитых противоречий оживает в конкретных чертах. Сами по себе они, быть может, и не представляют большего интереса, чем «дела и дни» любого из артистов, но раз мы взялись за перо, отложим сомнения до последней страницы наших совместных записок…

### Письмо первое

Прошел, прошел мой спектакль. Было особенно страшно, потому что как только я приехала в Нижний, тут же на вокзале, меня охватило ужасное состояние: мне показалось, что, выйдя на сцену, я почувствую в себе совершенную пустоту. Я сошла бы с ума от одного такого спектакля!.. Огонь, который горит во мне, может ведь когда-нибудь вдруг погаснуть или отойти далеко-далеко от меня, заслоненный чем-то другим?.. Тогда что же? Играть только для того, чтобы играть? С этим я никогда бы не помирилась… Но не буду говорить об этом: прошел, прошел мой спектакль, прошел благополучно!

С первых же репетиций меня ужасно огорчило отсутствие режиссера. То есть он есть, но ничего в своем деле не понимает, так что я уговорилась с моим партнером, артистом Белгородским, и мы вместе просили поставить на сцене мебель так, как нам было надо. Что же этот режиссер будет делать с «Одинокими»? Мне объяснили, что у Незлобина есть страсть: выводить в люди своих маленьких служащих. «Вывел» он и нашего режиссера из парикмахерской мальчиков. Но ведь мало же одного доброго желания помочь маленькому {290} человеку, надо еще, чтобы у него сказались действительные способности к тому делу, на которое его поставили.

Я боялась своего первого выхода из-за того чувства, которое пережила на вокзале. Но было страшно еще потому, что вся труппа уже выступала, и на афишах было написано большими буквами: «Для первого выхода Надежды Федоровны Скарской». Но все окончилось благополучно. Меня много вызывали и одну и с другими артистами.

Незлобии очень хорошо играл Джентльмена, а собой я совсем недовольна. Долго не играла, чувствовала себя связанной, и это сильно мешало мне.

Вашу телеграмму подали в конце спектакля. Она была девятой. Друзья не забыли обо мне.

Теперь уже два часа ночи, пишу потихоньку в кровати, а то мама увидит, рассердится! А сторож на дворе не спит, как и я. Каждую ночь слышу его трещотку, и вспоминаю первое впечатление от нее, и переношусь в далекое детство!..

### Письмо друга

Дорогой мой, что-то давненько нет от тебя весточки мне, твоему Сереже, верному другу и соратнику?! Уж не затосковал ли ты?.. Вспомни, как в недавние наши университетские годы ты журил меня за это. Тебе ли тосковать? У тебя так много хорошего, большого, что с ним невзгоды жизни — пустяки, которые не могут и не должны отнимать у тебя душевных сил. Я часто упрекаю себя, к чем дальше, тем чаще, что я сплошь и рядом отдаюсь своей хандре. Но не сердись: стоит мне вспомнить, что я возле такого человека, как Надежда Федоровна, и мне становится стыдно своего распусканья. Она теперь вся в предстоящих ей ролях Снегурочки и Греты, — она ведь писала тебе о пьесе «Счастье Греты», которая ей очень нравится? И еще ждет ее роль Воспитанницы. Если бы ты видел, как она обрадовалась, когда узнала, что будет играть Снегурочку, и я принес ей том Островского с этой пьесой — нашел здесь у букиниста! Мы теперь часто видимся, потому что я пока редко и в малых дозах играю, рольки в четвертушку, а по интересу еще и меньше.

Пишу, сидя за ее столом, а она ходит рядом по небольшой комнате и повторяет «Дары Терека» — думает читать на литературном утре для босяков — дорвалась-таки до них! Здесь существует губернское общество распространения начального образования, оно организует «общедоступные {291} музыкально-литературные утра» в прекрасном помещении здешнего «всесословного клуба». На программах пишут: «Пожертвования сверх платы принимаются с глубокой благодарностью». Не желаешь ли откликнуться на это приглашение из твоего благословенного Житомира? Во всяком случае, Надежде Федоровне пиши возможно чаше. Надо бы тебе ей каждый день писать, в особенности имея в виду ее радость при получении твоих писем, а разве можно не желать, чтобы она радовалась!..

«Надежд и желаний теснилось так много…».

Это Надежда Федоровна сейчас поет с гитарой.

Собираемся идти на Волгу. Слегка морозит. Мария Николаевна идет в театр смотреть «Житейские бури», переделка романа «Горнозаводчик», а мы с Надеждой Федоровной — «в разгул».

«И зачем, и за что полюбил я тебя…».

Запомни: сегодня 8 октября, четверть восьмого вечера!

Сергей Клеманский.

### Письмо второе

Я как-то совсем не могу писать: мысли так запутаны, что не складываются в слова. Да вот еще и со Снегурочкой схожу с ума, боюсь, что ничего не выйдет.

О «Джентльмене» со всех сторон слышу хорошие отзывы На днях, например, приезжала ко мне познакомиться сестра бывшего режиссера петербургской оперы, живет в Нижнем. С нею приехал ее знакомый — просил взять его с собою, — видел меня в «Джентльмене» и хотел сказать о том, что он первый мой поклонник, а я подумала: «Как жаль, что он не рецензент!» Нет, не шутя, — в одной из здешних двух газет ничего не было о «Джентльмене», а в другой заметка: «Шел “Джентльмен”, сбор был хороший, спектакль, по обыкновению, отличался хорошей обстановкой». Все! Говорят, будто рецензенты недовольны Незлобиным за то, что он на открытие сезона не устроил им завтрака, как это делалось прежними антрепренерами! Так или иначе, но театральный критик тонко подметил отличительную черту незлобинских спектаклей — в них действительно внешняя сторона доведена до столичного совершенства и роскоши. Вчера, например, в «Каширской старине» делали перемену картин — тушили {292} электричество и в одну минуту меняли декорации. Выходило замечательно. Но в этом вся цель и все искусство режиссуры.

Смотрела «Казнь», пьеса актера Александринского театра Григория Ге. Если бы могла предвидеть, ни за что бы не пошла смотреть. Местами хотелось кричать от возмущения, но я себя пересилила и досидела до конца. На другой день пришлось расплачиваться, чувствовала себя совсем разбитой. Все же меня спасло или, вернее, отвлекало то, что в театре в тот вечер был Горький. Сегодня много говорила о нем со здешним театральным доктором. Он утверждает, будто около Горького много женщин-психопаток. «А он здесь при чем?» — спрашиваю я. «Зачем он поощряет это», — отвечает доктор. «Ну, знаете ли, это еще надо доказать…» — возражаю я. Тогда виною Горького оказывается то, что он будто бы рисуется своей косовороткой, что был, видите ли, босяком, и еще, еще что-то, все в том же роде…

Нет, я и после всех этих докторских штучек не потеряла желания познакомиться с Горьким. Уж очень заинтересовал меня его талант, и я уверена, что, если узнаю его самого, яснее пойму то, что мне пока еще в нем не вполне ясно.

### Письмо третье

Вот уж и в разгаре мой второй сезон у Васильевой. А все по-старому. Какая-то стабилизация того, что поначалу казалось только нащупыванием, пробами организовать художественную жизнь театра на новый, на свой особый лад. И применительно к своей актерской должности я начинаю чувствовать нечто такое, что Михайловский называл: писатель пописывает, а читатель почитывает…

День за днем идут, похожие один на другой, как и сегодняшний, например: с утра до двух часов был занят в театральной конторе, — я взялся помочь Васильевой чем-то вроде управления труппой. После двух — с обеими Танеевыми переписывал роли из «Преступления и наказания», наскоро пообедал и, не сходя со сцены, выдержал длиннейшую репетицию, а там снова за расписку ролей, и вот теперь уже 3.30 ночи! «Преступление» идет моим бенефисом в среду, а сегодня уже понедельник. Страшно до безумия и за спектакль, и за себя, и за сбор, за все. Оттого физических сил недостает на самое близкое сердцу: перевести через бумагу и мысли и чувства, которыми так необходимо поделиться…

В память Мочалова только что шло «Горе от ума», и я опять играл Чацкого. Какое это было волнение! Я даже не {293} могу сказать, как именно было организовано чествование памяти великого артиста.

Успех спектакля был большой, а в последнем акте Васильева, которая, как и я сам, не считала эту роль моей удачей, встретила меня за кулисами и с сияющим лицом говорит мне: «Не думала, что вы настолько выросли с прошлого года». Народу было много, и я боялся, боялся…

При переезде отсюда в Гельсингфорс заехать в Нижний мне не придется: спектакли пошли теперь ежедневно и заменить меня некому.

Все-таки Житомир подарил меня неожиданностью — «зеркалом», в котором я впервые увидел себя самого, и конечно, сам себя не узнал! Я имею в виду рецензию на инсценировку «Идиота». Писала ее Мирович, поэтесса, случайно закинутая в Житомир. Она, кстати сказать, печаталась в «Неделе». Вот что она писала по поводу моего исполнения роли Чичикова:

«… Выступив два вечера подряд в таких противоположных ролях, как Ладогин и Чичиков, Гайдебуров особенно ярко оттенил истинные свойства своего таланта. Его редкое и прекрасное свойство — необычайная, из глубины души вытекающая искренность. И поэтому при изображении душевной пошлости он лишается своего главного ресурса и сразу бледнеет, теряя свою артистическую индивидуальность. По нашему мнению, это артист, главным амплуа которого должен быть наивный, чистый идеалист, человек не от мира сего, каким является Ладогин в “Симфонии”, Макс в “Бое бабочек”, Билли в “Трильби”. Нам кажется, что если г‑жа Васильева поставит “Идиота”, то в лице Гайдебурова мы будем видеть в высшей степени интересного князя Мышкина».

Это, так сказать, прелюдия. За ней последовала постановка «Идиота», а вслед за тем и рецензия. В ней интересен литературный, так сказать, силуэт, набросок, сделанный с натуры, и, хоть и с риском надоесть, я выписываю из рецензии В. Мирович отдельные места Вот, пожалуйста.

«… Князь Мышкин в исполнении Гайдебурова совершенна живое лицо, до такой степени, что видевшим его очень трудно будет представить себе героя романа Достоевского в ином виде. Это слегка наклоненная вперед фигура, узкая, с благородным овальным, тонко очерченным лицом, белокурыми волосами и большими, ясными, часто недоумевающими глазами. Мягкая и в то же время неуклюжая походка, и голос глубокий, искренний, звенящий в минуты душевных эмоций, — да, это живой Мышкин».

{294} Можно ли узнать меня по этим строкам? Интересно.

Жду вестей. Какое бывает счастье, когда перед спектаклем мне подают письмо с нижегородским штемпелем. Как легко мне играть тогда!

### Письмо четвертое

Я сегодня ужасно устала, была первая репетиция «Одиноких». Играем по рассохинскому изданию, где весь смысл исковеркан, так что мне пришлось переделывать роль по-своему.

Невероятно тяжело отсутствие режиссера. Отсутствие, впрочем, было бы лучше, но присутствие такого, от советов которого и наставлений нужно уметь ловко увертываться, — ужасно!

Сегодня только познакомилась с артистом, который играет Иоганна. Вижу, что толстокожий.

Если бы вы играли со мной в «Одиноких»! Если бы были со мной в ту минуту, когда я в первый раз была здесь на набережной! Кажется, я задохнусь от впечатлений, если когда-нибудь поеду по Волге! Если бы мы могли объединить свои силы в борьбе с театральной пошлостью! Если бы, если бы, если бы!!!

Я совсем как-то забыла рассказать вам, что неожиданно для себя приобрела популярность среди волжских босяков. Они завели странный обычай поджидать меня у крыльца моей квартиры и провожать в театр на репетиции. По пути мы дружески беседуем. Нет, это не то слово. Им не определить моих впечатлений от этих встреч, как не определить таким словом моего знакомства с одним из учителей здешнего реального училища, который приобрел славу ненормального человека. Он умолял меня о встрече с ним, и вот однажды рассказал мне свою драму. Ушел от меня немного успокоенный. Как можно быть преподавателем при таком душевном состоянии? Нижний заел человека. Можно ли сказать, что это «интересно»? Это страшно.

Мне, впрочем, и в театре страшно. Там мне все чужое, даже враждебное. Незлобии это понимает и сердится на меня за то, что я не со «всеми»… А как же может быть иначе?..

Работы много: играю во вторник в «Дамской войне», в четверг — в «Одиноких» и в воскресенье — Донну Рафаэль в «Графе де Ризоор». Пришлось участвовать в ужасной пьесе, вроде фарса — «С левой руки». После этого Незлобин {295} назначил меня еще в одном фарсе, но я вступила в «объяснения», просила не назначать меня, и все кончилось мирно.

Знаете, когда я пишу вам о здешнем театре, рассказываю о чем-нибудь, я вдруг словно вздрогну, — обо всем этом я пишу вам! И нить рассказа обрывается и так не хочется дальше писать…

### Письмо пятое

Спасибо за письмо, спасибо, как оно мне было необходимо, как тосковал я, поджидая его. Да, вот какова атмосфера нашей провинциальной работы. И ведь, должно быть, это везде одинаково. Например, у нас вовсе не существует специфической закулисной пошлости, но в своем роде и у нас она есть, хотя источник ее иной, чем в нижегородском театре.

Пишу во время «Царской невесты», я занят в первом и последнем действиях. Писать хорошо. Покойно. Пишу в парике, усах, бороде и костюме.

Что у нас нового? Дрожу за предстоящего мне Федора — через неделю играть. Только бы не повторилось то, что пришлось пережить с ролью Фердинанда. Тогда вот как было дело.

В пору студенческих спектаклей романтический репертуар не привлекал нашего внимания. Не интересовались постановкой таких пьес и наши руководители. По-видимому, сама действительность не пробуждает вкуса к романтике. Ведь вот, смотрели мы, бывало, «Коварство и любовь» на сцене Александринского театра, и ведь в каком исключительно сильном составе: Дальский — Фердинанд, леди Мильфорд — Мичурина, Давыдов в роли Миллера, Вера Федоровна — Луиза! А спектакль не западал в душу.

Получив роль Фердинанда, я не только остался к ней, как и прежде, равнодушен, но еще и впал в панику (что мне с ней делать?). На мое равнодушие к роли товарищи только пожимали плечами, а про себя, может быть, винили, меня в кокетничанье самого дурного тона. Однако из сочувствия к моей неопытности в ролях романтико-героического репертуара засыпали меня рассказами о тех приемах исполнения, которые считаются как бы канонизированными, «проверенными»: такое-то место надо «подать так вот» и получится неминуемый ответный гром аплодисментов, такое-то место проводить в таком вот тоне и темпе, а следующую {296} его часть поднять до последней возможности, пустить темперамент так, чтобы «дров и лучины нащипать». Тут вот выйти на сцену быстро, стремительно, остановиться в такой вот позе и сделать рукой вот так, — зна‑ме‑ни‑тый исполнитель этой роли, имя‑рек, делал этот жест именно так!.. «Как сейчас вижу эдак вот рукой и вот эдак, — и всякий раз в театре — буря восторгов!»

Я был ошеломлен, оглушен, уничтожен картиной головокружительного успеха знаменитого имя‑рек и уж подумать не смел о том, чтобы посягнуть на священные традиции. Да и как бы мог я это сделать? Сам-то я ведь решительно не знал, с какого конца подойти к работе, да к тому же имел в своем распоряжении всего три репетиции, и еще каких, вспомнить страшно!..

— У всех роли играны-переиграны. Выучите текст и играйте, как по нотам. Мы вам все прямо в рот положили.

Почему-то Васильева в тот раз при всем своем авторитете не смогла помочь мне, или почему-нибудь не захотела, и я отправился на спектакль в паническом состоянии. Но едва вошел в уборную, как понял, что погиб безвозвратно.

Костюм Фердинанда уже на примерке вызывал отчаяние. Я нашел его в том же виде, так сказать, в девственном состоянии, — он ни за что не соглашался впустить меня в себя. В некоторых его частях я, впрочем, болтался, как в мешке. Лосины были удивительно похожи на кальсоны, с тою, однако, особенностью, что в шагу они были по крайней мере на четверть аршина ниже того, где им следовало быть. В результате общих усилий — костюмера, моих товарищей в роли руководителей и моих лично — я сдал спектакль по собственной оценке на «отвратительно». Думаю, что одно только название бессмертной шиллеровской трагедии еще долгое время будет вызывать во мне нестерпимую душевную судорогу.

Кончают акт. Сейчас начнут заходить ко мне, — кто по делу, кто от безделья, — и, значит, прощай наша беседа!

### Письмо мамуси

Родной, хороший, дорогой, много писать не могу, надо кончать для Снегурочки костюмы. Я могу сказать, как старый денщик у генерала: мы пошли на неприятеля, мы штурмом крепость взяли, мы ранены, — потому что, когда Надя играет, я переживаю с ней роль, сидя в партере, и {297} волнуюсь перед спектаклем. Только с той разницей, что все это скрываю ото всех, и потому часто чувствую себя совсем разбитой.

Уж тут у Нади немало поклонников всех сортов: есть и селадоны, которые звонят и оставляют конфеты со своими карточками визитными, а другие присылают гиацинты в корзинах… Я могу сказать: все та же песнь и те же стихи в альбомах, — что было с Верой в Петербурге, то теперь с Надей здесь. Я рада, что ее все это потешает, а мне все эти людишки пустоголовые и шатающиеся страх как надоели, я куда-нибудь забралась бы, где их нет, одна природа и тихо-тихо кругом, где бы можно было отдать себя мыслям, которые наполняют душу, дают дышать свободно и приближают к творцу всего окружающего…

Надюша на днях играла девушку шестнадцати лет и ужасно походила внешностью на Веру. Они бывают необыкновенно схожи между собою, и в то же время совсем не схожие…

О Надюше, то есть об ее игре, однажды говорили двое в театральном фойе, не подозревая, что я ее мать. Говорили так: «Она сама грация, сама поэзия, в ее голосе, в ее взгляде есть что-то неземное, так что, когда она между другими артистами, так и ждешь, что невидимая сила ее поднимет, чтобы она стояла выше их, слишком земных для нее».

Тебе желаю на новый год всего, чего ты сам себе желаешь, и крепко обнимаю. Еще целую, благословляю. Твоя, мамуся.

### Письмо шестое

Во мне живет весь твой большой, светлый образ: я спасаюсь в нем ото всего внешнего, ухожу в него. Ты для меня совсем отдельный, удивительный мир, только уходя в который я действительно делаюсь тем, что я есть.

Я, кажется, не писал о том, что живу в военной семье, занимаю просто, но чисто обставленную комнату в уютной, небольшой квартире. Мне оказывают много внимания и трогательных повседневных забот, и я мог бы почувствовать себя «своим человеком», если бы этому не мешали несколько странные особенности этой семьи. Она состоит из трех человек: немолодой интеллигентный офицер, музыкант-любитель, неплохой виолончелист, умело владеющий к тому же своим приятным, бархатным баритоном. Его жена ведет {298} домашнее хозяйство, но не отдается ему вполне, «с душою» — в ней чувствуется болезненная неудовлетворенность личной жизнью, хотя мужа, как мне кажется, она очень любит и к самостоятельной деятельности совсем как будто не приспособлена. Но живет в ней какое-то неутолимое беспокойство, которому нет выхода, — непонятный мне источник питает ее постоянную, неугомонную взволнованность. Третий член семьи — мальчик-подросток лет четырнадцати. В нем тоже чувствуется какой-то «подтекст», которого он ни при каких обстоятельствах не расшифровывает. Оттого он кажется старше своих лет.

Есть ли у моих хозяев друзья, знакомые или родные? Никто почти у них не бывает. Может быть, вся русская колония в Гельсингфорсе живет так же, как и мои хозяева, раздробленная на семьи и замкнутая в кругу узких личных интересов? Может быть, большинство людей порядочных, совестливых, но нерешительных и несмелых, обреченных здесь, на чужбине, на положение завоевателей, так и существуют, день за днем, без живого общения с окружающими, без веры в будущее и с тяжелой ношей иссушающего служебного долга?

Все трое бывают на наших спектаклях и некоторые им, видимо, нравятся, радуют их и даже волнуют, но на течение их жизни не оказывают влияния: она по-прежнему тянется ровно, приглушенно и в то же время внутренне не гладко. Из разговоров с ними я могу заключить, что здешняя политическая обстановка тяготит их, хотя говорят они об этом как-то вполголоса, вернее, в полсмысла, словно в их быту что-то так наболело, что они не могут позволить ни себе, ни другим касаться никаких вообще серьезных вопросов.

Политическая обстановка для русских в Гельсингфорсе сложилась необычайно тяжело. Свирепствования генерала Бобрикова, режим жестокого национального угнетения и бесправия довели отношение финского населения столицы до степени крайней враждебности. Некоторое исключение составляем только мы, группа приезжих артистов. Нам удалось, например, завязать более или менее доброжелательные отношения с труппой финского народного театра. Так случилось, вероятно, потому, что финское национальное искусство испытывает на себе тяжелое давление со стороны шведской партии. Давление это сказывается и в большом и малом. Лучшее в городе театральное здание, например, занято шведской труппой. Финская интеллигенция и все, что так или иначе к ней примыкает, говорят только по-шведски — {299} финский язык пользуется презрительной кличкой «простонародного». Книги, газеты, торговля, моды, нравы носят печать шведской национальной культуры.

Финские актеры и их зрители ютятся в малоблагоустроенном здании, бедно оснащенном. Театр живет как-то в стороне от широкого общественного мнения и с трудом перебивается. В этих условиях, проявленный нами искренний интерес к финскому театральному искусству мог привлечь к нам симпатии финских актеров. Мы со своей стороны, при самом горячем содействии Н. С. Васильевой, оказываем радушное гостеприимство нашим финским товарищам. Но сами мы — и Васильева не составляет здесь исключения — на каждом шагу испытываем ложность своего положения: играя в правительственном театре, мы тем самым неизбежно солидаризируемся с официальной, николаевской Россией. И вот один из примеров этому.

Несколько наших актеров занимают номера в лучшем здешнем благоустроенном отеле «КЭМП», на нарядной «Эспланаде». Ко времени обеда мы, несколько товарищей присоединяемся к обитателям отеля и устраиваемся с ними за общим столом. Обеды у нас, надо признаться, проходят оживленно, весело, непринужденно, и потому, может быть, метрдотель, владеющий немного русским языком, охотно помогал обслуживать наш стол. Однажды он исчез. Мы объясняли это какой-нибудь случайностью или болезнью, но дни шли за днями, а метрдотель все не появлялся. Как вдруг один из наших застольников встречается с ним на улице. В первую минуту наш товарищ не узнал во встречном господине, одетом с иголочки, скромного ресторанного служащего, но он сам, вежливо приподняв шляпу, напомнил о себе. «Простите, я вас не узнал, — откликнулся артист, — мы все часто вспоминаем и беспокоимся, здоровы ли вы? Почему вас больше не видно в ресторане?» — «Я здоров, благодарю вас, но я уволен». — «Как — уволен? За что?» — «Я пострадал за мою услужливость вам. Я не должен был оказывать внимание русским».

Что можно было ответить на это? На все доводы нам вправе были возразить: «Зачем вам было приезжать сюда? Вы ведь пожаловали не в гости…».

### Письмо седьмое

Я так утомлена, что вчера еле доиграла, и, как нарочно, Гедике тут же обратился ко мне с просьбой выручить его из затруднительного положения: наша героиня отказалась {300} играть в его бенефисе. Идет «Два мира» Макса Нордау. Ответственная роль. Я, конечно, не могла уклониться и ответила согласием, а мне еще дали Марию в «Родине». Выходит так: в четверг «Два мира», в пятницу «Штокман», в воскресенье «Родина», в понедельник «Снегурочка». На беду, в одном из спектаклей я неловко упала, повредила себе ногу, надо бы лежать, но где уж тут! Лечусь так, на ходу. Но есть и радость: кончила на лето с Кичеевым. Всего два спектакля в неделю. А вот относительно зимы еще ничего не решила, да и не могу сейчас решать. На две телеграммы из Петербурга ответила отказом. Г. звал меня в поездку постом, везет «Волшебную сказку», Потапенко едет ставить. Но весь репертуар мне пришлось бы учить заново, ни одной играной роли. Я ответила, что если не с Модестом Ивановичем, — а он не думает о поездке, я знаю! — постом не поеду совсем.

«Одинокими» публика была заинтересована, театр был битком. Дай бог, чтобы повторили! Я не знаю, как я играю, но играть Кете для меня наслаждение, особенно последнюю сцену, где уж окончательно нет для меня ни публики, ни актеров, — вся уходишь куда-то глубоко-глубоко. А последний момент прояснения, после которого она падает, — он так много мне дает… Может быть, не все его понимают, но я-то, я-то переживаю его, и это дает мне так много!..

Впрочем, все то, что волнует меня как актрису, должно, вероятно, казаться смешным здешним моим товарищам, у них все другое — другие интересы, другие цели.

Вот, например, наш первый любовник, с которым я играю в «Одиноких», решил ставить в свой бенефис «Контрабандистов». К Незлобину пришел раввин просить, чтобы этого не делали, и бенефициант вчера сам рассказывал, что евреи дали ему 1000 рублей — обеспеченный сбор, — с тем чтобы он играл другую пьесу, и еще продажу билетов обещали взять на себя. Я не поверила этому, приняла за шутку. Оказалось, чистая правда. По-видимому, поступок этого артиста в глазах большинства товарищей не представляет собою ничего предосудительного, а мое возмущение, напротив, кажется странным. На это мой здешний доктор сказал мне, что будто бы по мне о людях судить нельзя, я, видите ли, «исключительная». И посоветовал не высказывать вслух своих мнений: никто их не поймет, — разделять их могли бы такие только люди, как Иоганнес, Анна Мар и, конечно, сам Гауптман, а их нет в Нижнем Новгороде…

### **{****301}** Письмо восьмое

Мне как-то не приходилось к слову вспоминать в наших разговорах о том, как в свои гимназические годы, пропадая днями и ночами в старорусском театре, я познакомился с декоратором опереточной труппы: своими талантливыми декорациями он быстро завоевал популярность среди курортных театралов. Человек он был еще молодой, и хоть не очень культурный, но в своем искусстве — талантливейший самородок. Был он молчалив, замкнут, скуп на выражения чувств и суждений, но добрый товарищ и одержим страстью к театру: каждую новую постановку, а им и счету не было, оформлял заново. Невозможно было его представить себе без кисти в руках — даже во время спектаклей, проверяя рабочих сцены, он что-нибудь еще подкрашивал и подмазывал там, где свежая краска не грозила испачкать певцов и хористов.

Сцена с утра до вечера бывала занята, а декоративной мастерской при театре не было. По этому случаю наш художник растягивал свои завесы по планшету сцены по окончании спектакля, едва люди успевали разойтись по домам, а утром, с появлением рабочих, холсты снимались с гвоздей и подвешивались на сушку.

Работал художник по ночам в полном одиночестве, помощников ему не полагалось. Однако редко случалось, чтобы его не навещали в ночные часы особенно рьяные поклонники. Ценитель взбирался на стремянку и сверху любовался разложенным по полу пейзажем или архитектурным сооружением, а наутро, принимая лечебные процедуры, знаток уже рекламировал декоративную новинку.

Мне было трудно понять, как оценивал свои успехи сам художник. Со своими ночными посетителями он бывал так же скуп на слова, как и всегда, неутомимо и скромно делал свое дело и изумлял неистощимостью своей фантазии: она не изменяла ему ни в одной из его очередных композиций, всегда ярких и неожиданных. Надо добавить, что этот талантливый человек вел жизнь одинокого холостяка, не дарил вниманием ни опереточных примадонн, ни балетных фигуранток. Выпить любил, но в компании, а так как времени у него всегда было в обрез, то попойки в днях его жизни бывали исключением. Одним словом, он представлял собой театрального работника, единственного в своем роде.

Какой-то случай свел с ним меня, театрала в гимназической фуражке, и, чтобы дома на меня не косились, я только {302} изредка забегал в театр в ночные часы: сначала с тем только, чтобы полюбоваться работой талантливого мастера, а потом научился помогать ему.

В труппе служил в качестве премьера певец, обладавший приятным тенором и потому имевший у публики успех. Он был тоже в своем роде оригинал — его страстью было чинить часы. Большего удовольствия ему нельзя было доставить, как принести часы в починку. Денег за свою работу он не брал ни с кого.

Женат был тенор на примадонне, к ухаживанью за ней целой своры поклонников относился с завидным равнодушием, на спектаклях старательно выпевал свои «звуки», а в свободное от репетиций время со вкусом вникал в болезни часовых механизмов.

Мой художник относился к тенору с иронией. «Почему», — заинтересовался я как-то? «Потому что артист должен быть прежде всего артистом и стыдно ему тратить драгоценное время на бирюльки, — последовал ответ. — Надо работать. Учиться надо. С утра надо думать о том, что будешь делать вечером, а с вечера обдумывать работу, которая ждет тебя с утра».

Мне подумалось: чтобы проводить такую программу в жизнь, надо быть очень сильным человеком, а художник был, как мне казалось, бесхарактерен. Не странно ли? И вот, спустя пять-шесть лет я встретился с ним! Он на постоянной работе в гельсингфорсском театре! Но за первою радостью быстро пришло разочарование: мой художник занимает, оказывается, административную должность и живопись… забросил! Его жена объяснила мне причину такой метаморфозы всего в двух словах: «Так выгоднее». А спектакли здесь обставляются казенными павильонами и дежурными садовой или лесной декорациями. На сцене поддерживается образцовая чистота, порядок, дисциплина, но искусством даже не пахнет. Решился взглянуть и на его домашнюю обстановку: тесть служит тоже в здешней театральной администрации, национальности — неопределенной, как и его дочь. Оба поспешили дать мне понять, что к положению русских в Финляндии они относятся так, как это требуется от каждого разумного человека, находящегося на государственной службе. Мне стало ясно: при венчанье жена первой ступила на коврик перед аналоем — верная примета, что она будет главою в семейной жизни.

У меня сжалось сердце при мысли о том, что в будущем году мне, быть может, предстоит провести еще один полусезон в гельсингфорсском маленьком, но роскошно отделанном {303} Александровском театре. Все в нем веет старинным, «императорским» укладом, хранящим священные традиции, — и здание и приставленные к нему люди. Даже газовое освещение, вопреки здравому смыслу, не уступает своего места новейшему электрическому освещению. Когда входишь на сцену, в глаза кидается квадрат газовых рожков, обрамляющий со всех четырех сторон черный провал в зрительную залу. Огни ритмически мигают все разом, точно колеблются: не погаснуть ли? Но не гаснут. Только часть газа проникает в воздух, незаметно отравляя его. А ведь всему живому нужен чистый воздух! Он нужен и театру: ведь дыханием начинается и кончается жизнь каждого живого существа. Он нужен и нам, актерам, да, он нам нужен.

Вот вы тоже отравили меня, но ваша отрава целебная, не правда ли? Все трое вы пишите мне о ваших мечтах об организации театра на свой особый, на наш лад. И я теперь живу одной только этой надеждой.

### Письмо девятое

Милый, я вчера чуть с ума не сошла, получив вашу телеграмму! Только что перед тем ответила Ольге, что ничего не пишу о своих планах, потому что никаких определенных планов еще нет, мы еще с вами только мечтаем о своем театре и это такая светлая, такая заманчивая мечта, что вряд ли она когда-нибудь сбудется. И вдруг… Я не успела отправить письма, распечатала и приписала о телеграмме, но просила до времени хранить ее в тайне. Скорее бы пришло письмо с подробным описанием. Кто руководит вами в снятии этого театра? Ведь надо действовать очень осторожно и обдуманно. Мне страшно предаваться радости, боюсь представить себе будущую зиму: светлое дело и мы вместе! У меня такое чувство, что нужно крепко-крепко сжаться, чтобы не дать прорваться свету, который сейчас во мне. Вы пишете, чтобы мы здесь не фантазировали, а мы боимся ваших фантазий. Вот почему я боюсь писать о чем бы то ни было, пока не увижу вас, не услышу всех подробностей, касающихся Симбирска. Да и вообще, это такое большое, хорошее, что я боюсь еще прямо смотреть на него. Но что бы то ни было, это хорошее уже помогает мне переносить окружающее и придает мне сил.

Когда я вернулась с репетиции, за мной приехал один из моих «поклонников», приехал на своей лошади, и я очень {304} хорошо покаталась, — сегодня первый раз в воздухе почувствовалась весна и дышать стало легче: всем все прощалось, — может быть, потому, что при своем пробуждении природа как-то особенно ярко освещает нас самих, а может быть, это сделала ваша телеграмма. Оглянешься кругом и спрашиваешь себя — неужели я прожила здесь целую зиму?.. И я уже решила сказать Незлобину, когда спросит, куда же я на следующий сезон? — «Я буду служить делу, о котором вы, верно, никогда и не мечтали! А для меня оно — мечта всей моей жизни!» — Но бог с ними, я ухожу от них, и мы вместе будем строить театр и от нас самих будет зависеть, сумеем ли мы сделать его светлым, сумеем ли вложить в него наши души. Как же не суметь?! Ведь наш театр будет построен на нашей общей духовной жизни, на нашей любви к искусству.

У Сергея Ивановича теперь такое настроение, что он сидит-сидит и вдруг неожиданно захохочет, и даже всплакнул от радости, так что у нас концерт — я визжу, а он дико хохочет!

Да! На днях в здешней газете появилась заметка:

«Утренний спектакль в городском театре собрал очень много публики, которая прощалась с “Одинокими”, так прекрасно поставленным на здешней сцене. Пьеса эта выдержала несколько представлений и каждый раз смотрелась с большим интересом. Крупный успех имели на вчерашнем прощальном представлении “Одиноких” г‑жа Скарская и г‑н Соколов».

На масленице я играю два раза Снегурочку и Ксению в «Царе Борисе». Прощальный спектакль, по слухам, будет сборный, но буду ли я занята и в чем именно, если буду, — неизвестно. Да мне теперь все равно! Я уже попрощалась с нижегородскими зрителями в «Одиноких».

# **{****305}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [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)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Я](#_a32)

Аверкиев Д. В. — [212](#_page212)

Адашев А. И. — [233](#_page233)

Алексеев К. С. — см. [Станиславский К. С.](#_Tosh0008585)

Алексеев С. А. — см. [Найденов С. А.](#_Tosh0008586)

Амфитеатров А. В. — [213](#_page213)

Андреев В. В. — [149](#_page149), [172](#_page172)

Андреева М. Ф. — [242](#_page242)

Анненкова-Бернар Н. П. — [149](#_page149), [161](#_page161), [167](#_page167), [172](#_page172), [176](#_page176), [180](#_page180), [279](#_page279)

Анненский Н. Ф. — [99](#_page099)

Аполлонский Р. Б. — [278](#_page278), [279](#_page279)

Арабажин К. И. — [273](#_page273), [274](#_page274)

Аронсон — [103](#_page103)

Артем А. Р. — [229](#_page229), [237](#_page237)

Батюшков Ф. Д. — [125](#_page125)

Белгородский Ю. В. — [289](#_page289)

Белогорский А. С. — [206](#_page206)

Бравич К. В. — [250](#_page250), [266](#_page266)

Бруштейн А. Я. — [287](#_page287)

Варламов К. А. — [204](#_page204), [205](#_page205), [278](#_page278)

Васильева Н. С. — [153](#_page153), [193](#_page193), [194](#_page194), [196](#_page196) – [199](#_page199), [202](#_page202) – [206](#_page206), [208](#_page208), [210](#_page210), [215](#_page215), [216](#_page216), [250](#_page250), [292](#_page292), [293](#_page293), [296](#_page296), [299](#_page299)

Васнецов В. М. — [288](#_page288)

Вебер Ю. — [288](#_page288)

Вейнберг П. И. — [248](#_page248)

Венявский Г. — [109](#_page109)

Вишневский А. Л. — [182](#_page182), [242](#_page242), [243](#_page243)

Врубель Н. А. — [288](#_page288)

Гайдебуров П. А. — [84](#_page084) – [86](#_page086)

Гарибальди Дж. — [106](#_page106), [108](#_page108)

Гаршин В. М. — [90](#_page090)

Гаршин Е. М. — [90](#_page090)

Гауптман Г. — [203](#_page203), [239](#_page239), [273](#_page273), [275](#_page275), [288](#_page288), [300](#_page300)

Ге Г. Г. — [203](#_page203), [210](#_page210), [292](#_page292)

Гоголь Н. В. — [150](#_page150)

Гедике И. И. — [299](#_page299)

Герцен А. И — [106](#_page106), [173](#_page173)

Голсуорси Дж. — [187](#_page187)

Горбунов И. Ф. — [105](#_page105), [134](#_page134) – [137](#_page137)

Горская Б. — [279](#_page279), [281](#_page281)

Горький А. М. — [178](#_page178), [256](#_page256), [289](#_page289), [292](#_page292)

Гофман Э.‑Т.‑А. — [90](#_page090)

Грановская Е. М. — [152](#_page152)

Грибоедов А. С. — [215](#_page215), [216](#_page216), [219](#_page219), [271](#_page271)

Грузинский Д. Я. — [250](#_page250), [266](#_page266), [267](#_page267)

Гуревич Я. Г. — [90](#_page090), [93](#_page093), [216](#_page216)

Давыдов В. Н. — [158](#_page158), [159](#_page159), [161](#_page161), [204](#_page204), [205](#_page205), [268](#_page268) – [271](#_page271), [278](#_page278), [295](#_page295)

Далматов В. П. — [153](#_page153), [247](#_page247) – [249](#_page249)

Дальский М. В. — [154](#_page154), [247](#_page247), [295](#_page295)

Даргомыжский А. С. — [105](#_page105), [107](#_page107), [115](#_page115)

Делазари К. А. — [171](#_page171), [172](#_page172), [179](#_page179), [180](#_page180), [287](#_page287)

Домашева — [161](#_page161), [162](#_page162)

Достоевская А. Г. — [252](#_page252) – [254](#_page254), [258](#_page258)

Достоевский Ф. М. — [143](#_page143), [215](#_page215), [252](#_page252), [255](#_page255), [258](#_page258) – [260](#_page260), [293](#_page293)

Дюбек — [218](#_page218)

Жданова О. П. — [238](#_page238)

Желябужский — [145](#_page145), [167](#_page167)

Загаров А. Л. — [236](#_page236)

Зилоти С. И. — [167](#_page167)

Зудерман Г. — [207](#_page207), [267](#_page267)

Ибсен Г. — [230](#_page230), [241](#_page241), [288](#_page288)

{306} Карпов Е. П. — [161](#_page161), [179](#_page179)

Качалов В. И. — [151](#_page151), [152](#_page152), [160](#_page160)

Киселевский И. П. — [287](#_page287)

Кичеев П. И. — [243](#_page243), [300](#_page300)

Клеманский С. И. — [151](#_page151), [170](#_page170), [281](#_page281), [283](#_page283), [290](#_page290), [291](#_page291)

Книппер-Чехова О. Л. — [125](#_page125), [223](#_page223), [240](#_page240)

Комиссаржевская В. Ф. — [103](#_page103), [112](#_page112), [113](#_page113), [115](#_page115), [117](#_page117) – [121](#_page121), [129](#_page129) – [131](#_page131), [138](#_page138), [139](#_page139), [142](#_page142) – [144](#_page144), [153](#_page153), [164](#_page164) – [167](#_page167), [171](#_page171), [175](#_page175), [179](#_page179), [183](#_page183), [220](#_page220), [245](#_page245), [247](#_page247), [250](#_page250), [266](#_page266), [269](#_page269), [278](#_page278), [295](#_page295), [297](#_page297)

Комиссаржевский Ф. П. — [103](#_page103) – [110](#_page110), [113](#_page113), [114](#_page114), [131](#_page131), [133](#_page133), [135](#_page135), [137](#_page137), [165](#_page165), [245](#_page245), [247](#_page247)

Кондратьев А. М. — [286](#_page286)

Короленко В. Г. — [98](#_page098), [99](#_page099)

Кошеверов А. С. — [233](#_page233)

Кремлев А. Н. — [162](#_page162), [163](#_page163), [176](#_page176)

Крэг Г. — [229](#_page229)

Кугель А. Р. — [274](#_page274), [275](#_page275)

Кюи Ц. А. — [115](#_page115)

Лавровская Е. А. — [115](#_page115)

Левкеев Е. И. — [276](#_page276)

Леонова Д. М. — [115](#_page115)

Ленин В. И. — [188](#_page188), [205](#_page205)

Лилина М. П. — [182](#_page182), [229](#_page229), [230](#_page230), [233](#_page233), [237](#_page237), [241](#_page241), [244](#_page244)

Листов Н. А. — [152](#_page152), [188](#_page188), [189](#_page189), [191](#_page191)

Мальская А. И. — [170](#_page170)

Мальский Н. П. — [151](#_page151)

Мамин-Сибиряк Д. Н. — [99](#_page099)

Марков Е. — [89](#_page089)

Марков П. А. — [164](#_page164)

Маркс К. — [188](#_page188)

Маяковский В. В. — [226](#_page226)

Медведева — [152](#_page152)

Мейерхольд В. Э. — [238](#_page238)

Мельникова А. Н. — [131](#_page131)

Мендельсон-Бартольди Ф. — [162](#_page162)

Миклухо-Маклай Н. Н. — [93](#_page093), [94](#_page094)

Микулин С. И. — [151](#_page151)

Мирович В. — [293](#_page293)

Михайловский Н. К. — [98](#_page098), [99](#_page099), [257](#_page257)

Михайловский Н. Н. — [98](#_page098), [99](#_page099), [152](#_page152), [158](#_page158), [258](#_page258)

Мичурина В. А. — [295](#_page295)

Мочалов П. С. — [293](#_page293)

Мусоргский М. П. — [107](#_page107), [115](#_page115), [143](#_page143), [146](#_page146)

Надеждина — [142](#_page142)

Найденов С. А. — [259](#_page259), [260](#_page260)

Нальский — [208](#_page208), [209](#_page209), [212](#_page212), [214](#_page214)

Незлобии К. Н. — [265](#_page265), [287](#_page287), [289](#_page289) – [291](#_page291), [294](#_page294), [300](#_page300), [303](#_page303)

Некрасов Н. А. — [189](#_page189)

Немирович-Данченко Вл. И. — [153](#_page153), [235](#_page235)

Нестеров М. В. — [288](#_page288)

Нильский А. А. — [249](#_page249)

Нордау М. — [299](#_page299)

Олдридж А. — [154](#_page154), [156](#_page156), [157](#_page157)

Островский А. Н. — [152](#_page152), [154](#_page154) – [157](#_page157), [160](#_page160), [161](#_page161), [164](#_page164), [168](#_page168), [179](#_page179), [181](#_page181), [199](#_page199), [200](#_page200), [213](#_page213), [276](#_page276), [290](#_page290)

Палечек И. И. — [115](#_page115)

Панчин А. С. — [267](#_page267), [276](#_page276)

Певцов И. Н. — [236](#_page236)

Педдер Ж. — [194](#_page194)

Петропавловский П. Н. — [152](#_page152)

Писарев М. И. — [149](#_page149), [152](#_page152) – [158](#_page158), [166](#_page166) – [168](#_page168), [176](#_page176), [180](#_page180), [181](#_page181), [193](#_page193), [203](#_page203), [246](#_page246), [260](#_page260), [287](#_page287), [300](#_page300)

Писемский А. Ф. — [152](#_page152)

Плеханов Г. В. — [188](#_page188)

Поздняков Н. И. — [90](#_page090)

Полонский Я. П. — [85](#_page085)

Потапенко И. Н. — [163](#_page163), [179](#_page179), [300](#_page300)

Прага М. — [276](#_page276)

Пушкин А. С — [201](#_page201)

Пшесецкая В. Н. — [236](#_page236)

Рааб В. И. — [113](#_page113), [115](#_page115)

Рахманинов С. В. — [85](#_page085)

Репетто — [108](#_page108)

Репин И. Е. — [98](#_page098)

Римский-Корсаков Н. А. — [107](#_page107)

Роксанова М. Л. — [236](#_page236), [238](#_page238), [239](#_page239)

Россини Д. — [105](#_page105)

Россовский — [271](#_page271)

Рощин-Инсаров Н. П. — [287](#_page287)

Рубинштейн Н. Г. — [218](#_page218)

Рыкалова Н. В. — [181](#_page181), [183](#_page183)

Савина М. Г. — [204](#_page204), [205](#_page205)

Савицкая М. Г. — [237](#_page237)

Садовский П. М. — [155](#_page155)

Сазонов М. П. — [215](#_page215)

Самарин-Эльский И. К. — [151](#_page151)

Самарова М. А. — [240](#_page240)

Сариотти М. И. — [137](#_page137), [143](#_page143)

Свободин П. М. — [91](#_page091) – [93](#_page093), [153](#_page153)

Селиванов Н. А. — [271](#_page271)

Собинов Л. В. — [137](#_page137)

Соколов — [304](#_page304)

{307} Софокл — [237](#_page237)

Станиславский К. С. — [112](#_page112), [179](#_page179) – [184](#_page184), [194](#_page194), [222](#_page222) – [233](#_page233), [235](#_page235), [238](#_page238) – [240](#_page240), [242](#_page242) – [245](#_page245), [263](#_page263), [275](#_page275)

Стасюлевич М. М. — [187](#_page187)

Стравинский Ф. И. — [114](#_page114), [115](#_page115)

Стрельская В. В. — [276](#_page276)

Стрепетова П. А. — [153](#_page153), [154](#_page154), [161](#_page161), [167](#_page167), [205](#_page205), [206](#_page206), [287](#_page287)

Струве П. Б. — [188](#_page188)

Суворин А. С. — [161](#_page161)

Суслова — [187](#_page187), [188](#_page188)

Танеевы — [193](#_page193), [194](#_page194), [292](#_page292)

Теляковский В. А. — [286](#_page286)

Тинский Я. С. — [263](#_page263), [265](#_page265), [267](#_page267), [268](#_page268), [270](#_page270), [272](#_page272), [273](#_page273), [276](#_page276), [278](#_page278), [280](#_page280), [282](#_page282)

Толстой А. К. — [201](#_page201), [225](#_page225), [231](#_page231), [233](#_page233)

Толстой Л. Н. — [92](#_page092), [187](#_page187), [188](#_page188), [203](#_page203) – [205](#_page205), [207](#_page207), [283](#_page283)

Топорков В. О. — [92](#_page092), [232](#_page232), [240](#_page240)

Трахтенберг В. О. — [207](#_page207)

Тургенев И. С. — [89](#_page089)

Успенский А. Г. — [93](#_page093), [100](#_page100)

Успенский Н. В. — [107](#_page107)

Федотова Г. Н. — [84](#_page084)

Флобер Г. — [263](#_page263)

Форстен Г. В. — [90](#_page090)

Фрадкин Л. З. — [263](#_page263)

Харламов А. П. — [238](#_page238)

Ходотов Н. Н. — [152](#_page152), [161](#_page161)

Худолеев И. Н. — [238](#_page238)

Чайковский М. И. — [207](#_page207)

Чайковский П. И. — [85](#_page085), [218](#_page218)

Чехов А. П. — [91](#_page091), [97](#_page097), [98](#_page098), [103](#_page103), [125](#_page125), [127](#_page127), [182](#_page182) – [185](#_page185), [198](#_page198), [199](#_page199), [201](#_page201), [202](#_page202), [209](#_page209), [243](#_page243), [259](#_page259), [275](#_page275), [288](#_page288)

Шаляпин Ф. И. — [115](#_page115), [288](#_page288)

Шверубович В. И. — см. [Качалов В. И.](#_Tosh0008587)

Шебуева Е. П. — [259](#_page259)

Шекспир В. — [162](#_page162), [163](#_page163), [170](#_page170)

Шницлер А. — [207](#_page207)

Шульгин Н. Н. — [104](#_page104) – [106](#_page106), [112](#_page112), [116](#_page116), [117](#_page117), [128](#_page128), [129](#_page129)

Шумский С. В. — [283](#_page283)

Щеглов И. Л. — [250](#_page250)

Щепкина-Куперник Т. Л. — [272](#_page272)

Яворская Л. Б. — [161](#_page161), [162](#_page162), [176](#_page176), [272](#_page272), [278](#_page278)

Яковлев Л. Г. — [162](#_page162)

Яковлев К. Н. — [259](#_page259), [260](#_page260)

Яковлев-Востоков Г. А. — [210](#_page210) – [214](#_page214), [216](#_page216) – [218](#_page218), [250](#_page250)

Ярцев П. П. — [267](#_page267)

1. Н. Гарин-Михайловский, Письмо в редакцию «Новое время» от 21 ноября 1895 г. [↑](#footnote-ref-2)
2. П. Гайдебуров, Великое в малом, «Театр», 1949, № 2. [↑](#footnote-ref-3)
3. Музей МХАТ, фонд переписки К. С. Станиславского, № 6604. Телеграмма Н. Ф. Скарской и П. П. Гайдебурова (1938). [↑](#footnote-ref-4)
4. Петр Кичеев, «Эдда Габлер». — «Русское слово», 20 ноября 1899 г. [↑](#footnote-ref-5)
5. Письмо Ф. Ф. Комиссаржевского. — «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», Пб., 1911, стр. 394. [↑](#footnote-ref-6)
6. «Русская мысль», 1901, № 2, стр. 158. [↑](#footnote-ref-7)
7. «Южное обозрение», 20 февраля 1902 г. [↑](#footnote-ref-8)
8. «Южное обозрение», 11 сентября 1901 г. [↑](#footnote-ref-9)
9. «Южное обозрение», 7 октября 1901 г. [↑](#footnote-ref-10)
10. «Южное обозрение», 28 февраля 1902 г. [↑](#footnote-ref-11)
11. П. Гайдебуров, Полвека с Чеховым. — «Театральный альманах», ВТО, 1948. [↑](#footnote-ref-12)
12. «Театр и искусство», 1901, № 51, стр. 962. [↑](#footnote-ref-13)
13. С. М., Гастроли передвижников. — «Терек», 8 мая 1912 г., № 4309. [↑](#footnote-ref-14)
14. Циркуляр министра финансов от 26 января 1900 года за № 503. — «Сборник циркуляров, распоряжений и разъяснений по учреждению попечительств о народной трезвости», СПб., 1900, стр. 57 – 60. [↑](#footnote-ref-15)
15. «Правда», 25 января 1913 г., № 20. [↑](#footnote-ref-16)
16. «Звезда», 23 декабря 1910 г., № 2. [↑](#footnote-ref-17)
17. В. И. Ленин, Соч., т. 19, стр. 421. [↑](#footnote-ref-18)
18. «За правду», 1913, № 21. [↑](#footnote-ref-19)
19. «Ленин в Петербурге» (Л., 1957), стр. 83 – 24. [↑](#footnote-ref-20)
20. «За правду», 30 октября 1913 г., № 23. [↑](#footnote-ref-21)
21. «Сборник циркуляров, распоряжений и разъяснений по учреждению попечительств о народной трезвости», ч. IV, СПб., 1910, стр. 53 – 59. [↑](#footnote-ref-22)
22. П. Ярцев, Лиговский театр. — «Театр и искусство» 1903, № 49. [↑](#footnote-ref-23)
23. П. Гайдебуров, Народный театр, стр. 12. [↑](#footnote-ref-24)
24. «Театральная Россия», 1905, № 10. [↑](#footnote-ref-25)
25. «Театральная Россия», 1905, № 10. [↑](#footnote-ref-26)
26. «Отчет Лиговского народного театра» (10‑й год), Пб., 1914, стр. 21. [↑](#footnote-ref-27)
27. Результаты этих поисков были обобщены давним соратником Гайдебурова и Скарской — А. А. Брянцевым в книге «Опрощение театральной декорации» («Опыт художественной систематизации в работах Общедоступного и Передвижного театра»), дважды изданной театром в 1917 и 1919 годах. [↑](#footnote-ref-28)
28. Оригиналы писем и телеграмм К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко переданы Н. Ф. Скарской и П. П. Гайдебуровым в Музей МХАТ. [↑](#footnote-ref-29)
29. В. И. Ленин, Соч., т. 10, стр. 31. [↑](#footnote-ref-30)
30. «За правду», 17 ноября 1913 г. [↑](#footnote-ref-31)
31. «Правда», 10 марта 1913 г. [↑](#footnote-ref-32)
32. «Правда», 9 сентября 1912 г. [↑](#footnote-ref-33)
33. «Правда», 11 сентября 1912 г. [↑](#footnote-ref-34)
34. «Правда», 26 сентября 1912 г. [↑](#footnote-ref-35)
35. «Путь правды», 20 апреля 1914 г. [↑](#footnote-ref-36)
36. «За правду». 13 октября 1913 г. [↑](#footnote-ref-37)
37. «За правду», 27 ноября 1913 г. [↑](#footnote-ref-38)
38. «За правду», 27 октября 1913 г. [↑](#footnote-ref-39)
39. «… Федор — Гайдебуров — не безвольный, мягкосердечный эпилептик (как у Орленева и др.), а глубоко чувствующий, почти святой в простоте, с сильным духом, надломленной правдой происходящего». («Речь», 15 октября 1908 г.) [↑](#footnote-ref-40)
40. «Биржевые ведомости», 16 марта 1904 г. [↑](#footnote-ref-41)
41. Письмо из Ярославля. — «Театр и искусство», 1904, № 24. [↑](#footnote-ref-42)
42. «Записки Передвижного Общедоступного театра», март 1914 г., № 1. [↑](#footnote-ref-43)
43. «Слово», 12 февраля 1905 г. [↑](#footnote-ref-44)
44. «Театральная Россия», 1905, № 2 – 3. [↑](#footnote-ref-45)
45. «Новости и биржевая газета», 10 марта 1905 г. [↑](#footnote-ref-46)
46. «Театральная Россия», 1905, № 11. [↑](#footnote-ref-47)
47. В. И. Ленин, Соч., т. 7, стр. 32. [↑](#footnote-ref-48)
48. С именем Ибсена было связано и одно из характерных отличий внутритеатрального уклада «передвижников». В 1906 году на вечере, посвященном памяти только что умершего писателя, артисты предложили зрителям отказаться в знак траура от аплодисментов. Благоговейное безмолвие зрительного зала показалось настолько волнующим, творчески сосредоточенным, что театр на долгие годы сохранил этот обычай. [↑](#footnote-ref-49)
49. Архив Н. Ф. Скарской. Дневники 1905 – 1906 гг. [↑](#footnote-ref-50)
50. «Театр и искусство», 1905, № 12. [↑](#footnote-ref-51)
51. «Театральная Россия», 1905, № 22. [↑](#footnote-ref-52)
52. Н. В. Петров, Воспоминания (рукопись). [↑](#footnote-ref-53)
53. «Театр и искусство», 1911, № 17. [↑](#footnote-ref-54)
54. «Рампа и жизнь», 1910, № 48. [↑](#footnote-ref-55)
55. А. Брянцев, Открытое письмо авторам «Истории советского театра». — «Рабочий театр», 1933, № 25. [↑](#footnote-ref-56)
56. «Терек», 8 мая 1912 г. [↑](#footnote-ref-57)
57. «Терек». 10 мая 1912 г. [↑](#footnote-ref-58)
58. «Терек», 12 мая 1912 г. [↑](#footnote-ref-59)
59. Эта оценка гайдебуровского «Гамлета» была тем знаменательней, что за два года до гастролей «передвижников» во Владикавказе «Гамлета» ставили в местном городском театре, в бенефис премьера труппы. С горечью писал тогда об этом бенефисе С. М. Киров: «… Нельзя же в самом деле беспокоить прах Шекспира только потому, что кто-то возгорел желанием изобразить столь любимого Гамлета?.. Если не можешь справиться с ним, то безнадежно и подделываться под него». (С. М., «Гамлет». — «Терек», 20 ноября 1910 г.) [↑](#footnote-ref-60)
60. «Новая жизнь», 29 июня, 1917 г. [↑](#footnote-ref-61)
61. В. Шимановский, Воспоминания, 1939 (рукопись). [↑](#footnote-ref-62)
62. Музей МХАТ. Фонд переписки Станиславского, № 3590. (Письмо от 14 апреля 1907 г.) [↑](#footnote-ref-63)
63. Там же, № 3597 (без даты). [↑](#footnote-ref-64)
64. А это, в свою очередь, говорило, насколько шире и глубже была реальная практика театра, конкретное содержание его образов, чем те теоретические высказывания которые были хотя бы в аннотации к этой постановке.

    «В первую голову мы постарались использовать чисто психологический материал пьесы. При этом мы сознательно и убежденно оставались только художниками и не пытались подымать и освещать какие-либо культурно-общественные вопросы, но психологическим подходом невольно выдвигается и основной общественно-психологический мотив пьесы — самодурство…» («Записки Передвижного Общедоступного театра», 1919 – 1920). [↑](#footnote-ref-65)
65. Д. Щеглов, У истоков советского театра, ВТО (рукопись). [↑](#footnote-ref-66)
66. «Известия Петроградского Совета», 25 сентября 1920 г. [↑](#footnote-ref-67)
67. «Петроградская правда», 11 октября 1922 г. [↑](#footnote-ref-68)
68. Наборщик Голоульников, Заметки пролетария. — «Жизнь искусства», 3 января 1922 г. [↑](#footnote-ref-69)
69. Письмо А. Ф. Кони датировано 5 декабря 1921 г. Значительный интерес представляет и другое его письмо, сохранившееся в гайдебуровском архиве, в котором А. Ф. Кони дает высокую оценку книге П. П. Гайдебурова «Зарождение спектакля» (Пг., 1922). Письмо заканчивается строками: «Если у меня в течение лета выдастся свободный вечер, я обращусь к Вашему артистическому гостеприимству и попрошу Вас представить меня Надежде Федоровне. Старому и преданному знакомому старых Гайдебуровых следует познакомиться с “потрудилицей и сослужебницей”, как говорилось в старину, молодого и нового Гайдебурова». [↑](#footnote-ref-70)
70. «Жизнь искусства», 3 января 1929 г. [↑](#footnote-ref-71)
71. «Жизнь искусства» 1924. № 1. [↑](#footnote-ref-72)
72. «Жизнь искусства», 1923, № 30. [↑](#footnote-ref-73)
73. Б. Мазинг, Возрожденный Передвижной театр, вечерний выпуск «Красной газеты», 27 декабря 1926 г. [↑](#footnote-ref-74)
74. Сим. Дрейден, С. М. Киров и строительство советского театра. — «Театральный альманах», Л., 1947, стр. 26 – 28. [↑](#footnote-ref-75)
75. Из выступления на собрании труппы Совхозно-колхозного театра 30 марта 1936 г. Запись режиссера Г. Н. Гурьева, одного из ближайших сотрудников Гайдебурова по руководству театром. [↑](#footnote-ref-76)
76. С. Данилов, Гоголь в театре, Л., 1936, стр. 273. [↑](#footnote-ref-77)
77. «Крестьянская правда», 12 августа 1935 г. [↑](#footnote-ref-78)
78. Сим. Дрейден, Колхозный театр в плаванье. — «Рабочий театр», 1935, № 31. [↑](#footnote-ref-79)
79. «Правда», 19 июля 1944 г. [↑](#footnote-ref-80)
80. В. Ермилов, «Старик» в Камерном театре. — «Известия», 5 июля 1946 г. В «Горьковском альманахе, 1946» (ВТО, 1948) спектаклю посвящены обширные статьи: П. Гайдебурова «Проблемы пьесы “Старик” и Ю. Юзовского “Старик” в Камерном театре». [↑](#footnote-ref-81)
81. «За правду», 10 октября 1913 г. [↑](#footnote-ref-82)